

La città, il viaggio, il turismo
Percezione, produzione e trasformazione

The City, the Travel, the Tourism
Perception, Production and Processing

a cura di

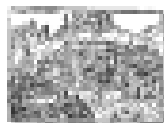
Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello

Presentazione

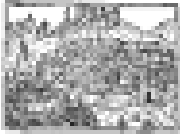
Alfredo Buccaro, Fabio Mangone

contributo alla curatela

Marco de Napoli, Carla Fernández Martínez, Alessandra Veropalumbo



CIRICE



e-book edito da

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea
Università degli Studi di Napoli Federico II
80134 - Napoli, via Monteoliveto 3
www.iconografiacittaeuropea.unina.it - cirice@unina.it

Collana

Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 2

Direttore

Alfredo BUCCARO

Comitato scientifico internazionale

Aldo AVETA

Gemma BELLI

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Paolo MACRY

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTERROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Carlo VECCE

Massimo VISONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

La città, il viaggio, il turismo

Percezione, produzione e trasformazione

a cura di Gemma BELLI, Francesca CAPANO, Maria Ines PASCARIELLO

contributo alla curatela: Marco DE NAPOLI, Carla FERNÁNDEZ MARTINEZ, Alessandra VEROPALUMBO

© 2017 by CIRICE

ISBN 978-88-99930-02-8

Si ringraziano AISU Associazione Italiana di Storia Urbana, Università di Napoli Federico II, BAP Centro Interdipartimentale di Ricerca per i Beni architettonici e ambientali e per la Progettazione urbana, DiARC Dipartimento di Architettura, Università della Campania Luigi Vanvitelli, Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, Scabec Società Campana Beni Culturali.

Siamo inoltre grati a Salvo Adorno, Annunziata Berrino, Donatella Calabi, Alessandro Castagnaro, Francesca Castanò, Giovanni Cristina, Gerardo Doti, Giovanni Luigi Fontana, Alberto Guenzi, Paola Lanaro, Elena Manzo, Francesca Martorano, Luca Mocarrelli, Melania Nucifora, Sergio Onger, Heleni Porfyriou, Fulvio Rinaudo, Pasquale Rossi, Massimiliano Savorra, Giuseppe Stemperini, Donatella Strangio, Rosa Tamborrino, Carlo Travaglini, Paola Villani, Guido Zucconi.

Contributi e saggi pubblicati in questo volume sono stati valutati preventivamente secondo il criterio internazionale della Double-blind Peer Review. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.

Introduzione

Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello

Istinto umano insopprimibile, pratica volta alla conoscenza, finalizzata in alcune epoche alla conquista militare o religiosa, in ogni caso basilare per il commercio, ma anche esperienza volta a conseguire la salvezza fisica o spirituale, il viaggio, nelle sue variegate sfaccettature, la città e i territori, mete del viaggio nella storia, sono il principale oggetto di indagine dei saggi presentati in questo volume.

A partire dall'articolazione tematica dell'VIII Congresso AISU svoltosi a Napoli nel settembre 2017, i contributi che seguono, offerti da studiosi provenienti da tutto il mondo, mettono in luce una molteplicità di significati e ripercorrono un'ampia gamma di tracce, assumendo visuali differenti e utilizzando approcci diversi, facenti capo ai molti ambiti disciplinari che investono la storia urbana.

Pertanto, numerosi saggi raccolti in questa sede sono dedicati al rapporto tra viaggio e conoscenza, nelle sue valenze e finalità, rilevando talvolta il carattere individuale, talaltra quello collettivo, evidenziando modi e forme dello sguardo con cui nel tempo sono stati colti i luoghi, soffermandosi sulle relative fonti descrittive.

Un'altra sezione di questo lavoro collettaneo propone una complessiva riflessione sui temi del turismo moderno come pratica che assorbe tra le sue principali motivazioni quelle dello svago e del *loisir*, come categoria culturale estesa a un'ampia platea di soggetti, come fenomeno sociale di massa e globale da cui discendono significative trasformazioni del territorio urbano ed extraurbano. Si rendono evidenti il conseguente adeguamento, ammodernamento, potenziamento delle infrastrutture, e in generale le trasformazioni, aspetti esaminati in una prospettiva interdisciplinare che interseca una pluralità di saperi.

Un piccolo ma significativo nucleo di analisi tocca, invece, il tema del *souvenir*, fenomeno dalle antiche radici, aspetto non trascurabile della produzione e dell'economia dei luoghi privilegiati dai flussi di viaggiatori. Viene così solcato un ambito di studi tradizionalmente poco frequentato, che solo negli ultimi anni ha cominciato ad avvalersi di contributi notevoli.

Alcuni scritti, poi, si sono incentrati sul tema della città storica, che da scenario della produzione artistica, letteraria e di beni di consumo legati al viaggio, è divenuta attrattore della nuova industria culturale e turistica, in quanto luogo proteso verso l'esterno e aperto all'accoglienza, connotato dalle sue capacità creative e da una intrinseca vocazione verso l'innovazione. In tale ambito è stata esaminata l'influenza della narrativa, della letteratura di viaggio, delle guide, delle arti figurative e visive, dell'informazione e della comunicazione, delle nuove tecnologie, assieme al ruolo svolto da mode e tendenze, dai fattori religiosi, nonché dalle politiche pubbliche.

Altra sezione del volume affronta la città quale sfondo di grandi avvenimenti, e come tale oggetto di cronache e descrizioni letterarie, narrazioni plurime che dalla fine dell'Ottocento si sono avvalse anche di nuovi *media* per la rappresentazione.

Numerosi studi, ancora, analizzano il tema del rapporto tra le differenti religioni che, in tempi diversi, hanno configurato occasioni di viaggi di varia natura, mossi dalla devozione e dal proselitismo, da desideri di conquista o da vocazioni assistenziali, ricostruendo così un significativo capitolo di storia della cultura, nonché dell'architettura.

Di rilievo è, infine, anche l'attenzione allo sguardo dell'*altro*, identificabile nel tempo con il mercante, il militare, il politico, il diplomatico, il migrante oppure il profugo: esperienze che

implicano una considerazione della percezione del luogo nuovo, dell'impatto con esso, dell'idea di meta e della creazione di nuove identità.

Ne risulta un volume costruito come un racconto polifonico, foriero di riflessioni interessanti, capaci di innescare stimolanti spunti anche per dibattiti futuri.

Capo di Monte da area agricola a primo sito borbonico napoletano

Francesca Capano

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Capodimonte, Ferdinando Sanfelice, Antonio Niccolini, siti reali, iconografia urbana napoletana settecentesca, iconografia urbana napoletana ottocentesca.

1. Un racconto iconografico lungo un secolo (1740-1840)

Carlo di Borbone fu per Napoli, e non solo, un re illuminato: l'architettura e lo sviluppo urbanistico ebbero momenti felici grazie alle sue iniziative e dopo lo stallo dell'ultima fase del vicereame. Anche il periodo austriaco, che aveva avuto il merito di cercare di sprovvincializzare l'amministrazione, la politica e la cultura, non riuscì a intervenire in modo significativo sulla città. La ricerca di una riserva di caccia in città, fu tra le prime intraprese del giovane sovrano (1735), che scelse l'area collinare di *Capo di Monte* salubre, panoramica, vicina al centro urbano ma non molto appetibile per le impervie vie di accesso. La zona presentava un carattere agricolo, sfruttata da masserie, prevalentemente di proprietà ecclesiastica. La coraggiosa scelta del re cambiò il destino del sito, che si sviluppò da riserva di caccia in parco reale con un sontuoso palazzo. Ma il primo Sito reale borbonico fu messo in secondo piano da Portici e Caserta; il primo per il rapporto con i siti archeologici, il secondo perché manifesto del casato per la sontuosità e la dimensione a scala urbana.

Con il Decennio francese Capodimonte fu investito da un rinnovato interesse grazie alla posizione di sentinella sulla città e poiché offriva facili vie di fuga per i re francesi, mai veramente accettati dalla popolazione napoletana. Il palazzo fu finalmente abitato, il sito fu ingrandito con nuove acquisizioni fondiari e soprattutto dotato di idonee strade d'accesso. Oramai facilmente raggiungibile Capodimonte fu completato durante la Restaurazione a circa cento anni dalla sua nascita.

Come sempre l'iconografia urbana racconta lo sviluppo di questa parte di città, molto nota per la trasformazione della reggia in Museo Nazionale di Capodimonte (inaugurato nel 1957)¹ e meno per la lunga vicenda costruttiva che ci ha consegnato il primo Sito reale dei Borbone di Napoli.

2. Il Settecento tra carte precatastali, iconografia e cartografia ufficiale

Recenti acquisizioni cartografiche² analizzate, insieme all'iconografia nota, ci permettono di aggiungere interpretazioni più analitiche alla nascita e allo sviluppo di Capodimonte.

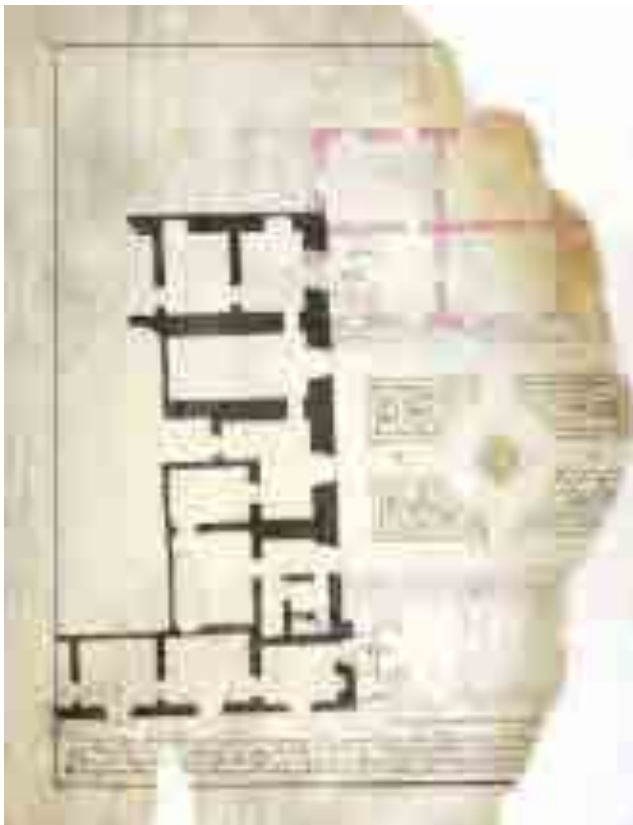
La sua prima rappresentazione ufficiale è il quadro di Antonio Joli, *Ferdinando IV a cavallo con la corte a Capodimonte*, (1762 ca. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte), che mostra in primo piano una battuta di caccia, poi un cantone del palazzo e dietro ancora la città. Sorvolando sulle differenze tra il prospetto, il progetto di facciata³ e il palazzo realizzato, il paesaggio napoletano di sfondo, rappresentato nel dipinto, non è oggi percepibile allo stesso modo. È possibile godere del panorama verso San Martino dalle ampie balconate settentrionali della reggia o dal giardino, ma è impossibile coglierli con un solo colpo

¹ B. Molajoli, *Il Museo di Capodimonte*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1961.

² F. Capano, *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Napoli, FedoaPress, 2017) [<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/book/50>]. Al volume si rimanda anche per una più completa bibliografia.

³ Giovanni Antonio Medrano, *Facciata o Elevatione del Real Palazzo ideato per la villa di Capo di Monte secondo la Pianta segnata C*, 1738. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département Arsenal, *Collection géographique du marquis de Paulmy: 600*, MS-6433 (41) [<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41495064m>, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100400h.r=capo%20di%20monte?rk=42918;4>].

d'occhio. Infatti quando Joli dipinse, era stato terminato probabilmente solo il cortile meridionale: quindi dal piazzale antistante era possibile cogliere palazzo e città. Questa osservazione è confermata dal disegno di Gennaro Campanile, *Pianta Icnografica di tutte le sbarre di Capodimonte* (s.d. ma, 1740-1743)⁴; l'autore, poco noto, ci restituisce il sito avulso dalla componente rappresentativa a cui spesso rimanda l'iconografia autorizzata dalla corona. La planimetria è in grado di raccontare la situazione relativa agli anni Quaranta del Settecento, quando la riserva di Capodimonte era stata trasformata in bosco e parco con la residenza reale. Del palazzo progettato da Giovanni Antonio Medrano, con la consulenza di Giacomo Antonio Canevari (1738), ne era stato costruito – oppure era ancora in costruzione – solo la prima parte, corrispondente al cortile meridionale. L'aspetto del sito, ancora ibrido tra riserva con casino di caccia e parco reale, è chiarissima. Infatti l'estensione del parco è minore rispetto alla situazione planimetrica nota alla fine del secolo; sembra addirittura mantenere all'interno del sito murato – primo atto fondativo della proprietà reale – tracce della viabilità preesistente. Le altre planimetrie degli stessi anni riguardano solo il progetto del giardino. Mi riferisco al disegno attribuito a Ferdinando Sanfelice, *Pianta del giardino della Palazzina della porcellana* (s.d. ma 1743-1745)⁵, di un giardino con boschetti, da piantare nei pressi della Reale Manifattura delle Porcellane, e a due bei disegni di anonimo autore che rappresentano un giardino murato (*Pianta di un giardino murato nel Real Bosco di Capodimonte*, s.d. ma 1740 ca.) e il progetto di un museo destinato a dipinti antichi con giardino alla francese (*Pianta del progetto di ampliamento per un museo delle pitture antiche nei pressi della palazzina delle porcellane*, s.d. ma 1740 ca.)⁶.



Ignoto, *Pianta del progetto di ampliamento per un museo delle pitture antiche nei pressi della palazzina delle porcellane*, 1740 ca. [Capano, 2017]

Tra i vedutisti che si occuparono di Capodimonte Giovan Battista Lusieri produsse una immagine consueta ma incentrata sul panorama. Altri artisti, Hackert, Jones, Della Gatta, Turner, furono più interessati alle impervie vie d'accesso, alle grotte di tufo e agli squarci mozzafiato verso la città, senza ritrarre mai il palazzo, o altri elementi architettonici, come confermano i seguenti dipinti: Thomas Jones, *Near Capodimonte* (1770 ca. Collezione privata), Francis Towne, *Coming down from Capa de Monte* (1781. London, British Museum), John Warwick Smith, *Naples for Capodimonte*, (1778. London, British Museum) e Jakob Philipp Hackert, *Napoli dalla collina di Capodimonte* (1782 ca.

Napoli, Museo Nazionale di San Martino). Lusieri in *Napoli da Capodimonte* (1782. Collezione privata) compose una scena di corte che si svolgeva nel terrazzamento

Napoli, Museo Nazionale di San Martino). Lusieri in *Napoli da Capodimonte* (1782. Collezione privata) compose una scena di corte che si svolgeva nel terrazzamento

⁴ Gennaro Campanile, *Pianta Icnografica di tutte le sbarre di Capodimonte*, 1740-1743. Napoli, Archivio Storico Municipale, Sezione Cartografica, *Sezione Avvocata, Stella, San Carlo*, cart. III, tav. 20.

⁵ Napoli, Archivio di Stato, Sezione Pianta e disegni, cart. X, tav. 18 bis.

⁶ Napoli, Archivio di Stato, Sezione Pianta e disegni, cart. X, tav. 18, tav. 19.

occidentale della reggia, riconoscibile solo dal panorama. Non c'è nessun elemento del Sito reale, anche la terrazza è alquanto naturale, terminata da un burrone: il prato sembra quasi spontaneo, le cime degli alberi sono il filtro tra il sito e la città. Joseph Mallord William Turner (con Thomas Girtin), *View over the City from Capodimonte* (1796. London, Tate Gallery), conferma l'immagine di Lusieri (ma senza figure), mostrando dietro il terrazzamento, brullo e vuoto, un simile scorcio della città più rarefatto come nel modo dell'autore, utilizzando la tecnica dell'acquerello tono su tono.

Il secolo si conclude con una interessantissima cartografia di ignoto autore *Piano topografico del Real Bosco di Capodimonte* (1790 ca. Museo Nazionale di Capodimonte)⁷. Si tratta di un raffinato disegno (mm 690 x 890) incorniciato in bianco e nero, eseguito su foglietti di piccole dimensioni (mm 140 x 140) incollati su seta verde, allo scopo di ottenere un unico foglio ripiegabile e da conservare in cofanetto. La cornice segue la suddivisione dei fogli, alternando un motivo a racemi a un disegno geometrico. Il cofanetto di pelle rossa con lo stemma del giglio borbonico è un inequivocabile segno distintivo di destinazione reale. È la nobilitazione di una carta geografica da offrire al sovrano per le sue battute di caccia e per farne mostra ai suoi illustri ospiti. L'autore è da ricercare nell'ambiente che da Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, passando per il Real Ufficio Topografico, arriva infine a Luigi Marchese. Del resto i primi elaborati commissionati al geografo furono le due planimetrie, *Carta Topografica delle Reali Cacce di Terra di Lavoro, e loro adiacenze...* e il disegno preparatorio (1784. Napoli, Biblioteca Nazionale), disegnate per Ferdinando IV. I disegni servirono ad accattivare la simpatia del sovrano e a preparare il campo alla nascita del Real Ufficio Topografico, diretto da Rizzi Zannoni. Nell'istituzione si formò proprio Marchese, autore del secondo e del terzo rilievo del parco. La legenda è molto dettagliata e ci informa sulla suddivisione delle attività organizzate nella vasta proprietà. L'estensione complessiva era di 350 moggia, suddivise in



Ignoto, *Piano topografico del Real Bosco di Capodimonte, 1790* [Giannetti, 1994]

⁷ A. Giannetti, *Il giardino napoletano dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa Napoli, 1994, p. 94.

bosco (185), area coltivata (151) e giardini (13). È chiara la predilezione per il bosco dove si cacciavano conigli, beccafichi e tordi. È anche dimostrato che si producevano piante, da trasportate negli altri siti reali, e frutti per la mensa reale. I giardini occupavano poco meno del quattro per cento dell'estensione totale. La nostra carta si conferma uno strumento raffinato e in grado di registrare l'esatta consistenza della proprietà, introducendo quanto Marchese farà all'inizio del secolo successivo con le piante del bosco degli Astroni, di Capodimonte e del Sito reale di Portici e della Favorita⁸. Il palazzo è disegnato con i tre cortili come all'epoca non era; infatti dopo il cortile meridionale era stato costruito, anche se non terminato, quello centrale. È molto chiara la divisione ancora esistente tra la reggia e il parco al quale si accedeva dalla Porta Grande, poi Porta di Mezzo, come ancora oggi si chiama. Nel riquadro in basso a sinistra c'è il disegno monocromo seppia che rimanda ad una scena tipica dei colli napoletani, dove si recavano le lavandaie ad asciugare i panni.

3. L'Ottocento tra il Decennio francese e la Restaurazione

Il secolo della borghesia è annunciato da Marchese che rileva il Bosco di Capodimonte nel 1802 e lo disegna nuovamente pochi anni dopo, nel 1810 circa⁹ per evidenziare la poco significativa differenza di aumento dell'area boschiva. La legenda dei due disegni è praticamente la stessa: *Territori arbustati, Fruttiferi e giardini, Fagianerie e Ragnaje, Bosco*; l'estensione totale raggiungeva i 342 moggi.

Con il Decennio francese Capodimonte venne scelta come residenza. Se non si hanno notizie significative circa l'avanzamento dei lavori per terminare la reggia, ai sovrani francesi si deve la volontà e la capacità, grazie alla soppressione degli ordini monastici e a meno vincoli con l'aristocrazia napoletana, di riuscire ad acquisire altri territori limitrofi per ottenere un Sito reale unico per palazzo e parco. Ancora due disegni mostrano queste due fasi: Domenico Rossi, *Pianta Geometrica de' territorj da incorporarsi nel Real Parco di Capodimonte* (1807. Paris, Archives Nationales)¹⁰ e *Plan du parc de la Maison Royale* (s.d. ma 1810-1815. Paris, Service Historique de la Défense)¹¹.

Come è noto i lavori a Capodimonte sono legati alla modernizzazione dell'impianto stradale



Salvatore Fergola, *Veduta di Napoli dallo Scudillo, 1819, Napoli, Palazzo Reale, particolare*

e, in particolare, alla realizzazione di corso Napoleone e delle vie dei Ponti Rossi e di Santa Maria ai Monti. I tortuosi assi, di tale andamento sia per raggiungere la quota di Capodimonte che per rispettare le nuove tendenze che auspicavano la città come un bosco, sono accennate nella prima pianta e rilevate nella seconda. Questo elaborato è veramente interessante poiché mostra una città in armonia tra artificio e natura: le nuove strade sinuose, che offrono vedute sulla città, attraversano ville e casini; il sito

⁸ *Napoli 1804. I siti reali, la città, i casali nelle piante di Luigi Marchese* (catalogo della mostra, 1990-1991), Napoli, Electa Napoli, 1990: pp. 48, 49 (scheda di L. Arbace); pp. 55, 51 (scheda di Rosanna Muzii); 52-59 (schede di U. Bile); pp. 60, 61 (scheda di L. Arbace).

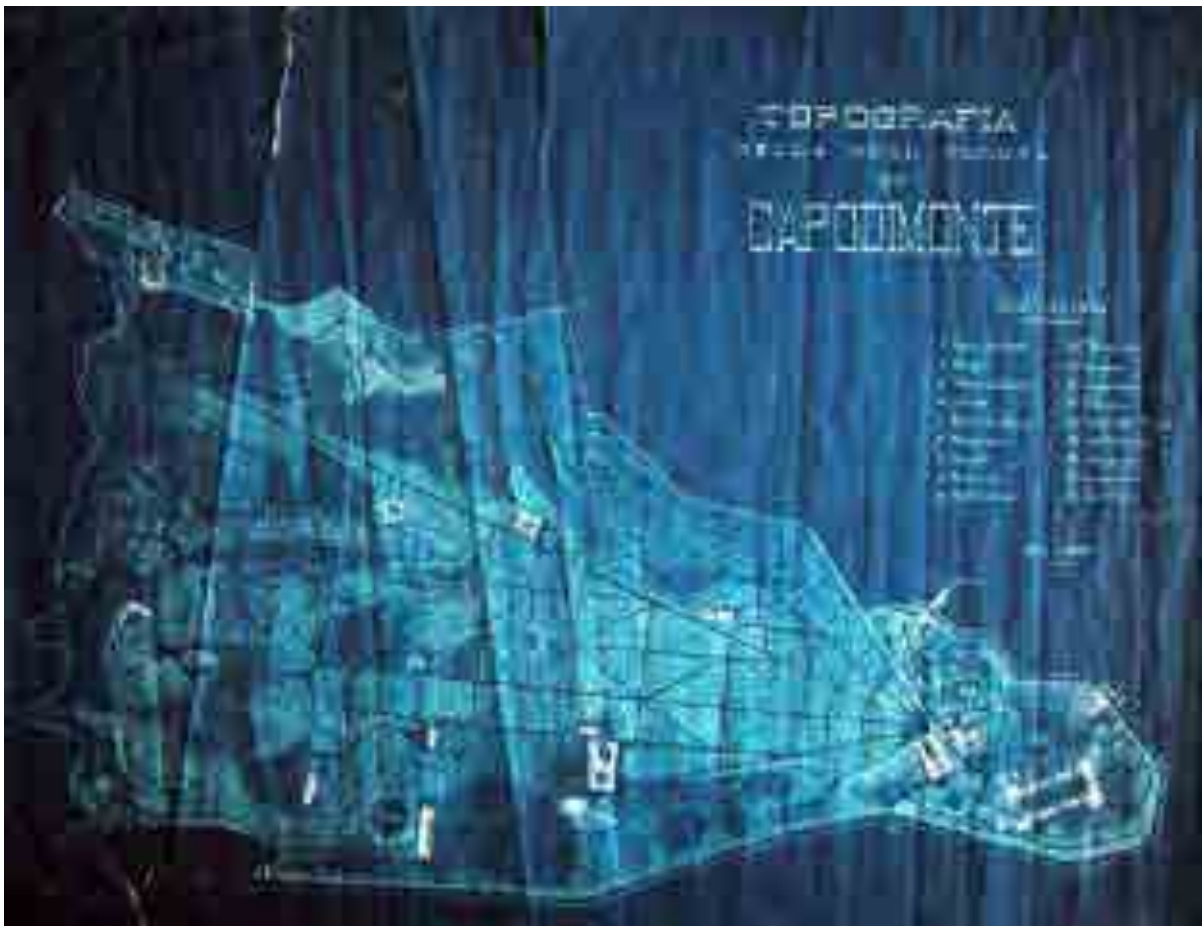
⁹ M.C. Migliaccio, *Il parco di Capodimonte tra Illuminismo e Neoclassicismo*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio* (seminario di studi, Napoli-Caserta 2008), a cura di A. Buccaro, C. Lenza, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Giannini Editore, 2012, pp. 353-375, p. 369.

¹⁰ S. Villari, *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese (1806-1815)*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica* (catalogo della mostra), Napoli, Electa Napoli, 1997-1998, a cura di G.C. Alisio, Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 15-24, p. 17.

¹¹ A. Fiadino, *Architetti e artisti alla corte di Napoli in età napoleonica. Progetti e realizzazioni nei luoghi del potere: 1806-1815*, Napoli, Electa Napoli 2008, p. 30.

reale non è avulso dal suo contesto rimarcato solo da una sottile linea rossa, senza veri muri di confine. Il disegno sembra in sintonia con l'idea di un parco aperto verso la città: come dimostra l'apertura domenicale e nei giorni festivi del sito al pubblico, istituita da Giuseppe Bonaparte da novembre 1807. Le nuove strade produssero, accanto alla ripetizione dell'iconografia già vista, incentrata su *gradoni e pennate*, nuove visuali verso il palazzo e verso la città. Ad esempio Salvatore Gentile in *Veduta della nuova strada di Capodimonte* (1807) mostra il palazzo in costruzione che emerge sul colle. Dietro la fabbrica completa del primo cortile si vede il secondo senza i mezzanini e il tetto. Salvatore Fergola nel 1819 in *Veduta di Napoli dallo Scudillo*, (1819. Napoli, Palazzo Reale) mostra la stessa situazione per il primo e il secondo cortile, mentre il piano terra intorno alla corte settentrionale è in costruzione. Anche Antonio Niccolini nel 1824 ripropose la costruzione della reggia pressappoco allo stesso punto¹² anche se l'edificio appare meno chiaro per il punto di vista utilizzato della sezione prospettica. Il disegno, eseguito per periziare i problemi statici che si erano manifestati al palazzo, è un lucido strumento per descrivere il colle e il corso Capodimonte (all'origine Napoleone).

Niccolini era stato nominato architetto direttore di Capodimonte da Gioacchino Murat e Carolina Bonaparte (1811), confermato con la Restaurazione da Ferdinando I, Francesco I e Ferdinando II. Durante il suo incarico il palazzo fu quasi terminato, anche se la fase finale si deve a Giuseppe Giordano, un meno noto architetto di corte, prima aiuto di Niccolini e poi



Ignoto, Topografia della Real Tenuta di Capodimonte [Migliaccio 2012]

¹² A. Buccaro, *La genesi e lo sviluppo del borgo. Questioni di storia urbana e metodologia di ricerca*, in *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano* (catalogo della mostra), Napoli, CUEN Editrice, 1991, a cura di A. Buccaro, pp. 43-92, p. 83.

direttore, quando insorsero problemi tra Niccolini e Ferdinando II, che lo esonerò dalla direzione.

Con Niccolini iniziò la trasformazione dei territori di nuova acquisizione francese in giardino romantico. Anche questi passi sono descritti nelle planimetrie. La prima pianta a scala urbana che mostra il nuovo recinto unico del Sito reale è la *Pianta della Città di Napoli* del Real Ufficio Topografico, edita nel 1828¹³. Stessa situazione rilevata dalla *Pianta Topografica del Real Bosco di Capodimonte* (1826 ca.)¹⁴, praticamente un aggiornamento delle piante di Marchese. Ma la conferma che i lavori al giardino furono iniziati sotto la direzione di Niccolini è dimostrato da un piccolo disegno sottoscritto da Niccolini che propone la stessa sistemazione del verde intorno al palazzo reale¹⁵. Niccolini aveva tutte le competenze come architetto dei giardini: aveva lavorato per Ferdinando I e la seconda moglie Lucia Migliaccio alla Floridiana e aveva disegnato e realizzato il giardino cosiddetto Tondo di Capodimonte. Inoltre dal 1813 il giardiniere botanico Friedrich Dehnhardt, già capo giardiniere del Real Orto Botanico, era stato nominato direttore dei giardini di Capodimonte. La collaborazione fra i due fu sicuramente proficua e il ruolo di Dehnhardt divenne preminente quando Niccolini fu esonerato dal ruolo di direttore e gli subentrò Giordano. È possibile quindi che dal 1835 circa le due competenze su architetture e aree verdi furono suddivise per abilità specialistiche.

Il giardino negli anni Quaranta dell'Ottocento aveva assunto l'aspetto odierno: tra aiuole irregolari, salti di quote, alberi ad alto fusto e bosco si scorgevano oltre la grande reggia, finalmente terminata, le fabbriche secondarie. La *Topografia della Real Tenuta di Capodimonte* (copia cianografica di un disegno della metà del XIX secolo)¹⁶ da una parte e le litografie di Augusto Giuli (metà del XIX secolo. Napoli, Biblioteca Nazionale) dall'altra raccontano la reggia e il suo giardino alla metà del XIX secolo.

¹³ *Il racconto di Napoli: il disegno della città e dei suoi quartieri*, a cura di V. Valerio, Napoli, Voyage pittoresque, 2002, p. 49 e tavola.

¹⁴ M.C. Migliaccio, *Il parco di Capodimonte...*, cit., p. 370.

¹⁵ *Pianta Geometrica del R. Sito di Capodimonte colle adiacenze che lo circondano sino al lato del Cancellone del Real Bosco*, s.d. ma 1826 ca. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, Disegni e Stampe, Fondo Antonio Niccolini, n. 7342.

¹⁶ M.C. Migliaccio, *Il parco di Capodimonte...*, cit., p. 371.

Capodimonte tra vedutismo e cartografia tra Settecento e Ottocento

Francesca Capano

Università degli Studi di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Lord Bute, Servizio di piatti casa Correale, Manifattura Del Vecchio, Giuseppe Bonaparte, Gioacchino Murat, François Aymè.

1. Il sito reale e i nuovi territori in armonia con la città

Capodimonte con il suo grande palazzo e grande bosco-parco fu completato, così come lo vediamo oggi, in circa 100 anni; si susseguirono cinque re e molti architetti (Giovanni Antonio Medrano, Antonio Giacomo Canevari, Ferdinando Sanfelice, Giuseppe Astarita, Ferdinando Fuga, Antonio De Simone, Antonio Niccolini, Tommaso Giordano) ma la complessa vicenda costruttiva fece sì che questo luogo non avesse un'adeguata rappresentazione ufficiale. Al palazzo fu spesso preferito il sito ameno con un panorama mozzafiato. In questi anni anche se incompleto il palazzo fu meta di molti illustri personaggi in visita a Napoli, che lo descrissero in termini più o meno positivi. La cartografia, indispensabile alla trasformazione che ebbe questa parte di città, avulsa dal centro e a guardia sul golfo, invece, è di fondamentale importanza poiché ci dimostra come questo territorio da impervio colle entrò a far parte della città, trasformandosi da riserva agricola in sito reale, costellato da ville nobiliari. Questa trasformazione urbana deve molto al decennio francese: Giuseppe Bonaparte e Giacchino Murat con la regina Carolina, furono a Napoli solo dieci anni ma il loro contributo fu, come è noto, di fondamentale importanza. Il decennio fu necessario per l'amministrazione del regno e non solo, molte opere iniziate dai napoleonidi furono, nonostante un ideale iniziale distacco di Ferdinando I tornato sul trono, continuate e terminate dai Borbone, proprio come accadde per Capodimonte.

2. Le descrizioni e le immagini del palazzo reale della seconda metà del Settecento

La costruzione del palazzo iniziò nel 1738 – la riserva di caccia era già stata delimitata a partire dal 1735 – e fu eseguita in tempi e fasi diverse¹. La corte meridionale fu costruita per prima e rimase a lungo il nucleo del palazzo reale che non fu mai veramente abitato da Carlo e Ferdinando di Borbone, che lo frequentarono per battute di caccia e occasioni legate allo svago. La corte centrale fu iniziata più tardi e rimase a lungo incompleta; questa, nel primo progetto di Medrano con Canevari, doveva accogliere una grandiosa scala reale che non fu mai realizzata. La corte fu costruita in tempi lunghissimi, e incompleta fu utilizzata per varie destinazioni, improntate ad esigenze contingenti. Ad esempio la reale fabbrica di porcellana fu sistemata in un primo momento da Ferdinando Sanfelice in alcuni locali al pian terreno – l'unico livello esistente a quella data –, poi fu trasformato il preesistente edificio, già residenza del Guardia Maggiore, in Reale Manifattura delle Porcellane (1743).

All'incirca questa la situazione quando nel 1755 si decise di spostare la quadreria e la libreria della collezione Farnese, insieme ai preziosi arredi farnesiani, proprio in questo palazzo. L'incarico di ordinare la collezione fu affidato al naturalista Giovanni Maria della Torre (1756). Sulla prima idea di un museo a Capodimonte si è detto molto, e si è voluto vedere in questo atto un'ideale continuità con la trasformazione della reggia in Museo Galleria, inaugurato nel 1957; era però una galleria privata, vanto dei Borbone, accessibile solo a una

¹ Per le notizie generiche su Capodimonte si rimanda a F. Capano, *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Napoli, Federico II University Press, Fedoa, 2017 (<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/book/50>).

élite e dopo la reale autorizzazione. I quadri erano inoltre indispensabili quanto preziosi pezzi d'arredo per la reggia.

Joachim Winckelmann fu tra i primi illustri visitatori; nel 1758 da Portici si recò più volte a Capodimonte. Raccontò della collezione con toni entusiastici, attratto anche dalla bellezza del sito nonostante non fosse dotato di strade adeguate: *Il museo sta in un palazzo rimasto imperfetto ... essendo situato in un'eminenza, che si signoreggia tutta la città, si arriva ad esso dopo d'aver superata la salita erta e scoscesa*. Noti ospiti furono anche Jean-Honoré Fragonard, a Capodimonte la prima volta nel 1761, Angelika Kauffmann (1763) e Antonio Canova (1780)². Molte testimonianze descrissero lo stato del palazzo come precario e incompleto: tra questi Pierre Jean Grosley, Jean-Claude Richard de Saint-Non, Charles Dupaty³. Tra le descrizioni meritano di essere trascritte le parole di Johann Wolfgang von Goethe dal suo *Viaggio in Italia* (1787): *a Capodimonte, dove si trova la grande collezione di quadri, monete e simili: un'esposizione alquanto disordinata, ma che racchiude cose di gran pregio*⁴.

Recentemente è stato scoperto un altro *corpus* documentario su Capodimonte. All'inizio del 1769 fu a Napoli John Stuart, terzo conte di Bute, arrivato in Italia a novembre del 1768, vi rimase fino a giugno, soggiornando principalmente a Venezia. Durante il periodo italiano Lord Bute assecondò la sua passione per l'architettura, poiché collezionò quindici volumi di rilievi di edifici italiani. I disegni sono tutte proiezioni ortogonali, anche se abbastanza eterogenei, per i quali si servì di vari architetti, alcuni rimasti ignoti⁵. A Napoli commissionò anche i rilievi del Palazzo Reale, del palazzo di Donn'Anna e della villa di Poggioreale. I soggiorni romano e napoletano sono documentati dal taccuino *From Rome to Naples*, a proposito del nostro palazzo egli scrisse *This is an unfinished Palace of the late kings extremely heavy [spazio vuoto], and Dorrik above, 3 Court, 1 larger with arcades above unfinished, many lovely Pictures*⁶. I disegni, oggi in collezione del Victoria and Albert Museum, sono le quattro piante dei piani, due prospetti e due sezioni⁷. I manoscritti si riferiscono al palazzo terminato come non era a quella data. Quando Lord Bute visitò

² B. Molajoli, *Il Museo di Capodimonte*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1961, pp. 21, 23.

³ P.J. Grosley, *Observation sur l'Italie et sur les italiens*, 4, A Londres et se trouve à Paris, chez De Hansy, le jeune, rue Saint-Jacques, 1774 (http://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=6236789.xml&dvs=1476716031792~106&locale=it_IT&search_terms=DTL7&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=7&divType=&usePid1=true&usePid2=true, consultato in aprile 2016); J.-C.-R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4, Paris, de l'imprimerie de Clousier, rue de Sorbonne, 1781-1786 (http://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=8982532.xml&dvs=1476800430595~226&locale=it_IT&search_terms=DTL7&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=7&divType=&usePid1=true&usePid2=true, consultato in aprile 2016); C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*. 2, A Rome et se trouve à Paris, chez De Senne, Libraire de Monseigneur comte d'Artois, au Palais Royal chez De Senne, libraire au Luxembourg, 1788 (http://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=6149671.xml&dvs=1476715648945~390&locale=it_IT&search_terms=DTL7&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=7&divType=&usePid1=true&usePid2=true, consultato in aprile 2016).

⁴ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, traduzione di E. Zaniboni, Firenze, Sansoni Editore, 1959, p. 202.

⁵ P. Modesti, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Firenze, Leo S. Olschki, 2014, p. 13.

⁶ Ivi, p. 15.

⁷ London, Victoria & Albert Museum, *Prints, Drawings & Paintings Collection*: E.22:18-2001, E.22:19-2001, E.22:20-2001, E.22:21-2001, E.22:22-2001, E.22:23-2001, E.22:24-2001, E.22:25-2001 (<http://collections.vam.ac.uk/item/O61305/architectural-drawing-unknown/>, <http://collections.vam.ac.uk/item/O61306/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61302/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61303/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61304/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61307/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61308/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61367/architectural-drawing-unknown/>; consultato in giugno 2017).

Capodimonte l'architetto direttore era Ferdinando Fuga (1699-1782), che avrebbe diretto il cantiere fino al 1780, quando lasciò l'incarico poiché troppo anziano.

La corte più grande, a cui fa riferimento la descrizione, potrebbe essere quella centrale incompleta, destinata in origine allo scalone reale mai costruito. Proprio il non finito, probabilmente, faceva percepire il cortile come più ampio. Anche nella sezione longitudinale i prospetti interni delle corti laterali sono uguali – quello meridionale era stato costruito, quello settentrionale non ancora – mentre le aperture del prospetto centrale sono solo accennate. La *Pianta del delizioso Palazzo di Capodimonte* riporta le destinazioni degli ambienti interni, indicate direttamente sul disegno senza legenda. Analizzando queste indicazioni si capisce, ancora una volta, che non si sapeva dove sistemare la scala reale e, contestualmente, le funzioni degli ambienti interni erano alquanto approssimative e disordinate – poiché si aveva certezza solo delle destinazioni delle stanze intorno alla corte meridionale, l'unica terminata – ad eccezione dei saloni simmetrici centrali dei lati lunghi (*Gran Gallerie*), con doppio affaccio nel cortile e verso il panorama. Si tratta proprio dei saloni costruiti da Fuga. Merita di essere trascritta l'intestazione in calce al disegno della facciata longitudinale: *Prospetto d'un lato maggiore del Real Palazzo Napoletano fatto edificare dalla Cattolica R.M. di CARLO DI BORBONE ne' primi anni del suo regnare in Napoli, sta situato in luogo eminente due miglia fuori di Napoli, gode da questo lato che a' l'aspetto di Mezzogiorno a ponente il più bello della Città verso il Golfo, e la deliziosa Collina di Posillipo, Architetto Giò: Antonio Ametrano Siciliano.*

In questi stessi anni a queste descrizioni, raccontate o disegnate, non corrispondono adeguate



Manifattura della Real Fabbrica della porcellana di Napoli, Piatto del Servizio dell'Oca con il palazzo reale di Capodimonte, 1793-1795. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Manifattura della Real Fabbrica della porcellana di Napoli, Piatto del Servizio dell'Oca con il palazzo reale di Capodimonte, 1793-1795. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

rappresentazioni, poiché Thomas Jones (*Near Capodimonte*, 1770 ca.), Francis Towne (*Coming down from Capa de Monte*), Xavier Della Gatta (*Napoli dallo Scudillo*, 1781), John Warwick Smith (*Naples for Capodimonte*, 1778), Giovan Battista Lusieri (*Napoli da Capodimonte*, 1782), Jakob Philipp Hackert (*Napoli dalla collina di Capodimonte*, 1782 ca.), Joseph Mallord William Turner (*View over the City from Capodimonte*, 1796), per citare gli artisti più famosi, ripresero le impervie vie d'accesso, scavate tra le rocce di tufo, o il panorama sulla città e sul golfo ma mai proprio il sito reale.

Solo Antonio Joli mostrò un cantone del palazzo reale in *Ferdinando IV a cavallo con la corte a Capodimonte* (1762 ca.), l'altra unica immagine ufficiale del palazzo è una veduta non convenzionale poiché sul fondo del *Piatto del Servizio dell'Oca con il palazzo reale di*

Capodimonte, prodotto di grande valore della Manifattura della Real Fabbrica della porcellana di Napoli e datata tra il 1793-1795 (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte)⁸. Del palazzo è riproposto solo il prospetto principale della corte meridionale, l'unica terminata, con il panorama di sfondo e una porzione di parco.

A queste vedute bisogna aggiungere un'altra immagine del palazzo reale di Capodimonte, fino ad ora poco nota e mai analizzata in studi specifici di storia dell'architettura e dell'arte, che decora il fondo del *Servizio di piatti da parata di casa Correale*. Il servizio e il piatto in questione furono prodotti dalla Manifattura Del Vecchio, nel periodo in cui la fabbrica era diretta da Cherinto (dal 1810). Questo servizio è datato ai primi anni Trenta dell'Ottocento, in terraglia opaca color oca, si compone di pezzi diversi: vassoi, zuppiere, piattini, una coppia di portauovo e alzata⁹. L'immagine del palazzo reale è molto interessante poiché, senza nessun compromesso, mostra il palazzo incompleto. Sono gli anni della direzione di Antonio Niccolini durante il regno di Ferdinando II, quando la costruzione del palazzo volgeva al termine. L'immagine mostra chiaramente che mancavano il piano attico della corte centrale, la corte settentrionale era solo delimitata dai muri esterni del piano terra.

3. Acquisizioni e donazioni di terreni limitrofi, l'opera dei *napoleonidi*

Giuseppe Bonaparte, incoronato re, scelse come sua dimora anche il palazzo di Capodimonte, probabilmente perché non si sentiva sicuro del Palazzo Reale nel centro cittadino, ed iniziò una serie di lavori di poca entità per renderlo idoneo come sua residenza, che riguardarono principalmente gli arredi. Il sito reale, invece, presentava una incongruenza sostanziale: il palazzo e il parco erano limitati da due differenti recinzioni murarie, separate anche da una strada pubblica. Più a nord vi era il bosco-parco e più a sud il palazzo reale, questa divisione era la dimostrazione evidente delle iniziali volontà di Carlo di Borbone che scelse Capodimonte prima come riserva di caccia e poi per costruire il nuovo palazzo reale. Giuseppe Bonaparte, non avendo legami con il potere ecclesiastico, riuscì a risolvere questa disgregazione grazie alla soppressione degli ordini religiosi. Infatti le proprietà del convento di Sant'Antonio, come altri poderi che confinavano con il sito reale, furono espropriate. Le intenzioni del re erano annettere al sito i territori necessari a creare un nuovo perimetro più ampio e unico, ridistribuire alcune terre a personaggi a lui vicini, e politicamente affini al cambiamento, utilizzare suoli per creare una rete stradale che collegasse più comodamente il sito reale alla città. Riportiamo le esplicite parole del re: *Volendo poi definitivamente regolare il destino di tutto quel territorio che circonda il recinto del Parco di Capodimonte affinché sia abitato da persone di mia casa*¹⁰.

L'acquisizione da parte della corona dei territori confinanti è indicata nel disegno di Domenico Rossi *Pianta Geometrica de' territorj da incorporarsi nel Real Parco di Capodimonte*¹¹.

⁸ *Vedute di Napoli e della Campania nel "Servizio dell'Oca" del Museo di Capodimonte*, fotografie di B. Jodice, introduzione A. Rastrelli, Napoli, Fiorentino.

⁹ Le informazioni sulla Manifattura del Vecchio sono del Museo Correale di Terranova. Cfr. anche G. Borrelli, *Del Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, 1990, oggi [http://www.treccani.it/enciclopedia/del-vecchio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/del-vecchio_(Dizionario-Biografico)/). Si ringrazia Alessandra Veropalumbo per la segnalazione del piatto del Servizio Correale.

¹⁰ Napoli, Archivio di Stato, *Intendenza di Napoli*, fa. 2551, f.lo 1; la notizia archivistica è in V. Fraticelli, *Il giardino napoletano. Settecento e Ottocento*, Napoli, Electa Napoli, 1993, pp. 155, 221.

¹¹ S. Villari, *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese (1806-1815)*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, (catalogo della mostra 1997-1998), a cura di G. Alisio, Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 25-44, precisamente pp. 17, 22; Paris, Archives Nationales, *Archives privées Joseph Bonaparte*, 381AP 12 dr 3. Cfr. anche A. Fiadino, *Architetti e artisti alla corte di Napoli in età napoleonica. Progetti e realizzazioni nei luoghi del potere: 1806-1815*, Napoli, Electa Napoli, 2008, p. 23.



Domenico Rossi, Pianta Geometrica de' territorj da incorporarsi nel Real Parco di Capodimonte, 1807. Paris, Archives Nationales [Fiadino 2008]



François Aymè, Strada nuova al Campo di Marte sopra Capodichino, 1811-1812, Napoli Società di Storia Patria [Fratlicelli 1993]

Sulla planimetria è disegnato il progetto del nuovo confine del sito reale (poi ridimensionato) e le proprietà (i cui proprietari sono indicati direttamente sul disegno) da espropriare e suddividere, ricadendo in parte all'interno del sito reale. Il manoscritto riporta anche i tracciati delle strade che si stavano costruendo.

Il 27 luglio del 1807 il Ministro dell'Interno André Miot chiedeva al Consiglio degli Edifici Civili e alla Prima Ispezione di Ponti e Strade il progetto di collegamento dal Real Museo al palazzo di Capodimonte e dal palazzo alla via del Campo di Marte. Il progetto del tracciato del versante meridionale fu affidato a Gioacchino Avellino e Nicola Leandro. Questo tratto, i cui lavori iniziarono il 14 agosto 1807, si componeva del Corso Napoleone, di piazza Napoleone e della strada Napoleone¹². I lavori dell'altra *tranches*, la strada del Campo, che si collegava al versante orientale della città, oggi via Ponti Rossi e via Santa Maria al Monte, furono progettati da Gaetano Schioppa e poi perfezionati da Charles-François Mallet (direttore della terza ispezione di Ponti e Strade), diretti dall'ingegnere Raffaele Pannain e da Mallet¹³. Il tratto che collegava Capodimonte con l'interno, si sviluppava al confine del versante occidentale e collegava il sito con i casali settentrionali. Il progetto fu affidato all'ingegnere Francesco Diana; i lavori iniziarono nell'ottobre del 1807¹⁴.

Questi lavori rientravano nell'impegno di largo respiro per il miglioramento dell'impianto stradale della capitale e dei suoi contorni; di questo più ampio progetto fecero parte anche le strade per Capodimonte. In realtà l'esigenza di migliorare i collegamenti era già avvertita dalla fine del secolo precedente ma, come già accennato, i Borbone non avevano i mezzi necessari per portare a compimento lavori di questa portata.

¹² Napoli, Archivio di Stato, *Ponti e Strade, II Serie*, fa. 300, nn. 1, 4, 20; fa. 300 bis, n. 1, ne dà notizia S. Villari, *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese...*, cit., pp. 16, 22. Cfr. anche A. Buccaro, *La genesi e lo sviluppo del borgo. Questioni di storia urbana e metodologia di ricerca*, in *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano* (catalogo della mostra), a cura di A. Buccaro, Napoli, CUEN Editrice, 1991, pp. 43-92, p. 79.

¹³ Napoli, Archivio di Stato, *Ponti e Strade, II serie*, fa. 315, nn. 1, 6; *Intendenza di Napoli, III serie*, fa. 2552, n. 1, la notizia archivistica in A. Buccaro, *La genesi e lo sviluppo del borgo...*, cit., p. 24.

¹⁴ S. Villari, *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese...*, cit., p. 16.



Ignoto, Plan du parc de la Maison Royale, s.d. ma 1810-1815. Paris, Service Historique de la Défense [Fiadino 2008]

La fase avanzata di questi lavori è documentata da un'altra planimetria *Strada nuova al campo di Marte sopra Capodichino*, eseguita dal generale François Aymè (1810 ca.)¹⁵. Il disegno è di grande interesse, specialmente se confrontato con quello del 1807, poiché indica i nuovi proprietari, i destinatari dei territori confinanti con il sito reale, designati da Giuseppe e confermati da Gioacchino Murat. È d'obbligo riportare le parole del suo citato documento sottoscritto da Giuseppe per l'evidente relazione tra documento e planimetria: *mettiate in possesso de differenti Casini le persone qui sotto descritte col trasferimento loro la proprietà, come pure il possesso, e domini de territorj da voi acquistati; facendone la divisione in sei parti, coll'obbligo, 1 d'intrattenerne la porzione di passeggiata che passa ne loro territorio, 2 di non potersi vendere la loro vita durante, 3 di non poter fabbricare mura di chiusura. Al Sig. Cardinal Firrao Grande Elemosiniere il Casino detto Di Gallo, al Sig. Duca di Cassano Gran Cacciatore il Casino Morra, al Sig. Principe Gerace Primo Ciambellano il Casino de Simone, al Sig. Principe di Stigliano Gran Ciambellano il Casino Amendola, al Sig. Duca di S. Teodoro Gran Maestro di Cerimonie il Casino Accadia, al Sig. Cav. Macedonio Intendente di Real Casa il Casino de Angelis*¹⁶.

Si otteneva così un grande sito reale con una fascia di rispetto a corona. Le intenzioni dei re francesi sono graficizzate in un'altra pianta di grande espressività e bellezza *Plan*

¹⁵ François Aymè, *Strada nuova al campo di Marte sopra Capodichino*, 1810-1811, Napoli, Società di Storia Patria, inv. 12704; la notizia archivistica è in V. Fraticelli, *Il giardino napoletano. Settecento...*, cit., p. 190.

¹⁶ Ignoto, *Plan du parc de la Maison Royale*, s.d. ma 1810-1815, Paris, Service Historique de la Défense, *Château de Vincennes*, inv. M 13 C 316; ne dà notizia A. Fiadino, *Architetti e artisti...*, cit., p. 30.

du parc de la Maison Royale di anonimo autore ed eseguita sicuramente entro la fine del Decennio francese. La pianta a colori mostra sinuose strade con viste mozzafiato sulla città, attraversa campi e giardini, punteggiati da casini, le proprietà non presentano i confini, solo una sottile linea rossa indica il limite del sito reale. L'analisi termina con il rimando ad un'altra planimetria, datata agli anni '20, il cui autore è rimasto anonimo¹⁷, che mostra il progetto di risistemazione dell'area di Capodimonte oramai terminata.

¹⁷ Ignoto, *Capodimonte e i suoi contorni*, 1820 ca., Napoli, Società di Storia Patria, inv. 12354; la notizia archivistica è in V. Fraticelli, *Il giardino napoletano. Settecento...*, cit., p. 190.

INDICE

25 | **Presentazione**

Alfredo Buccaro, Fabio Mangone

27 | **Il perché di una scelta**

Paola Lanaro

29 | **Introduzione**

Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello

CAP. I | **Viaggio e religioni: dal pellegrinaggio alla missione, dall'assistenza alla conquista**

Giovanni Favero, Pasquale Rossi

1.1 | **In viaggio verso Santiago di Compostela: devozione, esperienza e proiezione del culto di San Giacomo**

Domingo Luis González Lopo, Fernando Suárez Golán

35 | Alicia Padín Buceta, *Il pellegrinaggio di fra Martín Sarmiento a Compostela per le terre del Salnés (Galizia)*

43 | María José Carrera Boente, *Books to praise Saint James. The Choirbooks of the Cathedral of Santiago de Compostela in the liturgy and the Jacobean worship during the Baroque*

49 | Nuria Salesa Amarante, *From the traditional hostel to the historical state-owned hostel-hotel (Parador). The offer of accommodation for the pilgrim on St. James's Way: An analysis of the Northern Way to Santiago passing through Cantabria*

57 | Maria Incoronata Colantuono, *I miracoli della Vergine sulla via di Santiago: testimonianze nella lirica del secolo XIII*

65 | Julio J. Polo Sánchez, *Ad modum Iubilei Sancti Jacobi... Santo Toribio de Liébana in the origin of the cult of Santiago and the Lignum Crucis relic*

73 | Fernando Suárez Golán, *Between Naples and Compostela: St. James, St. Januarius and the dispute about the patronage of the Hispanic Monarchy at the beginning of the XVIII century*

79 | Antonella Palumbo, *San Giacomo il Maggiore e San Michele Arcangelo: aspetti e devozione lungo gli itinerari*

85 | Giuseppe Restifo, *Una sorta di Santiago siciliana*

2.1 | **Viaggi, assistenza, pellegrini e viaggiatori**

Maria Marta Lobo de Araújo, Alexandra Esteves

91 | Maria Grazia Turco, *Missionari, viaggiatori e pellegrini nel percorso della Via della Seta tra Sogdiana (Uzbekistan), Bactria (Afghanistan) e Uḡḡiyāna (Pakistan)*

99 | Domenico Nisi, Marta Villa, *Le Madonne Brune delle Alpi orientali. Il case study della via Monte Baldo-Oetztal tra percorsi pastorali e pellegrinaggi devozionali: una lettura archeo antropologica*

107 | Giovanni Lombardi, *Hosting in Naples: Mediterranean and pilgrims between medieval heritage and modern care*

113 | Líliliana Neves, *L'assistance fournie aux voyageurs par les Casas da Misericórdia, du Minho, au cours de la Période Moderne*

119 | Maria Renata da Cruz Duran, *Il traffico della cultura nella parentica luso-brasiliana ai tempi di D. João VI*

- 127 | Rute Pardal, *Charity and social control: the “cartas de guia” from the Évora Misericórdia (16th-18th centuries)*
- 131 | Francesco Amendolagine, Federico Bulfone Gransinigh, *Obsequium pauperum: dall'esaurirsi del pellegrinaggio all'impegno nell'assistenza territoriale nell'area del Patriarcato e della Serenissima dal XV al XVIII secolo*
- 139 | Manuela Machado, *Auxílio a viajantes e peregrinos: a concessão de cartas de guia na Misericórdia de Braga no século XIX*
- 147 | Margareth Vetis Zaganelli, Andressa Cattafesta de Oliveira, *Os passos de anchieta: um caminho de fé no litoral sul do espírito santo*
- 155 | Margareth Vetis Zaganelli, Maria Célia da Silva Gonçalves, *Pellegrinaggi di “Folias dei re di João Pinheiro”:* *analisi del significato simbolico di questi drammi e metafore*
- 163 | Maria Antónia Lopes, *Voyages de pauvres gens au Portugal en transit par Coimbra (XVIII-XIX^e siècle)*
- 171 | Maria Engrácia Leandro *Migrants portugais: processus migratoires et avatars des voyages*
- 183 | Carla Pinto Cardoso, *Regional Tourism planning: a review of the methodological considerations and strategic approaches in Porto's region*
- 193 | Francesca Castanò, Giangaspere Mingione, *Le vetrare istoriate di Pietro Chiesa e di Giulio Cesare Giuliani nello spazio liturgico di primo Novecento*
- 201 | Julia Castiglione, *Le guide di Roma nel Seicento: tra ritualità e approccio estetico alla città*

3.I | Percorsi simbolici nello spazio urbano: processioni, cortei e visite rituali

Giovanni Favero, Vania Levorato

- 209 | Vania Levorato, *Le “andate” del Doge di Venezia ai monasteri femminili di San Zaccaria e delle Vergini in età moderna*
- 217 | Ileana Tozzi, *La processione dei ceri a Rieti*
- 225 | Lucia Trigilia, *Un nuovo contributo alla storia di Noto antica e del suo territorio: la ricostruzione dei luoghi e dei percorsi di San Corrado*
- 231 | Nicoletta Bazzano, *«Ti fazzu vidiri lu Sant'Uffiziu a cavaddu»: autodafè nella Palermo barocca*
- 239 | Matilde Russo, *Agatha Catanensis*
- 245 | Fernando Suárez Golán, *Cortei, percorsi rituali e spazio urbano nel solenne ingresso degli arcivescovi a Santiago de Compostela tra XVII e XVIII secolo*

4.I | Gerusalemme allo specchio: il mito e la materia nelle evocazioni della Città Santa da parte di guerrieri, pellegrini, viaggiatori

Fabio Redi

- 255 | Alessandra Baldelli, *Portarsi a casa Gerusalemme. Riflessioni su una visualizzazione informatica dell'edificazione di luoghi ad immagine di Gerusalemme al ritorno dalla Città Santa tra XI e XV secolo*
- 259 | Maria Carolina Campone, Saverio Carillo, *Cimitile nuova Gerusalemme. La memoria dei luoghi santi attraverso la “copia” per contatto*
- 265 | Lorenzo Fecchio, *La Hierusalem di Bernardino Caimi: evocazioni di Terra Santa sul Sacro Monte di Varallo Sesia*
- 273 | Elina Gugliuzzo, *La secolarizzazione del viaggio in Terrasanta*
- 279 | Cristiana Pasqualetti, *Evocazioni gerosolimitane all'Aquila: a proposito del portico della prima basilica di Collemaggio*
- 285 | Fabio Redi, *L'Aquila: dal mito della Gerusalemme abruzzese alla “città santuario”. Viaggiatori, pellegrini e strutture urbane dalla metà del XIII secolo al XVIII*

- 293 | Ilaria Sabbatini, *Il modello della civitas e la descrizione dello spazio sacro nei pellegrini scrittori di Terra Santa*
- 303 | Stefania Tuzi, *Il Tempio di Salomone e le sue colonne: il percorso di un simbolo da Gerusalemme a Roma fino al Nuovo Mondo*

CAP. II | Viaggio e conoscenza: lo sguardo sulle città, sui territori, sul paesaggio

Alfredo Buccaro, Donatella Strangio, Rosa Tamborrino

1.II | ‘Viaggi’ delle conoscenze, delle collezioni e degli edifici delle Esposizioni Internazionali e Universali

Ana Cardoso de Matos, Maria Margaret Lopes

- 313 | Anna Pellegrino, *Viaggi virtuali. La circolazione dei modelli architettonici delle expo nella stampa illustrata europea del XIX secolo*
- 319 | Maria Margaret Lopes, Anna Sofia Meyer França, *‘Palácio Monroe’ from Saint Louis Exhibition (1904) to Rio de Janeiro (1906-1976): its project, building, travel, uses and the dispersion and transfer of its collections to Brasília (1960-1976)*
- 323 | Ana Cardoso de Matos, Ana Malveiro, *The travels of The Pavilhão Português Das Indústrias, from the International Exhibition of Rio De Janeiro (1922) and its different uses*
- 329 | Antonio de Abreu Xavier, *Venezuela: A Flower for the World Architecture, Technology, and Ecology in the Design of the Venezuela Pavilion at the Expo 2000 in Hannover*
- 335 | Mariagrazia L’Abbate, Valeria Moscardin, *I padiglioni delle grandi esposizioni mediterranee del Ventennio come strumento di conoscenza: il caso dell’Albania*

2.II | Il viaggio moderno nel passato e nel Mediterraneo

Annette Condello

- 347 | Emilia Athanassiou, Vasiliki Dima, Konstantinia Karali, *Modern architectural encounters and Greek antiquity in the thirties*
- 355 | Francesco Viola, *Linguaggi popolari della modernità: Napoli e il suo Golfo nell’architettura di Luigi Cosenza*
- 361 | Ugo Rossi, *Bernard Rudofsky: when travel was still an art*
- 369 | Alessandra Como, *Dalla collezione di immagini dei viaggi nel Mediterraneo di Bernard Rudofsky ai temi di architettura*
- 375 | Simona Talenti, *Plinio Marconi e l’architettura “senza nomi” tra Capri e Vitorchiano*
- 383 | Lelio di Loreto, Letizia Gorgo, *Josef Hoffmann e il sanatorio di Purkersdorf*

3.II | Viaggio e paesaggio urbano: forme e modi di rappresentazione della città

Vincenza Garofalo, Francesco Maggio

- 391 | Vito Cardone, *I reportages di viaggio per la conoscenza della città*
- 405 | Vincenza Garofalo, Francesco Maggio, *Luigi Epifanio e la Sicilia. Dai disegni di viaggio alla costruzione del progetto*
- 413 | Franco Cervellini, *Immagini di città tra la scena, il labirinto e lo sprawl*
- 417 | Stefania Monzani, *Città reale e città immaginata. Il ruolo del viaggio nelle visionarie prospettive urbane degli anni venti*
- 425 | Maria Grazia Cianci, Sara Colaceci, *Representing the city, the landscape and anthropic layering*
- 431 | Paola Puma, *Mapping esperienziale del centro storico di Firenze: le trasformazioni della scena urbana, dell’immagine e dell’immaginario*
- 439 | Laura Carlevaris, Giovanni Intra Sidola, *Lo sguardo e il viaggiatore: l’itinerario come strumento di controllo della complessità urbana nella pianta Strozzi*

- 447 | Alessandra Como, Luisa Smeragliuolo Perrotta, *Il viaggio e il percorso nell'architettura della città*
- 453 | Nicolò Sardo, *Il viaggio «fotografato» degli architetti*
- 457 | Rosario Marrocco, *Il disegno dello spazio narrato. I luoghi della rappresentazione e i paesaggi del Parco Letterario di Grazia Deledda*
- 463 | Fabio Quici, *L'attraversamento urbano: osservazione e creazione di schemi di reazione*
- 469 | Chiara Baldestein, *La rappresentazione della città di Roma nei taccuini di viaggio degli artisti italiani del Primo Rinascimento*
- 473 | Salvatore Santuccio, *Il disegno della città empatica: i viaggi che hanno sconvolto la storia dell'arte*
- 481 | Maria Sofia Di Fedè, *La Sicilia di Jean Houël: città, architetture, paesaggio*
- 487 | Alessandro Dalla Caneva, *L'interpretazione del paesaggio classico nei progetti di Alvar Aalto*
- 493 | Starlight Vattano, *Un carnet de voyage digitale nella città di Akragas*
- 499 | Rosa Anna Genovese, *La Via ab Regio ad Capuam: conservazione integrata della strada storica e dell'Itinerario culturale*
- 507 | Eric Masson, Maryvonne Prévot, *Searching for trail markers along the Via Francigena in three urban contexts (Martigny, Aosta & Roma): which legibility and visibility?*
- 515 | Alessandro Luigini, *Carnet de Voyage 2.0. Il tempo, lo spazio e l'esperienza dei luoghi al tempo dei Social Network tra immagini e parole*
- 523 | Elena Ippoliti, Francesca Guadagnoli, *Le vie d'Italia (1917-1935). Apparati grafici e iconografici per la costruzione di un immaginario urbano*
- 531 | Giuseppa Novello, Maurizio Marco Bocconcino, *La città in tasca: mappe e guide sfidano con segni e disegni la complessità urbana*
- 539 | Carla Fernández Martínez, *Immagini urbane di Pontevedra e A Coruña nell'Ottocento. La visione del viaggiatore*
- 545 | **Francesca Capano, *Capo di Monte da area agricola a primo sito borbonico napoletano***
- 551 | Hesperia Iliadou, *A shadow of reality, early representations of cities along the Mediterranean route to Jerusalem as included in Konrad Grünberg's 1487 manuscript*

4.II | La scoperta della Campania Felix. Percezione ed estasi nei viaggiatori

Giuseppe Foscari

- 561 | Daniela Stroffolino, *L'incontro con gli Irpini e la loro terra attraverso i diari dei viaggiatori fra il Settecento e l'Ottocento*
- 567 | Alfonso Tortora, *I rumori, i vapori e i colori del paesaggio vesuviano nell'immaginario del Settecento europeo*
- 573 | Silvana D'Alessio, *Il racconto di una straordinaria Natura: viaggiare in Campania nella prima età moderna*
- 577 | Stefano d'Atri, *Tra sapere e sapori. I viaggiatori alla scoperta della Campania ottocentesca*
- 583 | Giuseppe Foscari, *Lo sguardo ammirato di una pittrice: Élisabeth Vigée Lebrun*
- 589 | Carla Pedicino, *L'Irpinia nel racconto di viaggiatori e letterati (secolo XVII)*
- 593 | Silvana Sciarrotta, *Distacco anglosassone ed entusiasmo mediterraneo nelle Memorie di una giovane nobildonna*

5.II | I viaggiatori "rbdomanti": luoghi e memorie di itinerari urbani

Massimo Galtarossa, Laura Genovese

- 601 | Irene Bevilacqua, *Roma barocca e l'acqua. Simbolismi religiosi e valenze politiche*
- 607 | Maddalena Bassani, *Le acque termominerali nell'Italia antica fra pellegrinaggi e svaghi*
- 615 | Roberta Varriale, *Le vie delle acque a Napoli. Un viaggio attraverso i pozzi, le fontane e gli acquedotti che hanno dissetato Partenope*
- 621 | Viola Bertini, *Architettura e turismo per la valorizzazione delle aree marginali. Il caso studio dell'Alqueva*
- 629 | Antonio Mastrogiacomo, *Fontana Pièdicastello*

6.II | Gli ingegneri di tutto il mondo nelle scuole tecniche francesi: mobilità professionale, circolazione delle conoscenze e trasferimento tecnologico
Irina Gouzévitch, Ana Cardoso de Matos, Antoni Roca-Rosell

- 637 | Antonio de Abreu Xavier, *Venezuelan Engineers and the "Frenchification" of Caracas in the times of Guzmán Blanco (1870-1888)*
- 643 | Antoni Roca-Rosell, Ana Cardoso de Matos, *Iberian Engineers in the French École Centrale. A new network of industrial experts and entrepreneurs*
- 649 | Annalisa Carta, Eleonora Todde, *Gli ingegneri minerari all'École des Mines: un "ritorno di cervelli" ante litteram*
- 659 | Stefano Mais, *Cultura francese nel progetto delle infrastrutture di Giovanni Antonio Carbonazzi per il Regno di Sardegna. La Strada Reale da Cagliari a Porto Torres (1822), un bene paesaggistico*

7.II | Il Sud d'Italia tra schizzi e appunti di Viaggio. L'interpretazione dell'immagine, la ricerca di una identità

Bruno Mussari, Giuseppina Scamardi

- 669 | Bruno Mussari, *La Calabria tra diari e schizzi di viaggio: disegni e testi per il Voyage Pittoresque dell'Abate di Saint-Non*
- 675 | Giuseppina Scamardi, *Il sud d'Italia negli schizzi di viaggio di Jérôme Maurand (1544)*
- 681 | Maria Luce Aroldo, Matteo Borriello, Alessio Mazza, *Il Sud Italia attraverso lo sguardo di Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), François Debret (1777-1850), Prosper Barbot (1798-1877)*
- 687 | Gemma Belli, *Hus ved Amalfi. Andreas Clemmensen e la scoperta dell'architettura vernacolare campana*
- 695 | Maria Rossana Caniglia, *L'Italia meridionale nei disegni di Edward e Robert-Henry Cheney (1823-1825)*
- 703 | Vittorio Cappelli, *La transizione dal Grand Tour al turismo e l'immagine della Calabria nella letteratura di viaggio tra Otto e Novecento*
- 707 | Salvatore Di Liello, *Un archetipo del Sublime: la Lucania in età moderna*
- 713 | Giulia Iseppi, *L'immagine di Napoli. La percezione della città a Bologna nel Settecento*
- 719 | Francesca Passalacqua, *Il viaggio in Sicilia nelle memoirs di Charles Robert Ashbee (1863-1942)*
- 725 | Valentina Russo, «Fra uno schizzo e una nota». *Leonardo Paterna Baldizzi 'ispettore' di monumenti e paesaggi nel Meridione d'Italia (1906-1909)*
- 731 | Paola Vitolo, *Il Medioevo, il paesaggio, le città: evocazione, interpretazione, documentazione. L'esperienza del progetto The Medieval Kingdom of Sicily Image Database*
- 737 | Anna Grimaldi, *Paesaggi del Sud. La forza della natura tra incanto e sgomento nelle vedute di fine Settecento e Ottocento*

8.II | Dagli archivi degli storici dell'arte del Novecento: viaggi di formazione, di conoscenza e di tutela
Michela Agazzi

- 749 | Beatrice Marangoni, *1920-25, viaggi di tutela in Istria e Venezia Giulia nel primo dopoguerra: le campagne di Antonio Morassi attraverso le fotografie conservate nella sua fototeca*

- 757 | Silvia Peressutti, *“Diario di Costantinopoli”*: un viaggio di Sergio Bettini
- 763 | Sara Zucchi, *Dalla fototeca dell'Archivio Sergio Bettini lo “sguardo” dello storico dell'arte*
- 771 | Annarita Teodosio, *Gli archivi di Michele De Angelis, ingegnere con aspirazioni da storico e fotografo*

9.II | Viaggio e conoscenza: lo sguardo sulle città, sui territori, sul paesaggio

Antonio Brucculeri, Cristina Cuneo

- 779 | Aurélien Davrius, *Translatio imperii et studii*
- 783 | Federico Rausa, Angela Palmentieri, *Dopo l'Antico. Reimpiego e collezionismo di antichità attraverso i disegni dei viaggiatori francesi del XVIII e XIX secolo*
- 789 | Stefania Pollone, *Un viaggio attraverso l'antico. Prosper Morey e l'architettura del Mezzogiorno d'Italia*
- 795 | Alessandro Cremona, Claudio Impiglia, *Augustin-Théophile Quantinet (1795–1867), o l'architettura romana nel dettaglio*
- 803 | Fabio Colonnese, *Il prototipo del palazzetto. L'immagine della Farnesina ai Baulari da Pâris a Letarouilly*
- 811 | Massimo Visone, *Palazzo Donn'Anna: equivoco modello per i pensionnaires*

10.II | Rappresentazioni e immagini di paesaggi nei media

Flávio Lins, Maria Helena Carmo, Gisele Moser

- 821 | Flávio Lins, *Rock in Rio's Rio*
- 827 | Aline Maia, *“O passinho carioca é mídia na favela”*: representations and visibility of young people from favelas in Rio de Janeiro
- 833 | Matteo Giuseppe Romanato, *Images from Nowhere*
- 839 | Antonio Bertini, Immacolata Caruso, Tiziana Vitolo, *Paesaggio urbano e forme di rappresentazione: il viaggio nella storia di piazza Municipio*
- 843 | Cristina Marques Gomes, Manuel Ramón Gonzalez Herrera, *History and City: representations for the way of Tourism Driven by Data*
- 849 | Maria Helena Carmo dos Santos, *Porto Maravilha: an urban redevelopment project for the Rio de Janeiro port district and the “Renaissance” of the city*
- 853 | Ana Cristina Arruda, *The insertion of slum communities into the concept of metropolis: the slums as touristic points in Rio de Janeiro*
- 859 | Enrica Petrucci, Francesco Di Lorenzo, Diana Lapucci, *“Luce” sulla città: la rappresentazione del centro turistico di San Benedetto del Tronto attraverso i filmati dell'Istituto Luce*
- 867 | Andrea Maglio, *Turismo termale a Ischia nel secondo dopoguerra: trasformazioni del paesaggio e identità dei luoghi*
- 873 | Ambra Benvenuto, *No al turista, sì al viaggiatore*
- 877 | Menne C. Kosian, Rowin J. van Lanen, *Travelling through and to the cities of the Netherlands during the late Middle Ages*
- 883 | Anda Lucia Spânu, *Transmitting Knowledge through Historical Images of (nowadays Romanian) Towns*
- 889 | Sheyla Moroni, *The Knick(erbocker): esplorare il continuum fra Harlem e Brooklyn (XX-XXI secolo)*
- 895 | Lidiane Santos de Lima Pinheiro, Patrícia Carla Smith Galvão, Camila Oliver, *Città sensazionali: analisi della campagna. Il mondo si trova in Brasile. Vieni a celebrare la vita*
- 901 | Noemi Maffrici, *Presenting Present London in Early 19th Century to Foreigners through Architectural Panoramas*

905 | Elettra La Duca, *La Città Aumentata. L'immagine urbana attraverso la Realtà Aumentata e Granada come caso di studio*

909 | Heloísa de A. Duarte Valente, *E la nave va... Nel blu, dipinto di blu... Tourist Cruises: floating cities and musical landscapes*

915 | Stavros Alifragkis, *Cinematic Gazes into 1950s and 1960s Greece: The Case of Athens*

11.II | Il Grand Tour della civiltà industriale: tecnici e operai alle esposizioni

Sergio Onger, Anna Pellegrino

925 | Sergio Onger, *Lo stupore competente*

929 | Laura Faustini, Elena Mechi, *Parigi 1867: un viaggio di studio*

935 | Ana Cardoso de Matos, *To observe to learn: portuguese worker's visits to the world exhibition*

12.II | Baedeker del progresso: l'odeporica delle esposizioni universali

Sergio Onger, Anna Pellegrino

941 | Luca Massidda, *Il racconto di una fantasmagoria. L'esposizione universale nella letteratura dell'Ottocento*

947 | Martino Lorenzo Fagnani, Luciano Maffi, *Turismo ed esposizioni a Milano nella seconda metà dell'Ottocento*

953 | Davide Baviello, *Milano 1906: viaggio nella città del futuro*

957 | Anna Pellegrino, *Itinerari «fantasmagorici». A spasso per Parigi con l'allegro colibrì*

13.II | Viaggiare, ricordare, narrare e rappresentare: modelli e soluzioni di trasmissione degli esiti del viaggio

Chiara Devoti, Monica Naretto

965 | Chiara Devoti, Monica Naretto, *Viaggiare, ricordare, narrare e rappresentare: modelli e soluzioni di trasmissione degli esiti del viaggio*

973 | Maria Teresa Como, *Gli esiti della tappa napoletana del viaggio in Italia di Jacques Philippe d'Orville nelle vicende della Cappella del Pontano*

981 | Alessandro Cremona, «Uno dei più belli giardini di Roma». *Villa Mattei-Celimontana: trasformazioni e mutamenti di percezione di un sito urbano nelle testimonianze di viaggio (secoli XVI-XIX)*

991 | Francesco Zecchino, *Organizzazione urbana e strutture sociali nell'Alta Irpinia di inizio XVII secolo attraverso il resoconto di viaggio di un illustre visitatore straniero*

997 | Laura Giacomini, *La città eterna descritta e disegnata dall'architetto veronese Luigi Trezza*

1005 | Andreina Milan, *Da "città militare" a "città scientifica"*

1015 | Rossano De Laurentiis, *L'Abruzzo di D'Annunzio tra "cristiani" e "idolatri"*

1023 | Chloé Demonet, *Dal sud dell'Italia al sud della Francia, i viaggi di Giuliano da Sangallo: ricordo, modello, documento*

1031 | Andrea Maglio, *I viaggi in Italia di Leo von Klenze: memorie e trasfigurazioni*

1039 | Luca Reano, *Stereotipi e patrimonio architettonico: l'immagine dell'Italia nelle riviste di architettura inglesi tra 1830 e 1870*

1047 | Fabio Colonnese, *La persistenza di modelli visuali del paesaggio romano da Van Wittel a Le Corbusier*

1055 | Verónica Gijón Jiménez, *The urban image of Toledo through foreign travellers' tales from the end of the XV century through the XVIII century*

1061 | Inmaculada Lopez-Vilchez, *Immaginando Granada. Un'analisi iconografica della città attraverso la memoria dei viaggiatori romantici (sec. XIX)*

- 1069 | Maria Angélica da Silva, *The invention of the New World: Dutch artist travellers and early visual representations of Brazilian landscapes in the 17th Century*
- 1077 | Gabriella Restaino, Antonio Muniz dos Santos Filho, “*Caminhos do Velho Chico*”. *Percorsi, città e paesaggi che si affacciano sul Rio São Francisco: da Penedo a Piaçabuçu fino alla foce del fiume*
- 1085 | Paola Ardizzola, *D’ora in poi non sarà forse il viaggio stesso la nostra patria? Bruno Taut esule in Giappone (1933-36): un viaggio fra scrittura e visione*
- 1091 | Gemma Belli, *Un viaggio attraverso il Mediterraneo. Gli architetti italiani al IV CIAM*
- 1097 | Lelio di Loreto, *Sguardi da Nord. Risonanze mediterranee nel Cimitero del bosco di Stoccolma*
- 1101 | Giovanni Spizuoco, *Patrick Geddes in India: conoscenza e pianificazione alla corte dei maharaja. Il report sull’esperienza di Indore tra progettazione sociale e urbana*
- 1107 | Margherita Parrilli, *Dalle Alpi al Mediterraneo: viaggi d’autore e identità di paesaggi nell’iconografia contemporanea*
- 1117 | Fulvia Scaduto, *Sguardi su Palermo. Il resoconto di viaggio di un gentiluomo francese (1589)*

14.II | Prodromi dell’identità urbana alla fine della modernità: il “lungo” Ottocento prepara il Secolo veloce

Rossella Del Prete

- 1127 | Isabella Frescura, *Cultura e sviluppo socio-economico nell’età defeliciana (1881-1920): il lungo iter per la realizzazione del Teatro Massimo Bellini*
- 1135 | Victoria Soto Caba, Antonio Perla de las Parras, *Turismo y apropiación ideológica: la reconstrucción de Toledo como símbolo de las Reconquistas*
- 1143 | Gaetano Cantone, *Appunti per una narrazione possibile della civiltà urbana nell’iconografia del Novecento. Contributi dell’arte, della cultura e dei mezzi di comunicazione di massa*

15.II | La città come meta di viaggio nella formazione degli architetti in età moderna e contemporanea in una prospettiva comparativa

Alfredo Buccaro, Rosa Tamborrino

- 1153 | Andrea Giovannini, *Il soggiorno romano di José De Hermosilla y Sandoval tra speculazione teorica e pratica professionale*
- 1159 | Giovanni Menna, *Grand Tour à rebours. L’Inghilterra di Vincenzo Marulli, teorico di architettura napoletano (1768-1808)*
- 1165 | Anna Tylusinska-Kowalska, *Varsavia nelle descrizioni dei viaggiatori del Grand Tour nel Nordeuropa, intellettuali, politici*
- 1175 | Lia Romano, *Tra imitazione e reinterpretazione. Gli architetti-viaggiatori e il riflesso dell’antico sul cantiere tra XVIII e XIX secolo*
- 1181 | Roberto Parisi, *Puteoli e le «tre colonne» del Grand Tour. Il viaggio nella città dell’Antico tra pratiche di formazione professionale e percorsi di contaminazione culturale*
- 1189 | Federica Deo, *Tempo di viaggio: la formazione dei russi in Italia 1750-1850*
- 1195 | Michela Mezzano, *Modificazione del Grand Tour: le antichità egiziane tra formazione e influenze per gli architetti dell’Occidente*
- 1199 | Cristiana Volpi, *Impressioni di viaggio e immagini degli anni di guerra. La formazione mitteleuropea di Rudolf Perco. Dalla Wagnerschule a “Vienna Rossa”*
- 1207 | Ilaria Bernardi, Álvaro Soto Aguirre, *Il viaggio al Weissenhof di Gino Pollini e l’influenza sul quartiere Harrar in via Dessiè a Milano*
- 1213 | Giuseppina Lonero, *Da Roma a Isfahan: gli Envois de Rome di Eugène Beaudoin*

- 1221 | Marco de Napoli, *Nuovi spunti per un'architettura moderna italiana: i viaggi di Carlo Enrico Rava attraverso il Sahara alla scoperta di Ghadames e Tunin, 1929-1931*
- 1227 | Valentina Solano, *L'influenza vernacolare sulle opere di Bernard Rudofsky*
- 1233 | Rosa Sessa, *Gli architetti dell'American Academy in Rome e la scoperta del Mediterraneo: i viaggi a Sud di George Howe, Louis Kahn e Robert Venturi*
- 1239 | Ferdinando Zanzottera, *Guardare l'architettura: il pensiero e il metodo di educare alla conoscenza esperita dei monumenti e del paesaggio urbano in Carlo Perogalli*
- 1247 | Francesco Sorrentino, *Il cielo sopra Berlino. Il viaggio a Berlino di Rem Koolhaas e la Summer Academy per la Cornell University*
- 1253 | Miguel Roque, *Architecture's trips and architecture. Raúl Hestnes in the 1970s-1980s*
- 1259 | Adriana Bernieri, *Trasposizioni e Derivazioni del Viaggio. Processi di ri-creazione del progetto di architettura*

16.II | Per viaggiatori: musei [della città] come chiavi per le città

Juan Roca, Rosa Tamborrino, Paul van de Laar

- 1267 | Giulia Adami, *Per la ricostruzione della città perduta: Verona e i musei civici*
- 1273 | Bogdan Stojanovic, *Boosting the consciousness of the public concerning the post-war architecture in the urban city envelope*
- 1279 | Francesca Giusti, *Auteuil. Un museo della città en plain air tra Art Nouveau, Art Deco e Movimento Moderno*
- 1287 | Angelamaria Quartulli, Valeria Moscardin, *Un monumento restituito alla città: il nuovo museo del Castello svevo di Bari*

CAP. III | Turismo, città e infrastrutture

Elena Manzo, Luca Mocarrelli, Massimiliano Savorra

1.III | Grands Hôtels e catene alberghiere per la città turistica del Novecento, tra vacanza di lusso e villeggiatura

Carolina De Falco

- 1299 | Marica Forni, *Contributi milanesi alla manualistica sugli alberghi negli ultimi decenni dell'Ottocento*
- 1305 | Ewa Kawamura, *Artisti e collaboratori della Compagnia Italiana Grandi Alberghi (CIGA) negli anni 1906-38*
- 1313 | Patricia Cupeiro López, *La rete dei Paradores in Spagna. Monumenti, territorio e impatto internazionale*
- 1321 | Cristina Arribas, *Greetings from Spain. L'immagine moderna della Spagna negli anni sessanta attraverso le cartoline turistiche*
- 1327 | Alessio Mazza, *"Di fronte ha il mare infinito, a sinistra il cono fumante del Vesuvio". L'Hotel Royal des Etrangers a Napoli*
- 1333 | Angela Pecorario Martucci, *La Colonia Pietro Fedele di Scauri e gli esordi della villeggiatura sul litorale sud pontino*
- 1339 | Alessandra Ferrighi, *L'ampliamento dell'hotel Danieli a Venezia. Storie di concorsi mancati*
- 1340 | Niroscia Pagano, *Nuovi itinerari per il turismo d'élite tra Penisola Sorrentina, costiera Amalfitana e Cilentana. Una catena di alberghi in Italia Meridionale di Luigi Orestano*

2.III | Luoghi di sosta e di accoglienza sulle strade italiane (secoli XVII-XX): architetture, funzionalità, paesaggi

Fabiana Susini, Olimpia Niglio

- 1355 | Maria Melley, *La casa cantoniera e un turismo sostenibile*

- 1361 | Olimpia Niglio, *Architetture per l'accoglienza lungo le direttrici di pellegrinaggio. Da Canterbury a Roma passando per Lucca*
- 1367 | Fabiana Susini, *Stazioni di posta del Granducato di Toscana nel XVIII secolo: varianti locali e sviluppi funzionali*
- 1373 | Michelangelo De Donà, *Gli edifici di accoglienza sulle strade bellunesi tra metà Ottocento e primi del Novecento: caratteristiche architettoniche e paesaggio*
- 1377 | Enrica Maggiani, *Tra vie di terra e rotte marittime: la breve ed esemplare vicenda della Locanda San Pietro a Porto Venere nella Liguria di levante*

3.III | La città mediterranea e il turismo di massa, tra *loisir* e nuove paure

Chiara Ingrosso, Luca Molinari

- 1383 | Eleni Gkrimpa, Silvia Gron, *I complessi turistici Xenía – Grecia. La rete turistica culturale progettata negli anni '50 secondo un piano nazionale, una potenzialità da riscoprire*
- 1389 | Barbara Bertoli, *L'immagine della costa Lubrense, tra incanto e alterazione del paesaggio*
- 1395 | Federico Ferrari, *Paesaggi reazionari. Lo sguardo turistico e il mondo come immagine*
- 1401 | Emiliano Bugatti, Luca Orlandi, *Istanbul: apogeo e declino di una 'capitale' del turismo (2010-2017)*
- 1409 | Giovanni Gugg, *La Promenade degli Angeli. Antropologia urbana del post-attentato terroristico di Nizza*
- 1415 | Luisa Bravo, *Joie de vivre a Beirut. Spazio pubblico, arte e turismo nella capitale del Medio Oriente*
- 1421 | Raffaele Amore, *Il litorale Domitio: dal sogno turistico al degrado attuale*
- 1429 | Salvatore Monaco, *Sociologia del turismo cosmetico: verso una nuova geografia dell'estetica*
- 1437 | Antonio Mastrogiacomo, *Luci d'Artista per città luna-park*

4.III | Il turismo industriale: nuovi scenari urbani per la cittadinanza, le imprese, l'innovazione e il patrimonio

Julián Sobrino Simal, Pietro Viscomi, Francisco Javier Rodríguez Barberán, Sheila Palomares Alarcón

- 1443 | M. Elena Castore, *Turismo industriale nella "Vale do Ave": una proposta di sviluppo nella regione nordovest del Portogallo*
- 1449 | Fernanda de Lima Lourencetti, *The Material and Immaterial Urban Remains of a Railway Heritage – the case of Araraquara/SP (Brazil)*
- 1455 | Cristina Natoli, *Urban regeneration. Gli spazi post industriali: patrimonio identitario e luoghi per un turismo esperienziale*
- 1461 | Sheila Palomares Alarcón, *Sleeping in a factory: the Bernardine Convent Residence in Tavira (Portugal)*
- 1467 | Sabrina Sabiu, *La memoria del terzo paesaggio*
- 1473 | Sheila Palomares Alarcón, Pietro Viscomi, *Turismo Industriale: i paesaggi storici della produzione della Carolina (Jaén, Spagna)*
- 1479 | Renato Covino, Antonio Monte, *Turismo industriale e imprese storiche nel Mezzogiorno d'Italia tra marketing territoriale e sviluppo locale*
- 1487 | Emma Capurso, Antonio Monte, Chiara Sasso, *Territorialità e patrimonio industriale. Il grano e l'industria molitoria in Puglia e Basilicata*

5.III | I complessi alberghieri termali e il turismo del benessere in età contemporanea

Elena Manzo

- 1499 | Matteo Borriello, *Termalismo tra fonti bibliografiche ed iconografiche: il complesso termale del Pio Monte della Misericordia a Casamicciola nei periodici dell'età borghese*

1507 | Paolo Bossi, *Termalismo alpino tra Lago Maggiore e Val d'Ossola nella Belle Époque. La figura di Giuseppe Pagani, progettista a servizio dell'“industria dei forestieri”*

1511 | Marco Carusone, *Italia del benessere, propaganda turistica e siti termali nella retorica fascista*

6.III | La città, il viaggio, il turismo nell'epoca dell'industria 4.0: externalità positive e negative

Stefano de Falco

1519 | Stefano de Falco, *Turismo e smart cities nel paradigma Industria 4.0*

1525 | Italo Del Gaudio, *Una metodologia evolutivista per lo sviluppo urbano*

1529 | Paolo Neri, *Horizon 2020: un nuovo orizzonte tecnologico per una Industria del Turismo 4.0*

1535 | Emanuele Protti, *Produzione e Città: nuovi contesti urbani*

7.III | Turisti, viaggiatori e mercanti da una città all'altra. Il variegato arcipelago dell'eating out nell'età contemporanea

Stefano Magagnoli, Jean-Pierre Williot

1545 | Nadia Fava, Marta Carrasco Bonet, Romà Garrido Puig, *The impact of tourism on retailing structure: San Feliu de Guixols, Costa Brava, Spain*

8.III | Grand Budapest Hôtel. Grands Hôtels, Turismo e città al volger del secolo tra Europa e avamposti europei nel mondo

Paolo Cornaglia, Dragan Damjanovic

1553 | Elena Manzo, *Grand Hotel e luoghi di svago. Architetture per il turismo nella Palermo della Belle Époque*

1563 | Massimiliano Marafon Pecoraro, *Nuovi linguaggi e citazioni storiciste per le architetture del loisir a Palermo: l'Hotel delle Palme, da dimora extra moenia ad albergo urbano*

1571 | Gianpaolo Angelini, *Grandi alberghi, paesaggio e sviluppo urbano a Como e sul Lario tra Otto e Novecento*

1579 | Paolo Cornaglia, *Budapest dopo Budapest*

1589 | Marco Della Rocca, *La nascita del turismo in Trentino alla fine dell'Ottocento: la costruzione dell'«Imperiale Hotel Trento» e dell'«Hotel de la Ville»*

1597 | Zsuzsanna Ordasi, *L'albergo di József Vágó in via Sistina a Roma*

1605 | Yan Wang, Daping Liu, *Prominent Hotels in Harbin: Witnesses of the Urban History in the First Half of XX Century*

1611 | Wei Zhuang, *The Home of Travelers. Shanghai's Hotel Architectures in 20th century*

9.III | La materialità del viaggio. Infrastrutture e vie di comunicazione dentro e fuori la città dal Medioevo all'Età Contemporanea

Giuseppe Clemente, Giorgio Marcella

1619 | Sascha Biggi, *Archeologia della mobilità sulle strade di terra nella Toscana centro-settentrionale*

1623 | Giuseppe Clemente, Giorgio Marcella, *Infrastrutture e mobilità urbana: aggiornamenti su strade e piazze di Pisa dai recenti scavi urbani*

1631 | Simona Pannuzi, *Viaggi, commerci e trasporti nella Ostia medievale e rinascimentale: il porto, le vie di comunicazione e le infrastrutture dalle fonti documentarie, cartografiche ed archeologiche*

1637 | Valentina Quitadamo, *Infrastrutture e vie di comunicazione dell'alta val Tanaro dal medioevo all'età moderna*

1645 | Gianluca Sapio, *I percorsi antichi e l'organizzazione del territorio nella locride meridionale attraverso fonti documentali ed archeologia: il settore tra le fiumare La Verde e Bruzzano*

- 1651 | Massimo Dadà, Antonio Fornaciari, *Luni, Lucca e l'Appennino nel Medioevo: ospedali e strade tra città e montagna*
- 1657 | Giuseppe Romagnoli, Alba Serino, *Hospitalia, locande e stazioni postali sulla strada da Viterbo a Roma tra medioevo ed età moderna*
- 1663 | Antonella Furno, *Domus domini imperatoris Apicii*
- 1669 | Carlo Gherlenda, *Il corpo dell'Ambasciatore. Aspetti materiali del viaggio in Spagna di Francesco Guicciardini*
- 1675 | Valeria Pagnini, *La ricerca del comfort nel viaggio ferroviario, tra scelte tecniche e propaganda commerciale*
- 1679 | Sofia Nannini, *La ferrovia delle Dolomiti: breve vita di una strada ferrata*
- 1685 | Sara Isgró, *Sul Regio piroscrafo "Europa" in viaggio verso Melbourne. Venezia 12 giugno - Port Phillip 5 settembre 1880*

10.III | Dal viaggio al turismo. Trasformando territori e città

Gemma Belli, Nadia Fava, Marisa Garcia

- 1693 | Maria Angélica da Silva, Camila Casado, Rodolfo Torres, *A city on the beach: will mass tourism be the inspiration for the landmark of Maceió?*
- 1699 | Ada Di Nucci, *Le città coloniali d'Albania tra le due guerre: un tentativo di trasformazione del territorio*
- 1705 | Caterina Franco, *Tra immaginario e luogo reale. Infrastrutture per il turismo di massa nell'Alta Val di Susa*
- 1713 | Raffaella Russo Spina, *Turismo di massa e viaggi culturali: origini ed esiti del "modello Barcellona"*
- 1719 | Clara Zanardi, *Venezia dall'alto. Il turismo crocieristico in Laguna tra sostegno e conflitto*
- 1725 | Giovanni Multari, *I Grattacielci balneari della Romagna*
- 1731 | Giovanna Russo Krauss, *Quando il bene culturale diventa set: il turismo nelle location cinematografiche tra autenticità e fiction*
- 1739 | Massimiliano Campi, Valeria Cera, Domenico Iovane, Luis Antonio Garcia, *I Ponti della Valle dell'acquedotto Carolino: indagini conoscitive per la definizione di un nuovo modello di viaggio*

11.III | Turismo fluviale: strategie, paesaggi e architetture

Federico Acuto, Cristina Pallini

- 1747 | Federico Acuto, Cristina Pallini, *Along the Yangtze. "Bund regeneration" between museumification and tourism consumption*
- 1755 | Alessandra Terenzi, *Il turismo lungo la faglia del Giordano: tra paesaggi contesi e identità plurali*
- 1761 | Francesca Bonfante, *Architettura, cantieri urbani e paesaggio fluviale a Lione: quale ruolo per il turismo*
- 1769 | Andrea Oldani, *Un progetto di relazioni per i paesaggi fluviali*
- 1775 | Domenica Bona, *Il genius loci e le trasformazioni dei paesaggi fluviali cinesi*
- 1783 | Carlo Ravagnati, *Cromosoma terrestre. Dell'origine geografica della forma urbana di Sanremo*
- 1789 | Andrea Negrisoni, *Attualità della navigazione interna. Architetture e interventi urbani per un nuovo turismo fluviale*
- 1795 | Chiara Occelli, Riccardo Palma, *Infrastrutture fluviali e mobilità dolce tra turismo e identità: la rifunzionalizzazione della ferrovia Chivasso - Asti*
- 1803 | Giulia Tacchini, *Bisses dell'Aletschglatscher. L'alta valle del Rodano di fronte alla crisi della villeggiatura invernale*

1809 | Matia Martinelli, *Reshaping the Yangtze River: from the Three Gorges Dam Project to new sustainable tourism policies*

12.III | Il bagno pubblico: un'infrastruttura scomparsa per cittadini e turisti

Maria Spina, Emma Tagliacollo

1817 | Elio Trusiani, *Bagno pubblico e bene comune: il patto di collaborazione come opportunità per il decoro, la salute e la qualità urbana. Il caso di Bologna*

1821 | Ambra Benvenuto, *Nuova frontiera: il ritorno dei bagni pubblici*

1825 | Gabriella Restaino, *Brasile e Italia, emergenze urbane e sociali a confronto*

1831 | Adriana De Angelis, *I bagni pubblici nelle fotografie inglesi e americane*

1837 | Iliara Pontillo, *I Volksbad di primo Novecento in Renania Settentrionale-Vestfalia. Architetture pubbliche della modernità tra conoscenza e valorizzazione*

1845 | Rossella Maspoli, *Bagni pubblici nella città post-industriale. Valorizzazione storica e innovazione*

1851 | Alice Giani, *Rigenerazione urbana: da nuovi servizi al nuovo turismo. I Bagni Pubblici di via Agliè a Torino*

13.III | L'itinerario culturale religioso nella contemporaneità tra turismo e devozione

Federico Silvia Beltramo, Fiorella Dallari, Alessia Mariotti

1857 | Silvana Cassar, Salvo Creaco, *Gli itinerari religiosi nella Regione Siciliana*

1865 | Gian Luigi Corinto, *È ancora possibile un turismo religioso nel centro storico di Firenze? Turismi in conflitto nel cuore spirituale di una destinazione turistica di massa*

1871 | Paolo Mira, *L'altra faccia di Milano. Moderni pellegrini alla scoperta della rete delle abbazie metropolitane*

1879 | Pier Giorgio Massaretti, Maria Angélica da Silva, Taciana Santiago de Melo, Náíade Alves, *Faith and travel: old Franciscan friaries and itinerancy from Italy to Portugal and Brazil*

14.III | Parchi, giardini e pubblici passeggi. La costruzione del verde urbano e la sua conservazione

Maria Piera Sette, Maria Letizia Accorsi, Maria Vitiello

1887 | Maria Piera Sette, *Giardini, rovine e città; appunti per un dialogo*

1893 | Ricardo Cordeiro, *The Palmela Park – One private Park in the “Portuguese Riviera”, Cascais, 1850-1910*

1899 | Maria Letizia Accorsi, *Piazza Re di Roma. Il ruolo del verde nella definizione dello spazio urbano*

1905 | Maria Vitiello, *Conservazione e trasformazione del versante gianicolense. Il ruolo del verde nella pianificazione romana ai tempi del governatorato*

1915 | Vincenzo Rusciano, Valentina Cattivelli, *Riqualificazione ambientale dei parchi urbani e policy implication. Milano e Napoli: Due casi di governance a confronto*

1923 | Marta Pileri, *Kepos e paradisos, due tradizioni a confronto*

1929 | Genna Negro, *Villa Venosa in Albano Laziale – note di storia e conservazione*

15.III | Genius loci e turismo di massa

Antonello Scopacasa

1937 | Jaap Evert Abrahamse, *Lost City. Urban heritage, tourism, and the construction of identity*

1943 | Michela Comba, Rita D'Attorre, *1931: orizzonte a quota 2000*

1953 | Cecilia Alemagna, *Progettare lo spontaneo, mediterraneo e turismo in Sicilia nel primo dopoguerra*

1959 | Alexander Fichte, *The Completion of The Urban Form of Venice*

1967 | Edoardo Luigi Giulio Bernasconi, *La costruzione di un'identità tra costumi locali e turismo internazionale. Il caso di Agadir*

1975 | Delio Colangelo, *Cinema e turismo: un rapporto ambiguo per il racconto e la fruizione del territorio*

16.III | Riposo come manutenzione. Turismo in Unione Sovietica

Filippo Lambertucci, Pisana Posocco

1983 | Antonio Bertini, Candida Cuturi, *The Kurort System along the North-East Coast of the Black Sea*

1991 | Pisana Posocco, *Le coste baltiche: da località turistiche borghesi a destinazione balneare della nomenclatura sovietica*

1997 | Maurizio Meriggi, *Né dace, né bungalow, né alberghi. Forme di città e tipi architettonici per l'insediamento del riposo al concorso "La Città Verde" di Mosca del 1929*

2003 | Valeriya Klets, Iulia Statica, *Architettura, natura e il corpo guarito. Infrastrutture per il turismo sanitario nell'est socialista*

2009 | Filippo Lambertucci, *Da lavoratore a consumatore. La vacanza in URSS dal socialismo al capitalismo*

2015 | Sabrina Spagnuolo, Serenella Stasi, *La costruzione dell'immagine del territorio tra moda e falsa sostenibilità. Analisi della sostenibilità dei tour attraverso l'analisi automatica dei dati testuali*

17.III | Turismo responsabile e cooperazione internazionale

Maria Bottiglieri

2023 | Anna Renaudi, William Foieni, *CISV ed il turismo responsabile*

2029 | Maria Bottiglieri, *La cooperazione decentrata per il Turismo responsabile. Il caso della Città di Torino*

CAP. IV | Viaggio, turismo e produzione artistica: il souvenir e le industrie culturali

Fabio Mangone, Paola Lanaro

1.IV | Souvenir artistici fra Settecento e Ottocento

Luigi Gallo

2039 | Piero Barlozzini, *Memorie e testimonianze di viaggio: la rappresentazione dell'emozioni italiane*

2049 | Alessandra Migliorato, *La produzione scultorea di souvenir in alabastro a Trapani*

2055 | Fabio Colonnese, *Alle radici della boule-de-neige: indagine sull'immagine del Campidoglio*

2061 | María Martín de Vidales García, *Il viaggio nel Grand Tour in Italia: l'arte del ritratto mitologico*

2.IV | Souvenir e le politiche del turismo culturale

Fabio Mangone, Paola Lanaro, Radu Leon

2069 | Roberta Bellucci, *Produzione artistica e souvenir tra Settecento e Ottocento: la gouache napoletana e i suoi protagonisti*

2075 | Monica Esposito, *Un souvenir dal Grand Tour*

3.IV | La fotografia come souvenir

Angelo Maggi

2083 | Florian Castiglione, *Il viaggio a Ischia attraverso l'occhio del fotografo*

2089 | Michele Nastasi, *Souvenir e architettura spettacolare*

2095 | Ornella Cirillo, *Il caleidoscopio narrativo della moda italiana degli anni '50. Un itinerario ideale tra borghi e città del Belpaese*

CAP. V | La città descritta: viaggio e letteratura

Paola Villani, Guido Zucconi

1.V | Turismo della morte, le città della “buona morte”

Hanna Serkowska

2107 | Guido Zucconi, *Da Ruskin a Settis, la persistenza del mito funebre di Venezia*

2.V | Città morte-città della morte: Ercolano e Pompei tra storia e letteratura nel Settecento e Ottocento

Paola Villani

2113 | Simona Rossi, *Pompei: la fortuna visiva e il Mito*

2119 | Iole Nocerino, *Sotto il fango: l'antica Ercolano nelle forme di racconto tra viaggi reali e virtuali*

2127 | Ana Elisa Pérez Saborido, *Dissemination of Antiquity: Travelling through the fragments of the Vesuvian area in the world*

3.V | Echi e riflessi di luoghi storici

Marco Dalla Gassa, Guido Zucconi

2135 | Elisa Vermiglio, *Con gli occhi dello straniero: le città siciliane nelle descrizioni dei viaggiatori arabi (X-XII secolo)*

2143 | Giuseppe Campagna, *Le città di Palermo e Messina nel tardo Quattrocento dalle lettere di 'Ovadyah Yare da Bertinoro*

2147 | Valentina Gallo, *Una città dal «confine incerto e dubbio». Stoccolma vista dai viaggiatori italiani*

2153 | Salvatore Bottari, *Le città portuali di Livorno e Napoli nel Voyage into the Mediterranean Seas di Edmund Dummer*

2157 | Valeria Finocchi, *La molteplicità descrittiva come approccio metodologico per la ricostruzione dell'esperienza della città di Venezia tra XVIII e XIX secolo*

2163 | Francesco Trovò, *Tassonomia/e per un immaginario veneziano del turista*

2169 | Elena Doria, *Scienziati, artisti, amateurs: rappresentazioni dell'Orto botanico di Venezia nel XIX secolo*

2175 | Raffaella Catini, *Il racconto e l'immagine, testimonianze di un'epoca: Roma e Parigi viste da Émile Zola*

2181 | Alice Pozzati, *Torino tra le righe. Le descrizioni di Edmondo De Amicis e Carlo Collodi*

2189 | Pasquale Rossi, *“La imagen de una ciudad” nel racconto dei viaggiatori spagnoli tra Ottocento e Novecento*

2195 | Josep-Maria García-Fuentes, Sergio Pace, *Calma, lusso e naturalezza. La Costa Brava e la Costa Azzurra: narrazioni e raffigurazioni di artisti e letterati a confronto, tra Ottocento e Novecento*

2203 | Elena Gianasso, *Architettura narrata intorno ai laghi minori dell'Italia settentrionale Il caso del lago d'Orta*

2211 | Maria Ana Bernardo, Ana Cardoso de Matos, *Tourist promotion of Portugal and the Arts in the Ibero-American Exhibition of Seville of 1929*

2217 | Federica Deo, *Окно: camera con vista*

2223 | Adele Fiadino, *Viaggi, strade e alberghi della costa adriatica tra le due guerre*

2231 | Margherita Naim, *Immagini della Marca Trevigiana: Giuseppe Mazzotti fotografo e animatore e la costruzione di un'identità territoriale*

2235 | Enrico Bascherini, *Dialogo sulla città tra Elio Vittorini e Giancarlo De Carlo*

- 2241 | Maurizio Villata, *Santo Stefano Belbo e Cesare Pavese. Sguardo e interpretazione del paesaggio attraverso la letteratura e il mezzo filmico*
- 2249 | Simona Rossi, *La letteratura come forma di conoscenza della città. L'esempio di Ermanno Rea in "Napoli Ferrovia"*
- 2255 | Flavia Cavaliere, *Napoli tra-dotta oltreoceano tra antiche oleografie e nuovi pregiudizi*
- 4.V | "Wissen öffnet welten". Il sapere apre i mondi. L'Italia nelle guide turistiche straniere**
Simona Talenti, Annarita Teodosio
- 2263 | Karl Kiem, *"12 times Italy"*
- 2271 | Vassiliki Petridou, *Architettura, viaggi e diplomazia nel XIX secolo. Stendhal e i fratelli Caftangioglou in Italia*
- 2279 | Joanne Vajda, *La modernità architettonica e urbana in Italia nelle guide turistiche in lingua francese (1950-1970)*
- 2285 | Simona Talenti, Annarita Teodosio, *La Campania nelle guide francesi fino al primo dopoguerra*
- 5.V | Lo straniero e le città: politica, cultura e vita socioeconomica nei diari di viaggio e nei resoconti diplomatici (XV-XIX sec.)**
Salvatore Bottari
- 2293 | Maria Sirago, *Un letterato parigino nella Napoli del primo Seicento: Jean Jaques Bouchard*
- 2299 | Eva Chodějovská, *Roma del tardo Seicento negli occhi dei tedeschi*
- 2309 | Franca Pirolo, *La Puglia del '700 attraverso i racconti dei viaggiatori stranieri e il pensiero degli economisti*
- 2315 | Alessandro Abbate, *I viaggiatori del Grand Tour e Taormina, tra esaltazione e critica, tra verità e stereotipi*
- 2321 | Lavinia Gazzè, *Il viaggio del cavaliere: Saverio Landolina Nava tra Napoli e Roma (1804-05)*
- 6.V | Le città nelle guide turistiche italiane tra Otto e Novecento: immagini, cliché e stereotipi**
Luca Clerici, Paola Villani
- 2327 | Carolina De Falco, *La rivista "Turismo e alberghi" (1947-1956) del Touring Club: un moderno approccio di studio e propaganda di viaggio*
- 2333 | Paola Galante, *Itinerari per una lettura urbana. Guida Sacra della Città di Napoli*
- 2341 | Damiana Treccozi, *Da sito reale a periferia metropolitana: ascesa e declino della fortuna di Portici nelle guide turistiche tra Otto e Novecento*
- 2349 | Alessandra Veropalumbo, *La Calabria da zona di transito a meta turistica (1817-1957)*
- 7.V | From Periphery to Metropole in the Eighteenth and Nineteenth Centuries**
Vanessa Smith
- 2359 | Laura Olcelli, *Nathan Spielvogel: "what interests me most is wandering"*
- 8.V | Land and soundscapes in contemporary cities**
Marco Dalla Gassa
- 2369 | Francesco Federici, Elisa Mandelli, *Itinerari di scoperta. Le arti visive nel paesaggio urbano*
- 2375 | Elena Mucelli, *Rimini. Immaginari urbani*

CAP. VI | Con gli occhi dello straniero. Città e viaggi di mercanti, militari, politici, diplomatici, migranti e profughi

Salvo Adorno, Heleni Porfyriou

1.VI | Viaggi politici tra America, Europa e Levante (secc. XVIII-XIX)

Luigi Mascilli Migliorini, Rosa Maria Delli Quadri

2385 | Mirella Vera Mafri, *Pietro Busenello a Costantinopoli: uno spazio politico nel secolo dei Lumi*

2391 | Claudia Pingaro, *Il Mar Nero come dimensione geopolitica: il viaggio esplorativo di Caterina II*

2397 | Fabio D'Angelo, *Tra scienza e politica. Le esplorazioni scientifiche sette-ottocentesche*

2403 | Rosa Maria Delli Quadri, *Modelli politici a confronto: Statunitensi e Latinoamericani nell'area euro mediterranea*

2407 | Deborah Sorrenti, *Il viaggio del presidente americano Woodrow Wilson in Italia*

2.VI | Influenze politico-commerciali delle potenze straniere nel Mediterraneo tra Otto e Novecento. La Sicilia nei resoconti degli ambasciatori nella prima metà dell'Ottocento

Salvatore Santuccio

2413 | Rosa Savarino, *Pachino, ponte tra la Sicilia e Malta in età moderna*

3.VI | Cerimoniale e spazio urbano

Maria Concetta Calabrese, Giulio Sodano

2419 | Ida Mauro, *I cerimoniali napoletani e le rotte di viceré e ambasciatori della Monarchia di Spagna (XVII secolo)*

2425 | Nicolas Moucheront, *Viaggio in Italia di un ambasciatore francese nel 1489. Guillaume de Poitiers e Fra Giocondo a Napoli*

2433 | Valeria Coccozza, *Vescovi in città. Apparati festivi e cerimonie ecclesiastiche nel Regno di Napoli (secc. XVI-XVIII)*

2441 | Giulio Sodano, *Il cerimoniale per le spose regine e gli spazi della città*

2445 | Maria Concetta Calabrese, *Tra Spagna e Francia: le cerimonie in onore di Luigi Alessandro Borbone, conte di Tolosa, a Palermo e Messina nel 1702*

2453 | Luigi Sanfilippo, *Cerimonia per la visita di Ferdinando II all'Accademia Gioenia nella "Gran Sala della Regia Università" di Catania*

4.VI | Identità locale e l'impatto dello sguardo dei forestieri: viaggiatori e migranti di ieri e oggi

Nicoletta Marconi, Heleni Porfyriou

2463 | Marta Villa, *La costruzione dell'identità in una comunità alpina e la dinamica con il forestiero: il case study di Stilfs in Vinschgau e la relazione con ambulanti e girovaghi di ieri*

2469 | Ivan Paris, *Conflitti tra residenti e forestieri alle origini dell'industria turistica gardesana*

2475 | Ines Tolic, *Iraq Diaries. All'origine dell'Iraq Housing Program di Constantinos A. Doxiadis*

2481 | Brice Gruet, *San Gennaro e la fabbrica della Napoli moderna*

5.VI | Mercanti all'estero: modelli di cultura mercantile a confronto tra Medioevo ed Età Moderna

Luca Clerici, Paola Pinelli

2491 | Irena Benyovsky Latin, *Italian Artisans and Merchants in 13th Century Dubrovnik(Ragusa): Shaping the City*

6.VI | Spazio urbano e memoria: la città come scenario dei rapporti tra l'Italia e la Spagna in età moderna

Valeria Manfrè, Jesús F. Pascual Molina

- 2499 | Jesús F. Pascual Molina, *The city as a festive scene in sixteenth-century Spain: between Flanders and Italy*
- 2505 | Maria Vona, *Feste reali e città capitali: la piazza in festa a Torino e Madrid nel XVII e XVIII secolo*
- 2513 | Paola Setaro, «S'è imbarcato ancora sopra dette galere»: il viaggio in Spagna di Luca Giordano (1692)
- 7.VI | La città come destinazione: migrazione di manodopera ed esilio politico nell'Europa occidentale (secoli XVIII-XIX)**
Roberto J. López, Camilo J. Fernández Cortizo
- 2521 | Rubén Castro, *Exiles and refugees in the cities of Galicia at the end of the Ancien Régime*
- 2527 | Camilo Fernández Cortizo, *Fuggendo della repressione assolutista: rifugiati spagnoli in Portogallo (1827-1830)*
- 2533 | Ana María Sixto Barcia, *Exules Filiae Evae. Fugitive nuns at the Early Modern Age*
- 8.VI | L'altro in città: strategie delle diversità nel mondo urbano di Antico Regime**
Marina Torres Arce, Susana Truchuelo García
- 2541 | Federico Fazio, *I luoghi degli ebrei a Siracusa tra Antichità e Medioevo*
- 2549 | María Amparo López Arandia, *Integrazione o rifiuto? L'altro nelle Nuevas Poblaciones della Sierra Morena*
- 9.VI | Incontrando l'altro? L'identità sociale dei viaggi e dei viaggiatori nell'Europa medievale e nel Medio Oriente**
Peter Stabel, Malika Dekkiche
- 2561 | Alessandro Rizzo, *I diversi livelli di background degli ambasciatori: due missioni diplomatiche fiorentine al Cairo*
- 10.VI | L'emigrazione politica nell'Ottocento: reti, relazioni, luoghi e narrazioni nelle città dell'esilio**
Luca Platania, Fabrizio La Manna
- 2569 | Pietro Giovanni Trincanato, *La capitale dell'“altro” Risorgimento: Parigi tra 1849 e 1859*
- 2575 | Giacomo Girardi, *Esilio e innovazione. Luoghi d'arrivo e sociabilità degli esuli italiani all'indomani del 1849*
- 11.VI | Viaggiare in incognito**
Martina Frank
- 2583 | Elena Svalduz, *Identità svelate: protocolli informativi e itinerari di viaggio nelle città del Rinascimento*
- 2589 | Jacopo Lorenzini, *Funzionari, turisti, spie. Il viaggio in incognito nelle corrispondenze degli ufficiali italiani di età liberale (1870-1914)*
- 2593 | Stefano Zaggia, «*Incognitus hic transiit*»: studenti e viaggiatori in incognito nelle città universitarie (XVI-XVII)
- 12.VI | Cibo di donne. Genere e pratiche alimentari nella città contemporanea**
Daniela Adorni, Stefano Magagnoli
- 2601 | Chiara Stagno, *Straordinari nascosti e non pagati: donne, cibo e città nell'esperienza di Lotta Femminista*
- 13.VI | Lo spazio “chiassoso”: dal tipo mercato alla città emporio**
Marco Falsetti, Pina Ciotoli
- 2607 | Italo Cosentino, *Gli Emporia della Corona d'Aragona e le lingue del Mediterraneo occidentale*
- 2613 | Serena Cefalo, *Il carattere monumentale identitario e non identitario. Il Macellum Magnum come prototipo fino al XIX secolo*

- 2619 | Pina Ciotoli, *Arcade d'oltreoceano: analogie e differenze della strada commerciale in Gran Bretagna e in Nord America*
- 2625 | Marco Falsetti, *La doppia immagine: moderne internità urbane tra Parigi, Osaka e Las Vegas*
- 2631 | Anna Botta, *Città mercato e mercati di città*
- 2635 | Giovanni Zucchi, Raffaele Spera, *Il mercato in fieri. Progetto per la riqualificazione di Piazza Mercato in Marigliano*
- 2643 | Riccardo Porreca, Daniele Rocchio, *“La città commerciale: dall'informale relazionale al formalismo distanziale”. Il caso Quito*
- 2651 | Stefanos Antoniadis, *[F]orme sulla spiaggia. La città informale del golfo di Kyparissia*

14.VI | La mobilità degli Ebrei nell'impero asburgico 1867-1918

Tullia Catalan, Catherine Horel

- 2659 | Barbara Lambauer, *Philanthropic Agencies in Vienna. 1873-1914*

CAP. VII | Gli attrattori e le reti: le città storiche e il patrimonio culturale come attrattori di viaggio

Teresa Colletta, Carlo M. Travaglini

1.VII | Attrattori e reti dal Grand Tour al turismo culturale contemporaneo

Mihaela Ilie, Giuseppe Stemperini

- 2669 | Teresa Colletta, *Le città storiche attrattori di viaggio. Per un turismo di cultura “informato” sui valori del patrimonio urbano*
- 2675 | Ewa Kawamura, *Il ricordo di Venezia fra '800 e '900 dalle imitazioni architettoniche alle simulazioni urbanistiche all'estero*
- 2683 | Elena Pozzi, *Restauro e turismo, una rilettura critica di alcuni interventi attraverso le guide turistiche*
- 2687 | Giovanna Russo Krauss, *Il ruolo dell'industria turistica nella prima fase della ricostruzione postbellica italiana: la riflessione di Carlo Ludovico Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli*
- 2695 | Roberta Varriale, *Identità sotterranea nella definizione di un percorso turistico per il Sud Italia*
- 2701 | Claudia Pirina, *Tracce della Grande Guerra e letture di paesaggi per la promozione turistica del territorio veneto*
- 2709 | Angela Pepe, *Il contesto urbano, l'impatto del turismo e la trasformazione: il caso studio di Matera “Capitale Europea della Cultura 2019”*
- 2715 | Andrea Pinna, *Turismo urbano nella città di Bath. La percezione dell'ambiente costruito*
- 2723 | Micaela Mander, *Il Monte Verità di Ascona: un polo di attrazione ieri e oggi*
- 2729 | Giovanni Lupo, *Uso, evoluzione e conservazione dei luoghi*
- 2737 | Concetta Sirena, *Le rappresentazioni classiche en plein air tra il XIX e il XX secolo*

2.VII | Case d'artista: dal culto degli uomini illustri alle musealizzazioni otto-novecentesche

Marco Folin, Monica Preti

- 2747 | Livia Fasolo, *La dimora storica Poldi Pezzoli: il delicato passaggio dalla casa al museo e gli interventi novecenteschi di Camilo Boito*

3.VII | La città contemporanea come attrattore economico e culturale: il ruolo dell'urban design nella competizione globale

Elena Dellapiana, Gerardo Doti

- 2753 | Alessandro Marata, *Homo consumens vs 24 hour city*

- 2759 | Simonetta Ciranna, *Architetture e spazi urbani ottocenteschi nella 'spettacolarizzazione' della città contemporanea*
- 2765 | Livia Salomao Piccinini, Rosalba D'Onofrio, Elio Trusiani, *Urban design e cidade favelada: dai programmi agli esiti spaziali. Una storia recente della città contemporanea*
- 2771 | Elena Greco, *Dalla città fabbrica alla città degli eventi: Torino dagli anni Settanta del Novecento ad oggi*
- 2777 | Ali Filippini, *Il ruolo strategico del design nella città. I distretti cittadini del design milanese*
- 2787 | Chiara Merlini, *Questioni di rigenerazione urbana nelle città medie. Immaginari persistenti, nuove condizioni e requisiti del progetto urbano*
- 2791 | Patrizia Montuori, *Ultima fermata, terzo millennio! L'Ex deposito S.T.E.F.E.R. all'Alberone: da nodo infrastrutturale della giovane Roma Capitale a tempio dello "shopping felice"*
- 2797 | Luca Palermo, *Crea-at(t)iva-mente. Agire con l'arte per rigenerare spazi urbani*
- 2805 | Stefano Panunzi, *Alziamoci in volo su PalindRoma*
- 2811 | Isabella Patti, *Genius loci e autenticità urbana come percezione estetica specializzata*
- 2817 | Niccolò Suraci, *Antica, Fragile, Mutevole. La città di Marsiglia come esempio di ricollocazione di una città storica all'interno del nuovo paradigma globale*

4.VII | Gli effetti del mercato del turismo sulla percezione dell'archeologia urbana

Angela Quattrocchi, Laura Genovese

- 2827 | Tiziana Casaburi, *Area Archeologica di Roma e multimedialità*
- 2833 | Andrea Fiasco, *La storia "fortunata" di Palestrina: la creazione di un'identità culturale intorno al Santuario ritrovato*
- 2843 | Laura Genovese, *L'archeologia tra motore di sviluppo e "turistificazione". Il caso cinese di Xi'an*
- 2849 | Gianluca Sapio, *L'esperienza del "teatro diffuso" nella piana di Rosarno: un esempio di turismo culturale tra letteratura, luoghi e personaggi*

5.VII | L'identità dei paesaggi quale attrattore culturale: casi di studio a confronto

Ilaria Pecoraro, Julia Puretti

- 2857 | Marta Villa, *Quando il paesaggio diventa manifesto identitario e attrazione culturale. Il case study del territorio di confine tra Trentino e Südtirol in chiave antropologica*
- 2863 | Domenica Bona, *Il patrimonio costruito della cultura Hakka nelle province cinese di Fujian e Guangdong*
- 2871 | Daniela Stroffolino, *Lungo la Strada delle Puglie attraverso l'Irpinia*
- 2877 | Angela Simula, *Alghero. Tracce del XVII secolo spagnolo*
- 2885 | Julia Puretti, *Conservazione e restauro urbano nelle città storiche di Terra d'Otranto*
- 2893 | Joaquín Martínez Pino, *Recognition & Management of the Cultural Landscape in Spain. An Approximation on Cases in the Region of Murcia*
- 2899 | Giulia Favaretto, Marco Pretelli, Leila Signorelli, *Il valore del patrimonio, l'identità del "paesaggio", l'attrattività culturale: studi per la valorizzazione dell'architettura razionalista a "Forlì città del Novecento"*
- 2907 | Gabriella De Marco, *La casa capanna Pitigliani di Giovanni Michelucci nella frazione marittima di Tor San Lorenzo, ad Ardea (Rm). Memorie di una comunità di pescatori, architetti, artisti e registi tra le dune del litorale laziale*
- 2915 | Arcangelo Alessio, Ilaria Pecoraro, *Caratteri identitari del paesaggio della Chora tarantina: studi in itinere*

- 2925 | Caterina Lucarini, Martina Massavelli, *La pedagogia culturale come strumento per la tutela delle identità locali e la loro valorizzazione: una sperimentazione nei comuni di Saluzzo e Dronero (Cn)*
- 2931 | Giuseppe Abbate, *Immagini del paesaggio di Agrigento nelle descrizioni letterarie e figurative tra XVI e XIX secolo*
- 2937 | Francesca Capano, *Capodimonte tra vedutismo e cartografia tra Settecento e Ottocento*

6.VII | Reti di comunicazione in età moderna e contemporanea

Keti Lelo, Carlo M. Travaglini

- 2947 | Elisa Dalla Rosa, *Aspetti dello sviluppo economico veronese. Il caso della linea secondaria Verona-Caprino-Garda*
- 2955 | Carmine Megna, *La rete viaria e i siti reali in epoca borbonica. Le strade della media valle del Volturno e la Reale Tenuta di Torcino e Mastrati*
- 2961 | Consuelo Isabel Astrella, *Il turismo ferroviario nella Val d'Orcia: alla (ri)scoperta di borghi e paesaggi*
- 2967 | Manuela Grace de Almeida Rocha Kaspary, Magno Michell Marçal Braga, *Riflessioni sulla (Ri)Produzione dello spazio nelle città turistiche del 'rota ecologica' di Alagoas, Brasile*
- 2973 | Claudio Mazzanti, *Architettura e cultura lungo il fiume Pescara*
- 2981 | Federico Bulfone Gransinigh, *Il senso del "viaggio proustiano" per scoprire nuovi paesaggi. Reti territoriali e architettura lungo il corso dell'Aterno*

7.VII | La valorizzazione del patrimonio industriale e lo sviluppo del turismo: casi di studio

Maria João Pereira Neto, Maria da Luz Sampaio, Armando Quintas

- 2989 | Maria da Luz Sampaio, *Lectures of Urban and Industrial heritage of Porto: the bourgeoisie and the railway in the city of Porto*
- 2995 | Armando Quintas, *The role of marble between as an economic resource and cultural uses in the industrial tourism context*
- 2999 | Vittoria Ferrandino, Erminia Cuomo, *La storia di una città e di una sua azienda: la Strega Alberti Benevento Spa e le tradizioni locali tra età moderna e contemporanea*

CAPITOLO II

Viaggio e conoscenza: lo sguardo sulle città, sui territori, sul paesaggio

Gli scritti che seguono mettono a confronto ricerche sul viaggio come occasione di conoscenza e scoperta individuale e collettiva, sia che esso venga vissuto come esperienza individuale, sia che venga inteso come momento propedeutico di conoscenza all'interno di un percorso formativo, sia infine che si svolga in nome del sapere e della conoscenza, o che la curiosità scientifica si unisca ad aspetti ludici e a desideri di evasione.

Aspetti rilevanti sono il viaggio di formazione intellettuale ed erudita, il 'Viaggio in Italia', il viaggio di studio di umanisti o universitari (*peregrinatio academica*) e la conseguente necessità di disciplinare questa pratica via via che si diffonde, le diverse provenienze dei viaggiatori, la teoria che disciplina il viaggio d'istruzione nella prima età moderna (la cosiddetta apodemica), il *Grand Tour* e il viaggio culturale inteso in Europa come 'moda' (specie a seguito dell'opera di Michel de Montaigne), l'evoluzione del viaggio di formazione artistica, l'apertura di nuove rotte, il ruolo giocato da scoperte, rivelazioni e mondi nuovi, con il diffondersi delle missioni scientifiche.

Costituisce un elemento centrale della macrosessione il contributo dell'iconografia, sia per la natura e il significato di documentazione che viene a rivestire, sia come elemento di elaborazione di studio interpretativo. Sotto tale aspetto, rientra in questo ambito anche la rappresentazione digitale, tesa oggi alla restituzione, alla rilettura e alla visualizzazione dei luoghi del viaggio e del viaggio come conoscenza.

Alfredo Buccaro, Donatella Strangio, Rosa Tamborrino

‘Viaggi’ delle conoscenze, delle collezioni e degli edifici delle Esposizioni Internazionali e Universali

I percorsi di viaggio compiuti dagli ecclesiastici per raggiungere le città di destinazione/missione erano solitamente viaggi felici, ma il percorso transoceanico o attraverso il Mediterraneo poteva trasformarsi pure in un naufragio, in una tragedia: un terribile ed emozionante scenario di malattia o di morte, che la presenza di ecclesiastici o di autorità religiose poteva attenuare sul piano dell'assistenza spirituale/materiale. La raccolta di scritti che segue intende analizzare testimonianze scritte o iconografiche, cercando di evidenziare anche aspetti istituzionali, rituali, comparativi, interdisciplinari, iconologici che questa eterogenea documentazione presenta. Chi sono i protagonisti di queste relazioni di viaggio? Quali gli itinerari, gli scenari marittimi, le città di partenza e quelle di destinazione? Tali relazioni trasmettono solo una immagine tragica e di morte? Come favorire il felice successo del viaggio?

Ana Cardoso de Matos, Maria Margaret Lopes

Viaggi virtuali. La circolazione dei modelli architettonici delle expo nella stampa illustrata europea del XIX secolo

Anna Pellegrino

Università di Bologna – Bologna – Italia

Parole chiave: esposizioni, riviste illustrate, architettura, città, Parigi, viaggi, lettori.

1. Milano 2015

L'ultima grande esposizione universale, tenutasi a Milano nel 2015, ha giocato gran parte della sua capacità di attrazione sul tema delle architetture espositive. Expo 2015 era chiamata ad una sfida difficile. A parte la crisi politica determinata dagli episodi di malversazione, si avanzavano forti dubbi sulla capacità di attrazione di un evento il cui messaggio ("nutrire il pianeta") presentava una certa ambiguità fra il versante "verde", ambientalista e terzomondista, volto a combattere la fame nel mondo, e l'esaltazione delle produzioni di qualità del "Made in Italy". La campagna di stampa nel periodo immediatamente precedente e durante Expo 2015 si è quindi concentrata di fatto sulle architetture, facendo anzi valere il ritardo con cui si allestivano e si rendevano quindi visibili i padiglioni come un elemento di *suspense* e di curiosità.

L'architettura come tema caratterizzante dell'Expo, e la circolazione quindi dei modelli architettonici attraverso la stampa e i media è risultato quindi un elemento centrale ancora ai giorni nostri, riprendendo uno schema già presente fin dall'inizio del fenomeno espositivo.

Nel caso di Milano 2015 in realtà erano presenti due varianti di questo schema. La prima era relativa alle capacità di irraggiamento di alcuni elementi architettonici fortemente simbolici (come l'«albero della vita») dall'esposizione verso il pubblico esterno, come elemento emblematico e caratterizzante dell'evento; l'altra era invece l'arrivo entro l'esposizione di modelli di altri paesi, fortemente caratterizzati in senso nazionale o comunque riferito al contesto di provenienza, e quindi con un movimento inverso, dall'esterno all'interno dell'esposizione.

Storicamente questi due aspetti si riscontrano entrambi nella evoluzione del fenomeno espositivo nel corso del XIX secolo. Per tutta la seconda metà del secolo l'architettura è stata un elemento fondamentale e caratterizzante del loro impatto sull'opinione pubblica; questo giustifica anche il fatto che per lungo tempo la storiografia delle esposizioni ha visto in primo piano, quasi in situazione di monopolio, gli studi che venivano dal versante disciplinare dell'urbanistica e dell'architettura, anche se il fenomeno in sé, per la sua portata economica, culturale e sociale, è non meno importante su questi versanti che su quello architettonico. Ma proprio questo è un nodo fondamentale, su cui oggi è tornata l'attenzione e da cui parte anche il taglio di questo mio contributo, centrato sulla presenza delle architetture espositive nella stampa illustrata europea: come cioè circolavano e venivano comunicate le architetture delle esposizioni, e quali valori e significati venivano veicolati attraverso questo tipo di circolazione¹.

2. L'archetipo del Crystal Palace

Tornando al duplice movimento di circolazione delle immagini e dei modelli architettonici da e verso le esposizioni, il punto di partenza è naturalmente il Crystal Palace del 1851. Esiste tutta una ampia letteratura ormai consolidata sul valore anche simbolico del palazzo di cristallo.

Mi sembrano particolarmente interessanti una serie di studi, che a partire da Tony Bennet e ancor più da lontano da Walter Benjamin, hanno evidenziato come la capacità del palazzo di cristallo di attrarre masse enormi di visitatori fosse correlata al fatto che questa architettura rendeva possibile la visione di una enorme quantità e varietà di merci, rovesciando l'ottica benthamiana del panopticon².

¹ Si vedano tra gli altri P. van Wesemael, 2001; Ph. Hamon, 1995; A. Baculo, S. Gallo, M. Mangone, 1988; C. Mathieu, 2007.

² T. Bennet, *The exhibitionary complex*, «New formations», Spring 1988; A. Pellegrino, 2015.

La logica delle esposizioni, secondo questo tipo di approccio, infatti non è panottica, bensì «sinottica»: non è più l'uno a guardare in permanenza i molti sorvegliandoli, ma sono i molti a dirigere i loro tanti sguardi sull'uno della merce che si mette in mostra.

Il tema della visione, ovviamente centrale nelle esposizioni, dal momento che, in ultima analisi, questi eventi si configurano come dispositivi eidetici, destinati a «far vedere», diviene in questo modo tale da inserire il tema delle architetture espositive in un contesto in cui il tradizionale approccio di storia dell'architettura e dell'urbanistica si lega con un approccio di storia culturale, con un approccio di tipo politico-economico-sociale e soprattutto con un approccio legato alla dimensione comunicativa. Come ha affermato Massidda, è il *modus operandi* dell'impresa capitalistica e l'incremento conseguente del mercato dei beni consumo che costituisce

«il principale dei fattori che favoriscono il laico pellegrinaggio ai feticci della merce (Benjamin) messi in mostra nelle grandi esposizioni universali. Un pellegrinaggio che riflessivamente alimenta e si alimenta proprio attraverso il cortocircuito innescato sui nuovi mezzi di comunicazione di massa (soprattutto giornali e riviste) dalle logiche meta-mediali proprie del contenitore espositivo»³.

In effetti, al Crystal Palace, due sono i protagonisti degli immaginari che vengono costruiti e fatti circolare attraverso le grandi riviste illustrate europee. Il primo sono i prodotti; il secondo è il pubblico stesso. L'architettura, il palazzo di cristallo, non è in realtà trasmessa come immagine standardizzata, riconoscibile: le sue rappresentazioni sono incerte fra riprese frontali, laterali, parziali. La sua capacità simbolica è legata al nome (cristallo) alla sua capacità evocativa della trasparenza e della visione, alle capacità di attrarre e orientare gli sguardi e l'attenzione da tutto il globo, come mostra la celebre vignetta di Cruickshank.

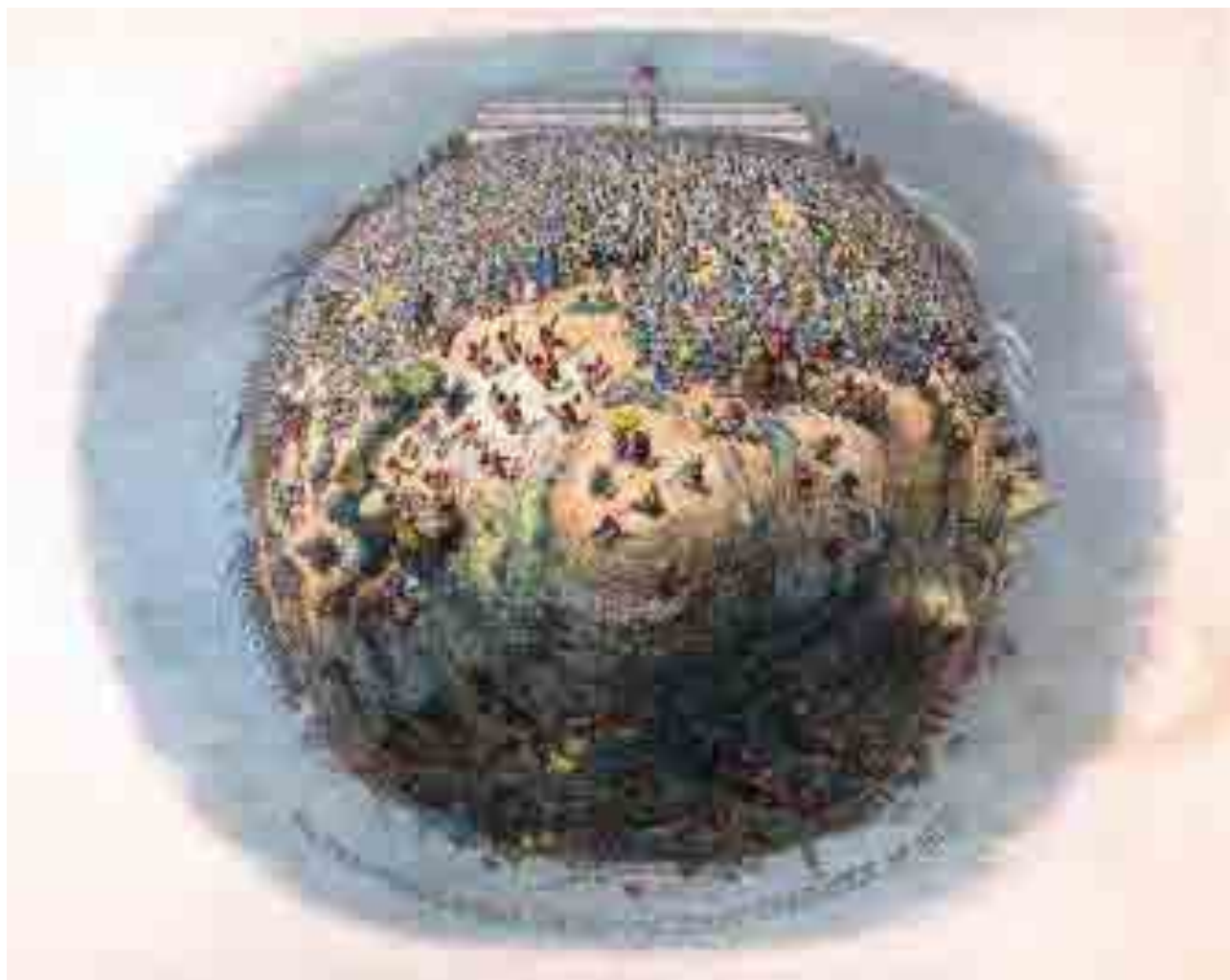


Fig. 1: Cruickshank, All the World Going to See the Great Exhibition of 1851

³ L. Massidda, 2011, p. 43.

3. Le architetture delle esposizioni nelle riviste illustrate

In questo saggio prendiamo in esame le quattro maggiori riviste illustrate europee della seconda metà del XIX secolo: «The Illustrated London News» per il Regno Unito, «L'Illustration» per la Francia, la «Illustrierte Zeitung» per la Germania, e «L'Illustrazione Italiana» per il Regno d'Italia⁴. Ho elaborato le informazioni relative alle immagini pubblicate, desunte dalle didascalie e dagli indici delle riviste stesse, formando una base di dati relativa a tutto il corpus di immagini pubblicate dalle quattro riviste per le dieci esposizioni considerate (3.252 in tutto). Su questa base di dati ho condotto tutte le elaborazioni di tipo quantitativo presentate nelle due tabelle che seguono, relative sia alla “copertura” illustrativa delle varie esposizioni nelle singole riviste e quindi nelle singole nazioni, sia alle tipologie principali di soggetti presentati⁵.

Tab. 1: *Distribuzione delle illustrazioni per anni, nelle quattro riviste, 1851-1900*

anno	The Illustrated London News	L'Illustration	Die Illustrierte Zeitung	Illustrazione italiana	Totale
1851	777	126			903
1855	22	150			172
1862	406	47			453
1867	251	109			360
1873	41	12	81		134
1876	32	17	42	41	132
1878	63	114	51	63	291
1889	13	154	18	68	253
1893	1	32	46	50	129
1900	6	303	46	70	425
Totale	1612	1064	284	292	3252

Tab. 2: *Distribuzione delle illustrazioni per soggetti nelle quattro riviste, 1851-1900*

Ufficialità e cerimonie	129
La città espositiva – architetture e padiglioni	743
L'organizzazione	257
I prodotti	1542
La socializzazione	418
Le vedute	157
Altri	6
Totale	3252

Come si può notare, la gerarchia dei soggetti rappresentati dalle riviste vede le architetture espositive in primo piano, subito dopo la rappresentazione dei prodotti esposti. Questa importanza è anche maggiore di quanto appaia dal quadro statistico riassuntivo, perché la rappresentazione degli aspetti

⁴ Utilizzo qui una base di dati realizzata da un gruppo di ricerca di cui faccio parte presso il Dipartimento di Beni culturali dell'Università di Bologna, sotto la direzione scientifica del prof. Luigi Tomassini. Le esposizioni considerate sono precisamente quelle di Londra (1851), Parigi (1855), Londra (1862), Parigi (1867), Vienna (1873), Filadelfia (1876), Parigi (1878), Parigi (1889), Chicago (1893), Parigi (1900).

⁵ Per la scelta dei soggetti ci siamo basati di regola, quando possibile, sulle scelte operate dalle redazioni delle riviste stesse, che avevano prodotto indici tematici alla fine di ogni volume.

architettonici e urbanistici è molto ampia e curata, testimonianza evidente di un forte interesse del pubblico per il tema. Si va dalle piante e mappe alle grandi vedute aeree fino ai dettagli decorativi dei singoli edifici; oltre il numero delle illustrazioni inoltre si deve considerare che spesso quelle relative alle architetture sono di formato piuttosto grande, su pagina doppia o fuori testo, mentre quelle relative ai prodotti sono spesso di piccolo formato. Infine nel computo complessivo incide molto il fatto che nel 1851 il focus dell'attenzione era stato quasi esclusivamente sui prodotti esposti alla Great Exhibition, con quasi il 90% del totale delle immagini. In tutte le esposizioni successive il numero delle immagini dedicate alle architetture, ai padiglioni, anche senza considerare le "vedute" è relativamente molto alto, tale da classificare questo "topic" spesso al primo posto in assoluto.

Nelle esposizioni fino al 1867 è molto forte l'immagine unitaria della cittadella espositiva, raccolta prevalentemente attorno ad un edificio centrale, che non solo corrisponde ad una esigenza di carattere pratico architettonico, ma nella concezione degli ingegneri sociali di ascendenza saint-simoniana che presiedono all'organizzazione delle esposizioni del Secondo Impero, ha il compito di articolare e ordinare in precise tassonomie l'universo delle merci e delle produzioni⁶.

È dal 1873, a Vienna, che il modello di rappresentazione delle architetture espositive cambia sensibilmente. La capitale austriaca è una città con una densità abitativa estremamente minore che non Parigi o Londra, e la superficie espositiva disponibile è straordinariamente ampia. Questo favorisce la costruzione di padiglioni separati, nazionali, e immediatamente l'attenzione delle riviste illustrate si concentra su questi aspetti. Nella *Illustrierte Zeitung*, relativamente all'esposizione del 1873, il tema delle architetture è al primo posto fra le immagini pubblicate, con circa il 30% delle illustrazioni dedicate, contro meno del 25% ai prodotti. Una particolare attenzione meritano, accanto a quelle più casalinghe di Germania e Svizzera, le architetture più esotiche e lontane, come quelle dell'Egitto e del Giappone.

A Filadelfia, nel 1876, questo tipo di impostazione viene ribadito. Si tratta della prima grande esposizione universale non europea, legata alla celebrazione di una ricorrenza storica (la dichiarazione di indipendenza americana). Il legame con l'Europa è evidenziato nelle immagini delle riviste illustrate soprattutto dalla presenza suggestiva delle "premières parties de la statue colossale de la Liberté" che la Francia aveva donato agli Stati Uniti e che era destinata a dominare l'ingresso del porto di New York; ma un altro aspetto è interessante nella comunicazione visiva dell'evento espositivo. Si ripete come a Vienna l'attenzione verso i padiglioni nazionali (in questo caso, essendo gli Stati Uniti uno stato federale, hanno largo spazio anche i padiglioni dei vari stati dell'Unione), a cui si aggiunge, come specificità del nuovo mondo, la presenza di un padiglione dedicato alle donne e al movimento femminista. Ma soprattutto per la prima volta una parte importante della comunicazione visiva delle riviste illustrate è dedicata alla rappresentazione delle architetture urbane della città ospitante. L'esposizione infatti aveva significato per la metropoli americana l'occasione per una forte opera di ristrutturazione e di abbellimento della città, dei suoi servizi e delle sue strutture viarie e di trasporto. Quello che si presentava ora non erano quindi solo gli aspetti architettonici della cittadella espositiva, ma era la stessa metropoli sede dell'esposizione che si metteva in mostra, cercando di disegnare un modello metropolitano e nel caso di Filadelfia, anche "nazionale" (con i padiglioni dei vari stati della Federazione), da valorizzare agli occhi degli spettatori di tutto il mondo.

A Parigi nel 1878 questo modello diviene canonico: le illustrazioni dedicate alle architetture sul periodico «L'Illustration», che è quello che offre una maggiore copertura dell'evento, sono il 37% del totale, mentre quelle dedicate ai prodotti non raggiungono il 10%. Ormai il rapporto fra la metropoli e il resto del mondo appare centrale, e l'accento posto sul mondo coloniale è molto forte. È noto che L'Esposizione del 1878 segnò un passaggio importante in questo senso perché apparve alle classi dirigenti della Terza repubblica una vetrina adatta a convincere l'opinione pubblica dell'importanza dei finanziamenti per gli interventi oltre-mare e per sensibilizzare l'opinione pubblica verso l'espansione della Francia in quella che si stava prospettando come l'età dell'imperialismo. L'attenzione delle riviste illustrate per le architetture risentiva di questi indirizzi. Anche se in assoluto

⁶ Si veda sull'argomento A. Picon, *Les Saint-simoniens, Raison imaginaire et utopie*, Paris, Belin, 2002.

il padiglione a cui era riservato il maggior numero di immagini su «L'Illustration» era ancora il Giappone (riprendendo un filone molto forte legato all'esotico e all'orientalismo), tuttavia la presenza dei padiglioni delle colonie o delle aree di influenza francesi in Africa e nel resto del mondo (Tunisia e Algeria in testa) era quella prevalente.

Nel 1889 questo modello viene ripreso e ampliato, con una vera e propria messa in scena dell'universo coloniale, che ebbe luogo sulla spianata des Invalides e fu organizzata dal Ministero del Commercio e dell'Industria. Dal punto di vista architettonico il 1889 è dominato dal caso della Tour Eiffel, caso troppo noto per analizzarlo qui, ma che, veicolato ampiamente dai media visivi, assunse un valore simbolico tale da diventare identitario per la stessa metropoli ospitante; ma anche tale da rappresentare emblematicamente il ruolo delle esposizioni e delle loro architetture nella costruzione degli immaginari metropolitani del secolo. Come ha notato Roland Barthes, la Tour Eiffel era il perno di un doppio movimento totalizzante dello sguardo, nel senso che era il punto che permetteva una visione totale dell'esposizione (e della metropoli) ed era il punto che non poteva non essere visto dall'esposizione e dalla metropoli.

Se la Tour Eiffel rappresentava l'apice di un doppio movimento dello sguardo, e anche del valore simbolico e identitario delle singole architetture espositive, lungo una linea che va dal Crystal Palace alla ruota del Prater o di Chicago, fino all'Atomium o in ultimo all'Albero della vita, tuttavia anche la circolazione mediatica delle architetture espositive, in particolare attraverso la rappresentazione dei padiglioni nazionali, continuava a crescere di importanza.

Alla esposizione parigina del 1900, il punto culminante di questa fase "aurea" di sviluppo, in cui si superarono i 50 milioni di ingressi paganti, il tema delle architetture era più che mai presente sulle riviste illustrate. L'Illustration riservava il 39% della sua vastissima copertura per immagini dell'evento espositivo alle architetture, con ben 117 immagini dedicate: oltre che la percentuale di gran lunga maggiore rispetto agli altri soggetti, era anche la quota più alta rispetto a tutte le esposizioni precedenti. La rappresentazione delle architetture sulle riviste risente – come del resto sempre in precedenza - di motivazioni di natura "nazionale" e politica. Sul settimanale illustrato francese il numero di immagini di gran lunga relativamente maggiore è quello riservato alla Russia: non certo per la attrattività in sé degli edifici rappresentati (una ricostruzione di un villaggio russo, con una isba, la chiesa, alcune industrie rurali, due riproduzioni dedicate al Cremlino, che si accompagnavano ad altre dedicate alla Siberia e alla "Russia boreale" dell'estremo nord, o ad oggetti artistici e icone del culto ortodosso), ma evidentemente per qualche interesse del pubblico francese verso una nazione che rappresentava in quel momento (appena due anni prima i rapporti franco-inglesi avevano rischiato di precipitare in un conflitto in seguito all'incidente di Fascioda) il fondamentale alleato della Francia sullo scacchiere europeo nonché uno dei mercati più interessanti per la finanza e l'industria francese.

Le colonie e le aree di influenza francese giustificavano la presenza di molte immagini, dalla riproduzione del Palais de Cocea di Hanoi o di una pagoda indocinese al Trocadero, ai padiglioni del Senegal e del Sudan, al palazzo del Madagascar; oltre allo spazio tradizionalmente riservato agli ambienti e edifici algerini e tunisini. Tuttavia l'attenzione al tema è tale da permettere una larga presenza anche dei padiglioni e di modelli architettonici di molti altri paesi, dalla Cina, che ha una sezione appositamente dedicata, al Siam, alla Turchia, ma anche all'Ungheria, alla Finlandia, alla Svezia.

Del tutto diversa l'attenzione della rivista tedesca: l'«Illustrierte Zeitung» infatti dedica anch'essa una quota molto alta delle immagini dell'esposizione parigina, e precisamente il 47%, alle architetture e ai padiglioni; ma con un occhio volto soprattutto ai paesi di area o di influenza germanica, dalla Bosnia all'Ungheria all'Olanda. L'«Illustrated London News», in questo momento di crisi delle relazioni anglo-francesi, ignorava quasi completamente l'esposizione parigina, e quindi è poco significativa; per contro «L'Illustrazione Italiana», che era un paese appartenente alla Triplice Alleanza, ma con una opinione pubblica tutt'altro che ostile alla Francia, rappresenta un indicatore più attendibile. Nel caso italiano l'attenzione per le architetture e gli edifici espositivi era proporzionalmente addirittura più pronunciata che nella «Illustration»: delle 50 immagini presenti, 30, pari quindi al 60% erano dedicate a questi aspetti. Lo sguardo era un po' più equilibrato: poi vi era una rappresentazione a largo raggio di

padiglioni come quelli dell’Australia, della Bolivia, Costarica, Nicaragua, Portogallo, Messico, che erano stati selezionati effettivamente con ogni probabilità al di fuori di un calcolo meramente politico; molte immagini erano dedicate ad elementi architettonici e decorativi, come le fontane monumentali o la Rotonda centrale, oltre naturalmente a un largo spazio riservato alla Tour Eiffel, ormai consacrata, dopo le ipotesi iniziali di demolizione, a luogo simbolico della città e dell’esposizione nei media internazionali.

Bibliografia

- A. Baculo, S. Gallo, M. Mangone, *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900: dall’edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White city*, Napoli, Liguori, 1988.
- W. Benjamin, *Parigi Capitale del XIX secolo. I “passages” di Parigi*, a cura di Rolf Tiedmann, Torino, Einaudi, 1982.
- L. Carré, M. S. Corcy, Ch. Demeulenaere-Douyère, L. H. Pérez (a cura di), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle. Techniques. Publics. Patrimoines*, Paris, CNRS Éditions, Coll. Alpha, 2012.
- A. C.T. Geppert, M. Baioni, *Esposizioni in Europa fra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, numero monografico di “Memoria e Ricerca”, n. 17, 2004.
- P. Greenhalgh, *Ephemeral vistas: the expositions universelles, Great Exhibitions and World’s Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988.
- Ph. Hamon, *Esposizioni: letteratura e architettura nel XIX Secolo*, edizione italiana a cura di Maurizio Giuffredi, Bologna, Clueb, 1995.
- L. Massida, *Atlante delle grandi esposizioni Universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- C. Mathieu, *Les expositions universelles à Paris: architectures réelles ou utopiques*, Paris, Musée d’Orsay, 2007.
- A. Pellegrino, *Fra panopticon e public display: le esposizioni come dispositivo di inclusione sociale fra XIX e XX secolo* in “Contemporanea”, n. 1, 2015, pp. 140-149.
- L. H. Pérez-Chr. Demeulanere, *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- B. Schroeder-Gudehus, Anne Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1922*, Paris, Flammarion, 1992.
- P. van Wesemael, *Architecture of Instruction and Delight. A socio historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798-1851-1970)*, 010 Publishers, Rotterdam, 2001.

‘Palácio Monroe’ from Saint Louis Exhibition (1904) to Rio de Janeiro (1906-1976): its project, building, travel, uses and the dispersion and transfer of its collections to Brasília (1960-1976)¹

Maria Margaret Lopes

Anna Sofia Meyer França

Universidade de Brasília – Brasília – Brazil

Keywords: Universal Exhibitions, collections, buildings, St. Louis Exhibition, Monroe Palace, Brazil.

1. Brazil in St Louis

Brazil arrived late to the World’s Louisiana Purchase Exposition – commonly known as the Saint Louis World’s Fair – that was held in St. Louis, Missouri, United States, from April 30 to December 1, 1904. The country’s decision to participate was belated. The preparations that included everything from the blueprints, building its pavilion to the selection, packaging, transport and organization of the objects to be exhibited in different sections of the Exhibition had to be carried out in haste.

The military engineer and then general Francisco Marcelino de Souza Aguiar, was designated president of the Brazilian commission to coordinate all the necessary works. Among the assignments of the Brazilian commission, specific instructions for the coordinator’s work were given by law, which recommended: “in the construction of the pavilion the whole structure should be used, so that it can be rebuilt in this capital (Rio de Janeiro) (Aguiar, 1905, p. 125).

Souza Aguiar then designed the Brazilian pavilion for St. Louis, based on a metallic structure as was commonly used in many of the buildings of the Universal Exhibitions. Several authors have already pointed out that the ephemeral nature of the exhibitions had made them an ideal experimental field for iron constructions since the mid-nineteenth century (Matos et al. 2010). However, in St. Louis, wood was abundant in the region, which came from several areas of the country and unloaded in the port of the city. Souza Aguiar left Brazil with sketches of the blueprints for the construction of the building. Twenty-four days after his arrival, the Brazilian commission submitted the designs of the façade and the floor plan to the general directory board of the Exhibition’s construction works, which would later become the Brazilian building. The project was quickly accepted. The construction of the building’s dome began in a hurry and was ready for the exhibition, but the other metallic structures would not be ready until their transport to Brazil. The Brazilian Pavilion was then built partly in wood and its immense central dome, highlighted as the most notable part of the building, was supported by a metal structure.

The Brazil Pavilion occupied an area of 5.500 m² in the sector reserved for foreign buildings, next to the pavilions of Belgium, Cuba, England, Mexico, Siam, Nicaragua, Italy, Puerto Rico and France. The building was reminiscent of French Renaissance architecture. Alongside the main staircases of the façades, two pairs of lions “symbolized the strength, solidity, and grandeur of construction” (Aguiar, 1905, p. 133).

Widely visited by the public and the main authorities present at the Exhibition, including the North American President Theodore Roosevelt Jr, the Brazil Pavilion received the medal of Architecture Grand Prize of the Exhibition. “It was universally pronounced the ‘Jewel of the fair’. Almost without adornment, in splendid simplicity, its dome rose high above the main structure”. That is how the building was described by The History of the Louisiana Purchase

¹ The authors thank CNPq – proc. no. 306046 / 2014-8 – for the support of this ongoing research. For a first approach on the theme see: França, Anna S. M. The Circulation and Dispersion of the Monroe Palace Collections. Faculty of Information Sciences. University of Brasilia. 2017 (Draft).

Exposition (Bennit and Stockbridge, 1905, p. 198), sparing no praise for Souza Aguiar and the importance of the country, one of the central targets of the US seeking hegemony in South America. Through the information about the finishing and furnishings of the main buildings of the exhibition, it is known that “in the palatial structure erected by Brazil, the Luxeberry Wood Finish was adopted because of the beauty it added to the raw material supplied by Nature” (p. 773). In the detailed description of the internal spaces of the Brazilian pavilion, History of the Louisiana... mentions as caption of a photo ‘Reception Room on the second floor of Brazilian Pavilion’: “a large octagonal settee, surmounted by a beautiful White marble statue representing ‘the feast’, and originating at the Bazzanti gallery of Florence” (Bennit and Stockbridge, 1905, p.200). The lighting in the building is also highlighted: “At night rows of electric lights, outlining de dome... There were fifteen hundred of these lights distributed throughout the building, some clustered in rich chandeliers from the center of reception halls and loggias, others placed in rows to outline galleries and dome” (p.199).

When the building was rebuilt in Rio de Janeiro, it was first called Palácio São Luis (St. Louis Palace) and after Palácio Monroe (Monroe Palace) – in honor of the president of the United States, at the height of Pan-American politics. In particular, the images are fundamental for the identification (and restoration) of the objects – especially the chandeliers – which quite possibly had been exposed in the Brazil Pavilion in St. Louis, and would later be transferred to Brazil, incorporated to the Monroe Palace, transferred to Brasilia and today belonging to the current Museum of the Brazilian Senate.

2. Transfer, reinstallation, demolition and dispersion

At the end of the Exhibition, The St. Louis Republic reported that the Brazilian Pavilion, whose ‘structure was one of the handsome and most costly (US\$ 135.000) of all the foreign pavilions’ had been sold for US\$ 800, empty, ‘without any of its furnishings’, to the demolition company Chicago Wrecking company. The large velvet carpet on the second floor of the pavilion was sold for \$700, as well as all the chairs and tables. Also reported was ‘that a replica of the Brazilian Pavilion would be erected in Rio de Janeiro’².

The utilization, recycling and transfer of the pavilions of Universal Exhibitions to other localities and purposes was customary, considering the investment costs of the original constructions. This was the case, among other cases, of the National Museum of Fine Arts of Buenos Aires, Argentina, erected in Paris as the Argentine Pavilion for the 1889 Paris exhibition and later pulled to pieces and carried to Buenos Aires.

The Brazilian Commission had been authorized by the government to dispose of the materials and objects. Documents and objects dispersed to various associations, particularly to the Philadelphia Commercial Museum, specialized in promoting and collecting local and foreign products for international commerce. Objects and products – not clearly identified by the departments of Agriculture, Mines and Forests, among others – returned to Brazil and 1,130 (one thousand one hundred and thirty) volumes were returned to the exhibitors of different Brazilian states. These objects left in February from St. Louis to New York, and in March to Brazil, in the ships of the company Lamport & Holt Co., which had previously carried the material to the Exhibition and which was obliged to transport the volumes free of charge (Aguiar, 1905).

² BRAZIL’S Pavilion sold for \$800. The St. Louis Republic. (St. Louis, Mo.), 22 Dec. 1904. *Chronicling America: Historic American Newspapers*. Lib. of Congress. <<http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn84020274/1904-12-22/ed-1/seq-1/>>

A volume containing the drawings of the St. Louis Pavilion and another 3,759 volumes containing the metal structure of the pavilion were transported from New York in the *Nordepole* steamship, valued at U\$ 31.571,00 and weighing 357,607 tons³.

As the construction of the building had been carried out quickly in St. Louis, the reinstatement of the palace in Rio de Janeiro to house the third Pan American Congress that was held at Rio de Janeiro from July 21 to August 26, 1906 was a cause of concern to the Brazilian authorities. The newspapers reported optimistically, for example, that ‘the last installment of material for the St Louis Pavilion is expected to arrive early in May’ and that General Souza Aguiar is now confident that it will be ready for the sessions of the Pan American Congress”⁴. The building was rebuilt under the supervision of Souza Aguiar in four months, following precisely the design layout of St. Louis, with minor modifications, in a central area of the modernized city – a wide urban reform. It became a symbol of modern Rio de Janeiro, reproduced in postcards, stamps, money notes, books, countless photographs.

The Brazilian literature of several areas of knowledge has already given special attention to the architecture (Paraizo, 2003; Macedo, 2012) and to the various utilizations and occupations of the Monroe Palace since its re-installation in Rio de Janeiro in 1906, its occupation by the Federal Senate from 1925 to 1960 – when – the federal capital was transferred from Rio de Janeiro to Brasília – until its demolition in 1976 (Aguiar, 1976; Fridman, 2011, Atique, 2016). But much less attention has been given to its collections and trajectories, which are being investigated in this research.

In 1960, commissions were arranged for the transfer of the Senate belongings in the Monroe Palace to Brasilia. There are records of artworks of the Senate transferred from Rio de Janeiro to Brasilia. A cultural heritage document of the permanent furniture and materials in the Senate, already in Brasilia in 1963, is the only record of the objects that would have belonged to Monroe. Abundant information and images of the building and its interior are being collected and compared, showing that since the 1960s, the palace objects, and later the majority of its architectural elements were dispersed (França, 2017).

Used for various other purposes, its demolition was authorized in 1976, at a time when the country lived under the military dictatorship regime. The demolition of the building was the subject of widespread controversy among several personalities, such as the well-known architect Lucio Costa, the developer of Brasilia, who defended its demolition, given the eclectic style and de-characterization of the building. Several sectors of Brazilian civil society such as the Institute of Architects of Brazil and the Engineering Club were opposed, but IPHAN – National Historical and Artistic Heritage Institute, was in favor of its demolition.

The company hired for the demolition was Aghil Comércio de Ferro, and like the Chicago House Wrecking Company, they collected huge profits on the sale of building materials and architectural elements of the palace. The company’s main interest was precisely the enormous metallic structure of the building, the same one constructed for the building of St Louis and transported to Brazil. Only the sale of the pair of lions that ornamented the stairs of the building, reproducing those of St. Louis, would have been enough to cover all its expenses. One of the pairs of lions adorn the entrance went to the private museum of the Ricardo Brennand Institute in Recife, verified by França (2017) and another pair of lions, and the main gate of Monroe and other objects were bought by a farmer-landowner, which are on his farm São Geraldo, in Uberaba (Fridman, 2011).

In search of the trajectory of the materials and objects of the Brazilian pavilion of St Louis that had been used in the Monroe palace, it is confirmed that many objects dispersed without any documentation. This is the case, for example, of the statue “The Feast” which occupied a prominent position in St. Louis. Images gathered from the research on private collections show

³ Correio da Manhã, Saturday, November, 18,1905, p. 3 bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital.

⁴ The Brazilian Review, April, 17, 1906, p. 326, bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital.

that this statue was probably displayed next to furniture also identifiable in St. Louis during the 3rd Pan-American Conference of 1906, held at the Monroe Palace when it was inaugurated in Rio de Janeiro.

3. The objects in Brasília: conclusion

In 2016, 32 boxes were opened in the Federal Senate Museum in Brasília, which had remained stored for 40 years in the basement of the Federal Senate in Brasília, with materials that belonged to the Monroe Palace and that were sent to Brasília when the building was demolished in 1976. The slow process of opening the boxes, cleaning, identification, cataloging and restoration (still in progress) is being coordinated by the director of the Museum and his team. Twenty-six chandeliers that belonged to the Monroe Palace were retrieved from these boxes. Integrated to the Museum team, one of the authors of this article began the work that enabled to identify those chandeliers to those which decorated the Brazilian Pavilion in St. Louis (França, 2017), whose lighting capacity was highlighted in the various references to the Brazilian Pavilion in the North American and national press.

Bibliografia

- H. Ablove, et al., Manchester, Manchester University Press, 1983, pp. 29-46.
- F. M. de S. Aguiar, Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Lauro Severiano Muller, Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas, pelo General F. M. de Souza Aguiar, Presidente da Comissão da Representação do Brasil na Exposição Universal da Compra da Luisiana, EUA. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1905.
- L. de S. Aguiar, Palácio Monroe: da Glória ao Opróbrio, Rio de Janeiro, sem ed., 1976.
- F. Atique, «A midiatização da (não) preservação: reflexões metodológicas sobre sociedade, periodismo e internet a propósito da demolição do Palácio Monroe», *Anais do Museu Paulista*, 24, 3, 2016, pp.
- M. Bennit; F. P. Stockbridge (ed.), *History of the Louisiana Purchase Exposition*, Saint Louis, Universal Exposition Publishing Company, 1905.
- S. A. Fridman, *Palácio Monroe da Construção à demolição*, Rio de Janeiro, S. A. Fridman, 2011.
- O. L.C. de Macedo, *Construção diplomática, missão arquitetônica: os pavilhões do Brasil nas feiras internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939)*, Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU-USP, São Paulo, 2012
- A.C. de Matos; I. Gouzévitch, M. Lourenço (dir), *World Exhibitions, Technical Museums and Industrial Society*, Lisboa, Edições Colibri, 2010.
- R. C. Paraizo, *A representação do patrimônio urbano em hiperdocumentos: um estudo sobre o Palácio Monroe*, Dissertação de Mestrado em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- P. Thane, and E. Lunbeck. «Interview with Eric Hobsbawm», in *Visions of History*, edited by E. P. Thompson, «The moral economy of the English crowd in the eighteenth century», *Past & Present*, 50, 1971, pp. 76-136.
- Visions of History*, edited by H. Ablove, et al., Manchester, Manchester University Press, 1983.

The travels of The *Pavilhão Português Das Indústrias*, from the International Exhibition of Rio De Janeiro (1922) and its different uses¹

Ana Cardoso de Matos

Ana Malveiro

CIDEHUS – Universidade de Évora – Évora – Portugal

Keywords: International Exhibition, Universal Exhibitions, Building, Pavilhão Português das Indústrias, Rio de Janeiro, Portugal.

1. Introduction

In 1922, Brazil organized an International Exhibition in Rio de Janeiro, to celebrate the 100 years of its independence. In this exhibition, Portugal featured several pavilions, such as the *Pavilhão Português das Indústrias* (Portuguese Pavilion of the Industries).

After remaining closed for a few years, the Pavilion was disassembled and transported to Portugal. Between 1929 and 1932 it was the object of repair works and was finally rebuilt in Edward VII Park. Now named *Palácio de Exposições e Festas* (Palace of Exhibitions and Feasts), it reopened on October 3rd, 1932, at the time of the *Grande Exposição Industrial Portuguesa* (Great Portuguese Industrial Exhibition), organized by the *Associação Industrial Portuguesa* (Portuguese Industrial Association) and the *Associação Industrial Portuense* (Industrial Association of Porto).

It is usually assumed that the persons and objects that travelled from their countries of origin to the places where International or Universal Exhibitions were held acted as important agents for the diffusion and transfer of technology. To this day, little attention has been given to the “travels” undertaken by the buildings or pavilions in the context of these exhibitions or in their aftermath. Thus, the purpose of this text is to analyse, in the concrete instance of one building, the reasons behind its travels between Brazil and Portugal, the architectural changes it underwent and the different uses it was put to as time went on.

2. Universal and International Exhibitions and the “travels” of the pavilions built for them

Organizing Universal and International Exhibitions implied the construction of buildings fit for presenting the products and machines which the various countries intended to show. This resulted in specific construction characteristics, namely the resort to new materials such as iron and glass, and later concrete – choices which were generally associated with engineers.

The architectural characteristics of the Crystal Palace built for the 1851 London Exhibition², and those of the *Galerie des Machines* and the Eiffel Tower built for the 1889 Paris Exhibition³, have been the object of particular attention on the part of historians. They all underline the contribution of these exhibitions in affirming new architectural models – and also, by the way, in developing the design of the objects presented⁴.

¹ This paper is written in the context of the project CIDEHUS - UID/HIS/00057/2013 (POCI-01-0145-FEDER-007702).

² D. Canogar, *Ciudades Efemeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992, Chap.1 “Terrenos de tansición: la gran Exposición Internacional de Londres de 1851”, p.23-36.

³ J. W. Stamper, “The Galerie des Machines of 1889. Paris World’s Fair”, *Technology and Culture*, 30, 1989, pp.- 330-353; M.-L. Crosnier Leconte, “La Galerie des Machines” in *La Tour Eiffel et la Exposition Universelle 1889*, coord by C. Mathieu, Paris, Musées Nationaux, 1989, p. 164-195.

⁴ P. Greenhalgh, Paul, *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World’s Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University, 1991, p.142-173.

Ephemeral pavilions had been built, since the mid-19th century, for Universal and International Exhibitions. Most of them were destroyed after the close of their exhibitions, as was the case with most of the pavilions erected by countries to display their products⁵.

However, some of these buildings had a status of permanence: from the time of their project and construction they were supposed to be given other uses, once their respective exhibitions closed. We can mention the case of the *Grand Palais* and the *Petit Palais*, built for the 1900 Universal Exhibition in Paris, both of which are to this day important landmarks of the city: the latter hosting the Museum of Decorative Arts, and the former hosting several exhibitions. Other buildings remained in existence, but saw their functions and architectural features greatly altered: this happened, for example, to the *Palais Trocadero*, built for the 1878 Universal Exhibition⁶, which underwent a great makeover for the 1937 International Exhibition of Crafts and Techniques. Its central structure was removed and its façades were altered, bringing the edifice more into line with the architecture of the time. Known nowadays as the *Palais de Chaillot*, it is the home of several museums: the Museum of Man, inaugurated in 1938, the National Museum of the Navy, the *Cité de l'Architecture et du Patrimoine* and the Chaillot National Theatre.

Finally, in some cases the buildings made for the Universal and International Exhibitions were dismantled and reassembled elsewhere, that is to say, they “travelled” to new destinations and acquired new uses. The outstanding example here is the Crystal Palace, built for the first Universal Exhibition, which was held in London. Several other cases, nonetheless, could be mentioned, namely that of the pavilion which we propose to analyse here.

The construction of the London Crystal Palace was assigned to Fox Henderson. His company carried out the structural calculations and drew up the execution plans, manufactured a large part of the elements which composed the building, and later assembled it at the worksite. The way in which the building was designed, and in which its different parts fit together, allowed for it to be taken apart and later reassembled elsewhere, to become the home of a museum.

In fact, the great success attained by the 1851 Exhibition immediately led to the idea of creating a museum dedicated to the industrial crafts. Thus, after the Exhibition closed, the Crystal Palace was disassembled and, from 1852 to 1854, it was rebuilt in Sydenham⁷, an area to the south of London, with the purpose of installing there the *South Kensington Art and Industry Museum*, inaugurated in 1857⁸.

3. The – *Pavilhão Português das Indústrias* – at the 1922 International Exhibition in Rio de Janeiro

With the intention of celebrating the independence of Brazil, the year 1922 saw an International Exhibition which stayed open to the public from September 1922 to July 1923. The idea was not only to commemorate Brazil's independence from Portugal but also to show, at the international level, the advances obtained by Brazil as a republican nation⁹. Just

⁵ M. H. Souto, J. P. Martins, “Pavilhões Portugueses nas Exposições Universais do Século XIX”, in *Arte Efêmera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Gulbenkian, 2000, pp. 352-379.

⁶ In 1888, this space hosted the museums of Ethnography and of Sculpture.

⁷ This reconstruction implied some modifications: it gained three transepts instead of just one, and all of these, together with the nave, were covered with vaults. These alterations made iron even more present throughout the building. The edifice lasted until 1936, when it was destroyed by a fire.

⁸ In 1899, this museum became known as *Victoria and Albert Museum*.

⁹ A. A. Santos, *Terra encantada- A Ciência na exposição do Centenário da Independência do Brasil*. Rio de Janeiro, Universidade Federal, 2010, Master's Dissertation in History of Science, Technique and Epistemology.

like in other international or universal exhibitions, this event led to the appearance of several publications, among them a guide to the exhibition¹⁰.

From the beginning, Portugal considered it very relevant to take part in Brazil's International Exhibition, appointing a general commission to organize the Portuguese participation in the event and setting aside a sum to fund it, which was later increased¹¹.

In this exhibition Portugal had several pavilions, such as the *Pavilhão de Honra de Portugal* (Pavilion of Honour) and the *Pavilhão Português das Indústrias*, (Pavilion of Industries) located in the area of the exhibition grounds assigned to Portugal¹². The *Pavilhão de Honra* was allotted 360 square metres, and the Pavilion of Industries 4165 square metres.¹³

The latter was designed by the architects Guilherme Rebelo de Andrade, Carlos Rebelo de Andrade and Alfredo Assunção Santos. The edifice had a quadrangular layout and its style was revivalist, drawing inspiration from the Baroque decorations associated with king João V. The main façade was covered with *azulejos* – Portuguese tiles – authored by Jorge Colaço and Leopoldo Battistini. Delays in assembling both the Pavilion of Industries and the Pavilion of Honour resulted in neither of them being featured in the event's official guide. According to some builders of the day, their plans have probably been lost¹⁴.

4. The “travels” of the *Pavilhão Português das Indústrias*: Lisbon – Rio de Janeiro – Lisbon

When building the Portuguese Pavilion of Industries - *Pavilhão Português das Indústrias* – the choice fell on a prefabricated iron structure, using elements made by the company *Indústria Metalúrgica Nacional*, shipped from Portugal to Brazil. From the beginning it was understood that, since the structural elements were removable, they would later be returned to Portugal to be used in the Portuguese public services.

On the 22nd of July 1922, the steamer *Pedro Nunes* sailed from the Tagus River, carrying the pavilion to Rio de Janeiro. To oversee its assemblage, some Portuguese workers, and the engineers Novaes and Cabral, were on board as well¹⁵.

In Rio de Janeiro, the pavilion was assembled by the firm *Terra & Irmão*, requiring the service of over 400 labourers, all of them Portuguese¹⁶.

The long period of time taken by the materials to arrive from Portugal, delays in workers' pay, and an accident which killed two labourers, all resulted in a delayed assemblage process, so that the pavilion was unfinished on the Exhibition's opening day. When it ended, the pavilion was closed down, but from August 1st to 16th, 1925, the building housed the first car racing show held in Rio de Janeiro. Only in June 1928 was the pavilion finally disassembled,

¹⁰ *Guia Oficial da Exposição do Centenário: com informações geraes sobre o Brasil, a cidade do Rio e os Estados do Rio de Janeiro, Minas Geraes e S. Paulo*, Rio de Janeiro, Bureau Official de Informação, Palácio Monroe, 1922. As na exempe of a Guide Book of Universal Exhibitions saw M. M. Lopes, A. Cardoso de Matos, “O que visitar em Paris durante a Exposição Universal de 1878: um guia turístico para geólogos”, *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, Número Especial, out 2015, pp. 48-62.

¹¹ Through Act # 1.279, the initial sum was increased by an amount of 4.100.000\$. *Diário do Governo*, July 1922, p. 655.

¹² M. G. Rodrigues, *A participação Portuguesa nas Exposições Universais. Na perspectiva do design de equipamentos*. Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2014, Master's Dissertation in Equipment Design, specialization in Design Studies.

¹³ AHMNE. Process #301/21, 3P, A10, MI33, “Exposição Rio de Janeiro- telegrama do Embaixador para o Ministro dos Negócios estrangeiros, Rio de Janeiro” 15th July 1921.

¹⁴ *O Século*, year 42, n. 14:577, 10th of September 1922, p. 1.

¹⁵ *O Século*, year 42, n. 14:530, 24th July 1922, p. 1

¹⁶ *O Século*, year 42, n. 14:577, 10th September 1922, p. 1.

and the materials which could still be of use were shipped back to Portugal¹⁷, with the aim of rebuilding the pavilion in Edward VII Park, now destined to become a place for exhibitions and parties.

The idea of reutilizing the edifice as a place for exhibitions in Lisbon came from the *Associação Industrial Portuguesa* (Portuguese Industrial Association), right after the close of the Rio de Janeiro International Exhibition. It was the Lisbon Municipality, nonetheless, that managed to negotiate with the Brazilian government the pavilion's return to Portugal¹⁸.

5. Reconstruction of the edifice in Edward VII Park

Between the years 1929 and 1932, the structure was rebuilt in Edward VII Park, under the supervision of the architect Jorge Segurado¹⁹ and the engineer Dias Sobral. The Pavilion's iron structure was re-utilized, as were the general guidelines concerning its architecture and decoration.

The building, henceforth known as *Palácio das Exposições* (Exhibition Palace)²⁰, reopened on the 3rd of October, 1932, at the time of the *Grande Exposição Industrial Portuguesa* (Great Industrial Exhibition) organized by the *Associação Industrial Portuguesa* (Portuguese Industrial association) and *Associação Industrial Portuense* (Porto Industrial Association) – with the collaboration of the Lisbon Municipality, under the patronage of the Portuguese State²¹. Set on an avenue outlined by another six pavilions, the palace served as the Pavilion of Honour of this exhibition. In 1934 and 1935, this space hosted the *Exposições de Rádio e Electricidade* (Exhibitions of Radio and Electricity) – introducing to public to the latest innovations of the radio-electrical industry, as well as the applications of electricity to home use²².

Since its reconstruction in Edward VII Park, the building has been modified and has hosted different kinds of events, such as the exhibitions mentioned before.

6. The building's rehabilitation and its current importance in the life of the city

After staying closed for 14 years, the Pavilion was rehabilitated and finally reopened in February 2017, preserving the main characteristics of the building. The main façade has two turrets, a balcony over the portico with terraces on balustrades, and it is covered with four panels of tiles by Jorge Colaço, manufactured in the *Fábrica de Sacavém*. The panels depict Sagres, Ourique, the *Ala dos Namorados* and the Southern Cross.

Flanking the portico stand two statues by Raul Xavier, representing “Science” and “Art”, dated 1935. In the pavilion's vestibule are eight panels of tiles by Jorge Pinto, made in the clay works of the *Fabrica de Sant`Ana*, using motifs which portray the trades and occupations of the time: agriculture, fishing, cork extraction, irrigation, pottery, wickerwork, lime kilns, the grape harvest.

Two galleries surround the central hall. The first gallery and the great hall – the *Salão Nobre* – have tiles by Leopoldo Battistini, made in the *Constância* pottery works. The rectangular

¹⁷ AHMNE. Process 301/21, 3P, A10, M133 – Exposição do Rio de Janeiro. – Carta do Embaixador para o Ministro dos Negócios Estrangeiros, Rio de Janeiro”, July 2nd 1928.

¹⁸ “A Grande Exposição Industrial Portuguesa no Mês de Setembro, no Parque Edward VII”, *Indústria Portuguesa*, n. 52, June 1932, p. 25.

¹⁹ This architect had significant interventions in Lisbon, namely in the *Exposição do Mundo Português*, in 1940.

²⁰ Nowadays it is called *Pavilhão Carlos Lopes*.

²¹ “A Grande Exposição Industrial Portuguesa no mês de Setembro no Parque Edward VII.”, *Indústria Portuguesa*, n. 52, June 1932, 5th year, p. 33.

²² On this subject see A. Malveiro, “O Palácio de Exposições e Festas do Parque Edward VII – Duas décadas de Exposições de Industria”, *A Cidade de Évora*, III series n. 1, 2016, pp. 463-469.

Salão Nobre has twenty stuccoed columns which support the galleries, imitating the marble from Estremoz. The arches and columns in the upper gallery are also stuccoed, and imitate the marble from Montelavar. A frame of iron and glass covers the entire hall. The symmetric terraces have palatial tiles which imitate 18th century tiles²³.

7. Conclusion

The case presented in this text is an example of the “travels” of pavilions originally built for universal and international exhibitions. Just as the study trips of scientists, engineers and industrialists were important for the transfer of technology and know-how, so the “travels” of the pavilions contributed to the diffusion and transfer of knowledge on the materials, building techniques and architectural styles utilized by the countries taking part in these events.

Bibliography

- D. Canogar, *Ciudades Efemeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.
- M.-L. Crosnier Leconte, “La Galerie des Machines” in *La Tour Eiffel et la Exposition Universelle 1889*, coord by C. Mathieu, Paris, Musées Nationaux, 1989, pp. 164-195.
- P. Greenhalgh, *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World’s Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University, 1991.
- M. M. Lopes e A. Cardoso de Matos, “O que visitar em Paris durante a Exposição Universal de 1878: um guia turístico para geólogos”, *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, Número Especial, out 2015, pp. 48-62.
- A. Malveiro, “O Palácio de Exposições e Festas do Parque Edward VII – Duas décadas de Exposições de Indústria”, *A Cidade de Évora*, III series n. 1, 2016, pp. 463-469.
- M. G. Rodrigues, *A participação Portuguesa nas Exposições Universais. Na perspectiva do design de equipamentos*. Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2014, Master’s Dissertation in Equipment Design, specialization in Design Studies.
- A.A. Santos, *Terra encantada – A Ciência na exposição do Centenário da Independência do Brasil*. Rio de Janeiro, Universidade Federal, 2010, Master’s Dissertation in History of Science, Technique and Epistemology.
- M. H. Souto and J. P. Martins, “Pavilhões Portugueses nas Exposições Universais do Século XIX” in *Arte Efêmera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Gulbenkian, 2000, pp. 352-379.
- J. W. Stamper, “The Galerie des Machines of 1889. Paris World’s Fair”, *Technology and Culture*, n. 30, 1989, pp. 330-353.

²³ Lisboa, Junta de Freguesia Avenidas Novas-Pavilhão Carlos Lopes (Online), [consult. 20th dec. 2015]. Available on the internet http://www.jf-avenidasnovas.pt/guiacultural/page_2.php.

Venezuela: A Flower for the World

Architecture, Technology, and Ecology in the Design of the Venezuela Pavilion at the Expo 2000 in Hannover

Antonio de Abreu Xavier

CIDEHUS – Universidade de Évora – Évora – Portugal

Keywords: Architecture, Universal Exposition, Heritage, Pavilion, Hannover, Venezuela.

1. The theoretical dictum of the design for Hannover

«The Hannover Principles» was the name used to divulge the maxims and general guidelines for the participants at the Expo 2000. These nine principles were a declaration of redemptive, aspiring faith in the interdependence between mankind and our natural environment, and at the same time, a theoretical and practical formula to ensure that the design and construction of the pavilions had a direct relationship with the basic concepts of the Expo: Sustainability, Design, and Design for Sustainability¹.

In particular, these principles and concepts were aimed at promoting a ‘pro-ecological’ architecture that concentrated on an urban spirit of living together, on the social impact of buildings, on the representation of sustainable development in the city of Hannover, in the region where the Expo was held, and in the world in general. Only focusing on the principles behind the design and construction of the pavilions, this formula contained the theoretical principles that challenged the creativity of the architects to create the pavilions and install the national exhibitions. These were the principles that the architect Fruto Vivas considered in offering a Venezuelan flower to the world, and which we will now analyse in detail.

2. The architect

José Fructoso Vivas Vivas, better known as Fruto Vivas, is an architect who graduated from Venezuela’s Central University in 1956. He was not chosen to be the head architect for the pavilion by chance: having gained experience early on in his career with the famous architects Oscar Niemeyer and Eduardo Torroja, his line of architectural thought is essentially guided by the idea of «America as a nature reserve»². His social concerns are revealed in his «Technology of necessity», where on the one hand he demonstrates the interaction, involvement and dependency between human design and the natural world, and on the other,

¹ The principles are: 1. Insist on rights of humanity and nature to co-exist; 2. Recognize interdependence; 3. Respect relationships between spirit and matter; 4. Accept responsibility for the consequences of design; 5. Create safe objects of long-term value; 6. Eliminate the concept of waste; 7. Rely on natural energy flows; 8. Understand the limitations of design; 9. Seek constant improvement by the sharing of knowledge. The concepts are summarized to: Sustainability, In order to embrace the idea of a global ecology with intrinsic value, the meaning must be expanded to allow all parts of nature to meet their own needs now and in the future; Design, Designers include all those who change the environment with the inspiration of human creativity. Design implies the conception and realization of human needs and desires; and, Designing for sustainability requires awareness of the full short and long-term consequences of any transformation of the environment. Sustainable design is the conception and realization of environmentally sensitive and responsible expression as a part of the evolving matrix of nature. W. McDonough and M. Braungart, *The Hannover Principles Design for Sustainability. Prepared for EXPO 2000 The World’s Fair Hannover, Germany*, Charlottesville, VA, William McDonough Architects 1992, pp. 2-12.

² J. M. Montaner, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*, Buenos Aires, Nobuko, 2011, p. 23.

declares humanity's right to diverse, sustainable, and supportive coexistence with nature, in peace marked by spiritual and physical awareness³.

Also, Fruto Vivas is recognised as an architect who attempts to «verify to what extent technology is used as a support for local recognition, or as a means of connecting local possibilities and international technical codes»⁴, in other words, recognising how in each particular case a relationship is defined between technique, forms, and materials. Vivas is a reflection of an environmentalist ideal, embodies in the belief of building «a house that is inflated or dismantled, that changes, that grows like the trees»⁵, an ideal that gave rise to the term «Trees for Life», which is still frequently mentioned today⁶.

3. The flower

Evidently, this personal opinion coincides with the «Hannover Principles». Nevertheless, a closer adherence to these principles can be seen in the Venezuelan project for the Hannover 2000 Expo. After considering the interdependence between humanity and the environment, and the slogan of the Expo, «Man-Nature-Technology», Vivas once again dealt with the possibilities of combining the local with the technical. The result was a circular pavilion with a diameter of 30 metres, arranged as a ground floor, upper floor, and four platforms, reminiscent of the characteristic geomorphology of the Amazon –the *tepuy* – and the country's national flower, the orchid.

This dual representation of typically Venezuelan elements posed a design challenge, which was solved on the exterior using a mobile roof. The pavilion was covered by sixteen alternating roofs, each measuring eighteen metres, which were articulated and suspended from an eighteen-metre-high central mast, making it possible to open them out or fold them away. When the roof was closed, it gave the impression of a peak with intricate vertical walls, contrasting with the lightness of the steel and glass structure; while when open, the roof gave the impression of a flowering orchid, with overlapping flowers and petals. The movement of the roof also complied with another of the Expo's principles: incorporating solar power into the design. Vivas turned the pavilion into a living creature, whose strength and shapes resulting from opening and closing the petals, depending on the weather conditions, to benefit the internal conditions. In fact, on the one hand, «the internal space makes use of natural light through a translucent membrane», and on the other, «it is ventilated and cooled without any devices or power consumption, by the convective effect of the air circulating through the terraced planters around the perimeter towards the central spire»⁷.

³ *Mediante la producción de lo útil y lo bello, el ser humano se apropia de su mundo y de su vida. Y es en la creación de su propia vivienda, donde el hombre manifiesta su libertad y su autonomía.* F. Vivas, *Las casas más sencillas*, Caracas, Editorial el Perro y la Rana, 2011, pp. 13, 13-17.

⁴ *...Fruto Vivas (1928) ha teorizado y legitimado una corriente ecológica y creativa en la arquitectura contemporánea que parte de la defensa de las culturas aborígenes, y que está resumida [en] su libro Reflexiones para un mundo mejor, de 1983.* J. M. Montaner, pp. 33, 105.

⁵ F. Vivas, «Carta a los estudiantes de arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969», cited in J. M. Montaner, p. 228.

⁶ J. R. Martín Largo, «Fruto Vivas: árboles para vivir. Una bioarquitectura para hombres libres», interview in *La República Cultural*, (5-2-2013, <http://www.larepublicacultural.es/article6646.html>), which reviews the book by F. Vivas, *Las casas más sencillas*.

⁷ Ch. García-Diego, J. Llorens and H. Poppinghaus, «El Pabellón de Venezuela en la Expo 2000 de Hannover», in *Informes de la Construcción*, CSIC, Vol. 53, n. 473, May/June 2001, pp. 11- 26, pp. 13, 15.



*Expo 2000 (Hannover): Venezuelan Pavilion. Project Tensinet Database.
Copyright Adam Wilson 1, 3, 4. <http://www.tensinet.com/database/viewProject/4003.html>*

Without doubt, the roof was the most eye-catching element that made the «Flower of Venezuela» the second most-visited pavilion at the Expo, after Germany's⁸. This was also helped the materials that were chosen for the roof: in order to overcome the limitations of the design, Vivas' team reconsidered nature as a model, according to the eighth Hannover Principle. As the natural, flower-shaped design of the roof affected the way in which it moved, and after considering the possibilities offered by technology, «it was decided that the roof should be a textile membrane, supported by a light, articulated tubular steel structure, which adapted to the corresponding shapes in each position»⁹. The textile membrane consisted of a polyester fibre fabric covered with PVC: both materials provided strength, waterproofing, colour, and protection. As regards the colour, half of the petals were screen printed in lilac tones to complete the image of the flower, and to reinforce its identity¹⁰. Finally, the combination of materials, shapes, features, and colours helped to provide the solution.

In the same way as life moving around the stalk of an orchid, inside the pavilion the structure was supported by a central 3.5-metre-high mast, self-supporting and independent, which contained the elevator. Around it, the interior view from the structure revealed the solutions applied to overcome stability problems caused by the wind blowing on the roof, the light weighting system using construction details such as the connections between the supporting tubes, the steel plating used as the floor structure for the platforms, or the 16 synchronised hydraulic cylinders with different lengths and strengths, used to control the movement of the petals¹¹.

4. The exhibition model: *bioarchitecture*

The concepts and principles of the Expo 2000, combined with the ideas of Fruto Vivas, were extensively explored in the internal layout of the exhibition. According to Michael Webb, a well-known English architect who graduated from the famous Regent Street Polytechnic School of Architecture, Westminster, «the most exciting pavilions were those that abstracted national identity and the official theme – which in Hannover was 'Man–Nature–Technology».

Webb mentions the Venezuelan pavilion as being the seven best, describing it as «a fusion of nature and technology that lifted the spirits. A steel and glass drum served as a giant planter for native vegetation»¹².

⁸ «Biografía. Vida y obras de Arquitecto Fruto Vivas, Premio Iberoamericano 2014», in *Arquitexs.com. Architecture & Design Magazine*. (5-11-2016, <http://www.arquitexs.com/biografia-vida-y-obras-arquitecto-fruto-vivas/>).

⁹ Ch. García-Diego, J. Llorens and H. Poppinghaus, p. 13.

¹⁰ Ch. García-Diego, J. Llorens and H. Poppinghaus, p. 21.

¹¹ Ch. García-Diego, J. Llorens and H. Poppinghaus, pp. 17-19, 24.

¹² M. Webb, «Expo 2000 Hannover. A Few Small Pavilions Redeem a Dull Fair», in *International Architecture Yearbook*, Victoria, Images Publishing Group Pty Ltd, n. 7, 2001, pp. 18-28, pp. 18, 26.

Although the display merited the exchange of ideas and collaboration between design and construction teams, the interior of the exhibition established an integral relationship between natural processes and human activity, as detailed in the ninth of the Hannover principles. Vivas found his inspiration in his old proposals about traditional communities and the multiple ways in which they cooperate, where, «apart from a love of society, a love of nature is also necessary. This is why it is important to develop a culture of recycling (...). Apart from cultivating recycling, a love of nature is expressed by building with respect towards ecology»¹³.

This theorisation about ecology is concentrated in Vivas' question: «And what is *bioarchitecture*? It is the confluence of a free man with the environment. An environment in which the birds, butterflies, children, and all people are together (...) the philosophy that supports the idea of 'Trees for Life' is the fundamental need of humanity to bring together architecture and nature in a single context»¹⁴. This was the atmosphere that enveloped visitors to the exhibition – modern, urban people who walked between countless plants and animals, demonstrations of recyclable materials and religious traditions from indigenous cultures, multi-coloured effects caused by natural light filtering through the petals of the ceiling, and air currents simulating wind blowing through the trees.

5. Recycling: a lesson for the future

Supported by this theory, Fruto Vivas foresaw the ecological costs of the pavilion. The result was a structure that «eliminates the waste produced by construction, as it is made 'dry', with materials that can be recovered, and which can be dismantled without producing pollution»¹⁵. All of the principles and concepts demanded by the Expo 2000 in Hannover, the «international technical codes» to which Fruto Vivas referred, were completed with the local possibilities that nature offers to Venezuelan society.

At the end of the Expo 2000, the structure was transported to the city of Barquisimeto in Venezuela, where there is an industrial estate, and where it serves as a meeting point for community affairs, a library, and multi-purpose amphitheatre. As a result of its success in the number of visitors it received in Hannover, the flattering comments that were made, and its current social and environmental function, the «Flower of Venezuela» was classified as Cultural Heritage of the Nation in 2013.

Bibliography

Arquitexs.com., «Biografía. Vida y obras de Arquitecto Fruto Vivas, Premio Iberoamericano 2014,» *Architecture & Design Magazine*. (5-11-2016, <http://www.arquitexs.com/biografia-vida-y-obras-arquitecto-fruto-vivas/>).

Ch. García-Diego, J. Llorens and H. Poppinghaus, «El Pabellón de Venezuela en la Expo 2000 de Hannover», *Informes de la Construcción*, CSIC, Vol. 53, n. 473, May/June 2001, pp. 11- 26.

J. R. Martín Largo, «Fruto Vivas: árboles para vivir. Una bioarquitectura para hombres libres», *República Cultural*, (5-2-2013, <http://www.larepublicacultural.es/article6646.html>).

W. McDonough and M. Braungart, *The Hannover Principles Design for Sustainability. Prepared for EXPO 2000 The World's Fair Hannover, Germany*, Charlottesville, VA, William McDonough Architects 1992.

J. M. Montaner, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*, Buenos Aires, Nobuko, 2011.

¹³ F. Vivas, *Las casas más sencillas*, p. 14.

¹⁴ F. Vivas, *Las casas más sencillas*, pp. 185-186.

¹⁵ Ch. García-Diego, J. Llorens and H. Poppinghaus, p. 15.

F. Vivas, «Carta a los estudiantes de arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969», cited in J. M. Montaner, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*, Buenos Aires, Nobuko, 2011.

F. Vivas, *Las casas más sencillas*, Caracas, Editorial el Perro y la Rana, 2011.

M. Webb, «Expo 2000 Hannover. A Few Small Pavilions Redeem a Dull Fair,» *International Architecture Yearbook*, Victoria, Images Publishing Group Pty Ltd, n. 7, 2001, pp. 18-28.

I padiglioni delle grandi esposizioni mediterranee del Ventennio come strumento di conoscenza: il caso dell'Albania

Mariagrazia L'Abbate, Valeria Moscardin¹
Politecnico di Bari – Bari – Italia

Parole chiave: Grandi Esposizioni, Fiera Levante, Mostra Triennale Oltremare, Padiglione Albania, Bari, Napoli.

1. L'Albania nelle grandi esposizioni

Durante il ventennio, tra le numerose forme di comunicazione asservite alle esigenze programmatiche del governo, la Fiera del Levante di Bari, fra le prime esposizioni campionarie a largo raggio d'influenza sul territorio nazionale ed estero, può essere considerata apripista nell'ambito delle espressioni di autorità e grandiosità del regime, che raggiunsero l'acme con esposizioni di alto profilo, anche culturale e scientifico, come la Mostra Augustea della Romanità (Roma, 1937), la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare (Napoli, 1940) e l'Esposizione Universale (Roma, 1942).

2. L'Albania alla Fiera del Levante di Bari

2.1. Un ponte fra Oriente e Occidente

Nata come infrastruttura tecnico-culturale per favorire i traffici del sud-est europeo, la Fiera del Levante, organizzata a Bari dal 1930, non era una mera cornice scenografica, celebrativa delle conquiste del regime, ma era finalizzata alla creazione di un punto d'incontro commerciale e ideologico per il Mediterraneo centro-orientale². Nella sua vocazione transnazionale, la Fiera di Bari contribuì ad intensificare i rapporti fra il sud dell'Italia e i Paesi balcanici, creando, di conseguenza, stimoli e interazioni reciproche in funzione degli orientamenti politici e commerciali³.

La presenza di nazioni straniere alla manifestazione barese era funzionale al governo italiano, che così legittimava il suo controllo geo-politico, militare ed economico sul Mediterraneo. La partecipazione dell'Albania alla Fiera del Levante si inserisce in questo preciso programma propagandistico del regime: nel vasto *parterre* delle nazioni dell'Europa orientale invitate ad esporre i loro prodotti, l'Albania occupa, fin dalla prima edizione, un posto rilevante⁴, corroborato da specifiche prescrizioni istituzionali, riscontrabili dai carteggi fra l'apparato direttivo della Fiera e i vertici degli uffici statali. Fine ultimo della rete di rapporti sottesa alla manifestazione si rivelò nell'intenzione di preparare il campo ai successivi sviluppi strategici e di tessere le fila della futura occupazione italiana su suolo albanese nel 1939.

2.2. Le versioni dei padiglioni albanesi: dalla semplicità delle forme alla monumentalità degli schemi del regime

Il caso dell'Albania è forse un *unicum* nel panorama architettonico fieristico di Bari: un primo padiglione, privo di riconoscibilità stilistica, fu inizialmente assegnato alla nazione schipetara, ma, in virtù del progressivo sviluppo del ruolo albanese nell'ambito della Fiera, si

¹ Valeria Moscardin è autrice del paragrafo 2, Maria Grazia L'Abbate è autrice del paragrafo 3.

² *Fiera del Levante: periodico mensile ufficiale*, anno I, numero unico, Aprile 1931.

³ *Bollettino quotidiano. Supplemento della rivista Fiera del Levante*, anno I, n. 8, Bari, 13 settembre 1932.

⁴ S. La Sorsa, *La prima Fiera del Levante*, Bari, Mario Adda Editore, 1931, pp. 53-54.



Fig. 1. Bari, l'evoluzione del padiglione dell'Albania alla Fiera del Levante. A sinistra, dall'alto: il progetto della Fiera del Levante nel disegno dell'arch. Augusto Corradini (A. Cucciolla, Vecchie città/città nuove. Concezio Petrucci 1926-1946, Bari, Dedalo Edizioni, 2006); veduta generale della piazza circolare su cui si affacciava il padiglione albanese insieme agli altri padiglioni delle nazioni orientali (S. La Sorsa, La prima Fiera del Levante, Bari, Mario Adda Editore, 1931); veduta dei padiglioni delle nazioni orientali e di quello albanese (cortesia D.S. Sforza). A destra, dall'alto: il padiglione albanese nella sua prima configurazione alla I Fiera del Levante (La Sorsa S., La prima Fiera del Levante, 1931); cartolina con il padiglione albanese nella sua seconda configurazione (cortesia V. Pastore); il padiglione albanese nella sua configurazione eclettica (sito ufficiale Fiera del Levante).

decise di realizzare un edificio monumentale e di affidarne la progettazione all'architetto Gherardo Bosio⁵.

La nascita della Fiera del Levante fu la risposta paradigmatica alle esigenze di terziarizzazione della città di Bari, promosse dal regime⁶: si delineava così l'immagine di una realtà proiettata verso l'Adriatico ma ancorata alla salda tradizione locale. Riferimento ideale dell'impianto era la regolarità della maglia urbana ottocentesca, di cui il quartiere fieristico sembra essere l'esatto contrappunto. Alla razionalità e isometria dell'apparato planimetrico faceva da contraltare una varietà formale e tipologica delle architetture dei vari padiglioni⁷: il ricorso ad architetture mimetiche della tradizione orientale era funzionale alle attività di propaganda, svolgendo un ruolo didascalico e di normalizzazione dell'immagine di realtà lontane preventivamente alla loro occupazione. I padiglioni, destinati alle nazioni orientali (Turchia, Ungheria, Egitto, Jugoslavia, Albania e Cecoslovacchia), erano affacciati sulla piazza principale attorno alla fontana monumentale, occupando così una posizione predominante, diretto riscontro al programma funzionale della Fiera. I sei edifici, a pianta quadrata e volumetria compatta, rispondevano tutti alla medesima logica formale e costruttiva, creando un fondale ordinato ed equilibrato, evitando gerarchie e subordinazioni.

Prime sostanziali modifiche al padiglione risalgono a metà degli anni '30, quando la manifestazione barese raggiunse il suo acme. La nuova immagine dell'edificio albanese abbandona l'essenzialità della prima configurazione per lasciare posto ad una architettura sincretica di stampo folcloristico, più vicina all'espressione del linguaggio locale, in linea con la temperie culturale dell'epoca: il nuovo edificio eclettico aveva perso tuttavia l'armonia proporzionale della prima soluzione. Dall'essere parte del sistema funzionale alla scenografia della piazza centrale, il padiglione albanese acquista progressivamente importanza autonoma: erano gli anni in cui si mirava ad intensificare la collaborazione fra il regime fascista e la monarchia di re Zog I, ponendo le basi per la futura occupazione militare italiana su suolo albanese.

L'apice dell'affrancamento architettonico vero e proprio si ebbe solo nel 1939, con la costruzione del padiglione indipendente e gerarchicamente dominante sugli altri fabbricati destinati alle nazioni orientali, riflesso del mutato assetto geo-politico. L'occupazione del territorio schipetaro fu infatti celebrata con la realizzazione di un edificio dal carattere monumentale, rispondente ai dettami dell'architettura razionalista dell'epoca⁸. A pianta quadrata, il padiglione fu concepito come un volume puro e compatto, con poche caratterizzazioni affidate al portale, alla teoria di aperture e alla soluzione di coronamento. Il trattamento superficiale a bugnato conferiva all'edificio l'aspetto di una fortezza. Il sostrato progettuale è da ricercare fra i modelli morfo-tipologici della tradizione costruttiva albanese, in particolare, nella tipica architettura domestica della *kulla*, una casa-torre dalle forme rigorose e massicce, funzionale alla difesa e al controllo dei territori interni⁹. Simbolo dell'identità schipetara, l'edificio incarnava i caratteri massivi riscontrabili anche nel patrimonio italiano, dimostrando, di riflesso, l'affinità concettuale e materiale con i territori

⁵ C. Cresti, *Gherardo Bosio: architetto fiorentino (1903-1941)*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1996, pp. 57-86, 149; *Architettura moderna italiana per le città d'Albania. Modelli e interpretazioni*, edited by A. B. Menghini, F. Pashako, M. Stigliano, Archinauti, monografie, Bari, volume 36, 2012, pp. 8-191.

⁶ A. Cucciolla, *Vecchie città/città nuove. Concezio Petrucci 1926-1946*, Bari, Dedalo Edizioni, 2006, p. 87.

⁷ *Fiera del Levante: periodico mensile ufficiale*, anno I, n. 1, Marzo 1931, p. 12.

⁸ *Albania*, 1939, p. 76. L'edificio fu subito dismesso l'anno successivo a causa della repentina riconversione del quartiere fieristico funzionale ai sopraggiunti scopi militari (ASDMAE, S.S.A.A. 1931-45, b. 139/12, fasc. 6).

⁹ C. Tavaglioni, P. E. Pavolini, R. Amalgia, M. Berti, L. M. Ugolini, F. Jacomoni, C. Korolevskij, Voce «Albania», in *Enciclopedia Italiana*, 1929, [http://www.treccani.it/enciclopedia/albania_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/albania_(Enciclopedia-Italiana)/). La purezza del volume, la prevalenza dei pieni sui vuoti e la sequenza delle aperture ridotte richiamano la composizione formale di questo tipo residenziale albanese, caratterizzato da una struttura solida e priva di risalti, in cui strette feritoie consentivano la protezione militare e familiare.

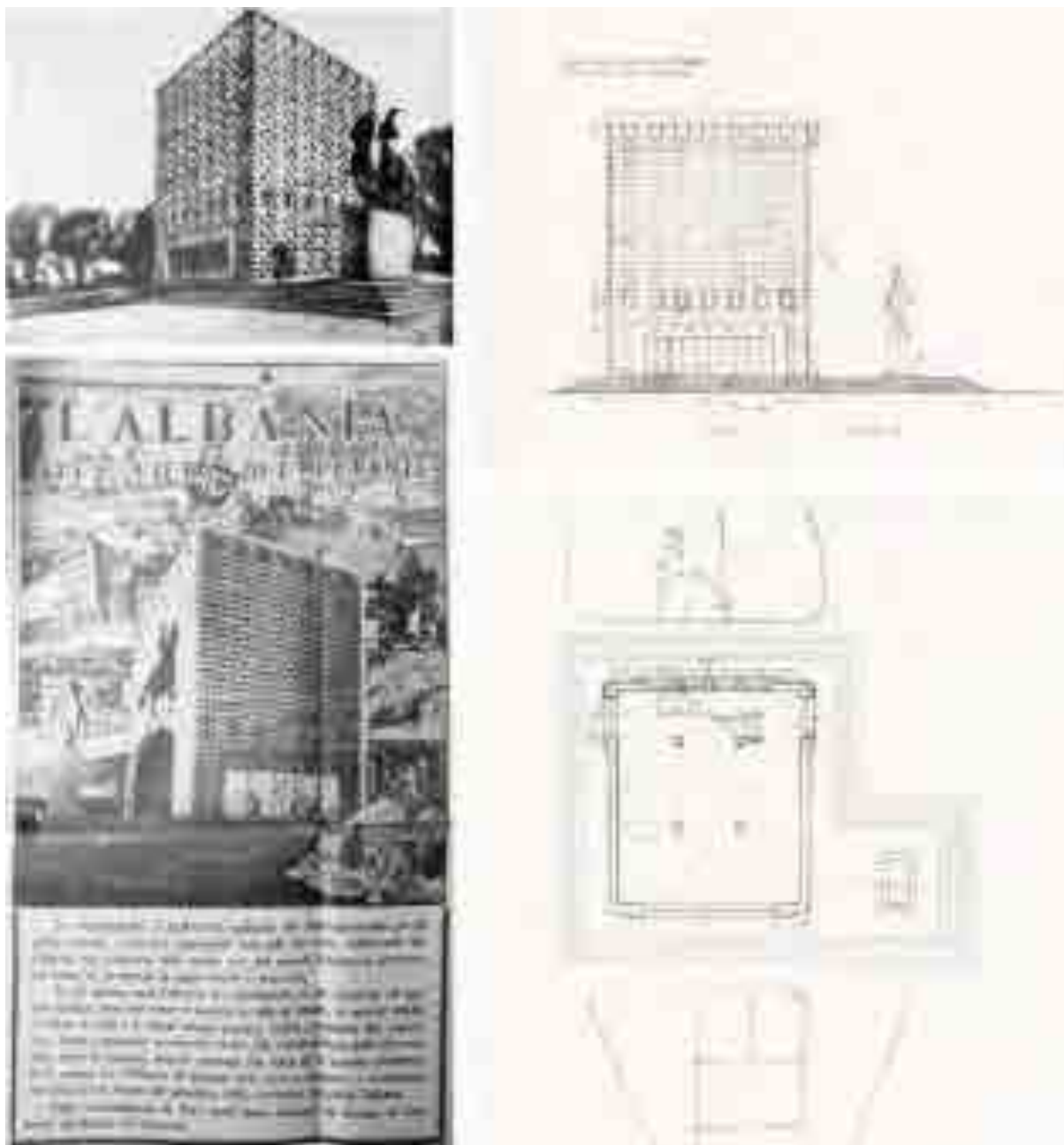


Fig. 2. Bari, Padiglione dell'Albania alla Fiera del Levante del 1939. A sinistra: in alto, progetto del padiglione albanese del 1939 alla X edizione della Fiera del Levante, affiancato dalla copia della statua di Scanderbeg di Romano Romanelli su modello di quella di Tirana (C. Cresti, Gherardo Bosio: architetto fiorentino (1903-1941), Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1996); in basso, pubblicità sul Giornale d'Italia del 23 settembre 1939 sulla partecipazione dell'Albania alla Fiera del Levante (ASDMAE, S.S.A.A. 1931-45, b. 139/12, fasc. 6, Fiera del Levante di Bari, 1940). A destra: prospetto principale e planimetria del piano terra del padiglione albanese progettato da Bosio con la collaborazione di Berardi (rielaborazione da ASDMAE, S.S.A.A. 1931-45, b. 139/12, fasc. 6, Fiera del Levante di Bari, 1940).

appena annessi. Il ricorso ad un'immagine evocativa della tradizione architettonica albanese era in linea anche con il tipo edilizio scelto dal regime per rappresentare la sua potenza e auto-

celebrarsi: le torri, che ospitavano le “Case del fascio” e che sorsero in quasi tutte le città italiane e nelle colonie, essendo elementi dominanti sull’orizzontalità del tessuto urbano¹⁰.

La vicenda dei padiglioni albanesi alla Fiera del Levante riflette il mutamento dell’approccio architettonico e dei presupposti ideologici che informarono il clima culturale italiano durante il ventennio: alle prime realizzazioni, connotate da una relativa sperimentazione creativa grazie alla reinterpretazione dei caratteri della tradizione locale, si sostituiscono espressioni stilistiche che ripiegano su posizioni maggiormente celebrative e retoriche, dovute ai crescenti condizionamenti politici in campo architettonico¹¹. Il padiglione di Bari è il modello di riferimento che sarà riproposto a Napoli: le logiche compositive dell’impostazione tipologica mediterranea sono le stesse per le due architetture, così come simile è il lessico razionalista dei volumi¹², espressioni compiute dell’esigenza di rappresentatività ed autoreferenzialità di un’immagine universalmente riconosciuta ed esportabile.

3. L’Albania alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare di Napoli

3.1. La manifestazione, la politica coloniale e lo sviluppo del Mezzogiorno

Voluta da Mussolini nel 1937¹³, la Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare è stata l’evento divulgativo più importante del 1940, nel filone delle grandi esposizioni europee, sulla scia della Fiera del Levante di Bari e idealmente collegata all’E42 di Roma.

Inaugurata il 9 maggio 1940, nel quarto anniversario della proclamazione dell’impero d’oltremare, l’esposizione nasceva come una rassegna di alto profilo a documento degli aspetti della vita civile, economica e produttiva delle Terre Italiane d’Oltremare¹⁴, attraverso una strutturata costruzione ideologica, semantica e topologica che si rifletteva anche nella grandiosità del quartiere fieristico e delle sue architetture.

La scelta tematica di sostanziare l’esposizione con una rievocazione simbolica e solenne, in padiglioni tematici, dei principali eventi storici della penisola italiana dai Romani in poi, nella legittimazione storica dell’idea imperiale da Cesare a Mussolini, era finalizzata a cercare nel passato le vichiane argomentazioni a dimostrazione della millenaria operosa attività espansionistica del popolo italiano, che ha saputo costruire durevoli legami storici, culturali, economici concretatisi con l’impero coloniale. La Mostra aveva altresì il compito di offrire lo strumento migliore per la conoscenza dell’impero e il coinvolgimento nella politica espansionistica di regime: padiglioni eclettici e ambientazioni esotiche ricreavano il fascino delle Terre d’Oltremare. E il luogo più appropriato per veicolare il messaggio non poteva che essere l’area dei Campi Flegrei a Napoli, che sintetizzava, nelle radici del suo territorio, il significato e i contenuti dell’esposizione, nonché simbolo di futuri sviluppi per il progresso della città e del Meridione¹⁵.

¹⁰ *L’Architettura delle Case del Fascio*, edited by P. Portoghesi, F. Mangione, A. Soffitta, Firenze, Alinea Editore, 2006, pp. 209-224.

¹¹ *Il razionalismo e l’architettura in Italia durante il fascismo*, edited by S. Danesi, L. Patetta, Milano, Edizioni La Biennale di Venezia, 1976, pp. 7-28.

¹² C. Cresti, *Gherardo Bosio: architetto fiorentino (1903-1941)*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1996, pp. 9-19.

¹³ ASDMAE, S.S.A.A., pacco 138/11, fasc1, subfasc. 5.

¹⁴ P. Marconi, «La prima Mostra delle Terre Italiane d’Oltremare», in *Architettura*, annata XX, fasc. I-II, gennaio – febbraio 1941, p. 4. Isole dell’Egeo, la Libia e l’Africa Orientale Italiana.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 1-5; *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare. Napoli – 9 maggio – 15 ottobre 1940 – XVIII. Documentario*, Napoli, 1940, pp. 9-11, ASDMAE, S.S.A.A., pacco 260/45, fasc. 2-11. *Il Giornale di Genova*, 9 maggio 1940, p. 3; *Il Mattino*, 9 maggio 1940, pp. 1-2; *Il Corriere di Napoli*, 9 maggio 1940, p. 1; *L’Albania nella civiltà mediterranea*, in *Mediterraneo*.



Fig. 3. Napoli, Padiglione dell'Albania alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, 1940. A sinistra: Torino, pubblicità dell'Albania alla Mostra Triennale d'Oltremare in *La Stampa*, 9 maggio 1940, p. 7 (ASDMAE, S.S.A.A., pacchi 260/45, fasc. 2. U.P.I. Unione Pubblicità Italiana S. A.). In alto a destra: disegno/prospettiva tratto dalla brochure "PRIMA MOSTRA TRIENNALE DELLE TERRE ITALIANE D'OLTREMARE NAPOLI – 9 MAGGIO – 15 OTTOBRE 1940 XVIII" Painted in Italy by THE ENIT – Autorizzazione Ministero Cultura Popolare n. 207 A. XVIII Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare – Napoli. Archivio Storico Mostra d'Oltremare S.p.A. Al centro. Pianta piano terra – scala 1:100 disegno a matita. Archivio Storico Mostra d'Oltremare S.p.A. In basso a destra: Sezione trasversale – scala 1:100 – Copia su carta. Archivio Storico Mostra d'Oltremare S.p.A.

3.2. *L'eccezionalità del Padiglione dell'Albania alla Triennale d'Oltremare: ideologia e monumentalizzazione di un modello*

In questo contesto un padiglione autonomo dedicato all'Albania rappresentava l'eccezione poiché la nazione schipetara non ha mai fatto parte né politicamente né geograficamente delle Terre d'Oltremare. I rapporti politici e diplomatici tra l'Italia e il neonato Stato schipetaro, dopo l'occupazione italiana del 1939, si formalizzarono in un protettorato italiano, con l'annessione al Regno d'Italia. Proposta inizialmente *a latere* del tema principale, la partecipazione albanese divenne invece strategica proprio dopo il 1939, per illustrare l'antica tradizione di legami politici, culturali, economici tessuti con l'Italia e quindi legittimare le scelte della politica estera italiana¹⁶.

L'area fieristica era situata nel quartiere operaio di Fuorigrotta e si articolava in tre settori: storico, geografico, produzione e lavoro. La "Mostra dell'Albania nella civiltà mediterranea", secondo la denominazione ufficiale¹⁷, chiudeva il settore geografico.

Il disegno del padiglione e del suo allestimento fu affidato agli architetti Bosio e Berardi, entrambi molto attivi in Albania in quel periodo. L'intero progetto fu impostato sul *leitmotiv* della celebrazione della presenza italiana in territorio albanese: bisognava dare dimostrazione scientificamente che la cultura e lo spirito del popolo albanese erano frutto della potenza civilizzatrice romana, che garantiva continuità storica all'opera del Fascismo, e "trasformarla in una nozione popolare nel cervello di ognuno"¹⁸.

L'edificio ripropone lo schema morfo-tipologico, già affrontato dagli stessi architetti nel padiglione albanese della Fiera del Levante del 1939, della *kulla* schipetara¹⁹.

Il modello è ripreso con variazioni dal lessico razionalista che conferiscono maggiore monumentalità. Il padiglione appare esternamente come un fortilizio dalle geometrie rigorose e simmetriche, attraverso la cortina muraria in bugnato coronata da aquile acroteriali; il rivestimento, che denuncia la sua bidimensionalità nella parte alta per rievocare solo formalmente le finestre della *kulla*, è interrotto dal loggiato che, inserito nella composizione della facciata con rapporti geometrici e logiche proporzionali, crea, insieme al bugnato, in intenso contrasto chiaroscurale e risolve l'innesto tra la volumetria formale esterna e quella reale interna²⁰.

La pianta libera è scandita dai pilastri della maglia strutturale. Dall'atrio d'ingresso, spazio compresso, profondo due campate e definito dai pilastri col medesimo ritmo della facciata, si passa al vano centrale a doppia altezza. Il contrasto spaziale che si crea è accentuato dal solaio del salone con i centottanta lacunari in vetro di murano da cui filtra la luce che, riflessa sulla superficie dei pilastri, ne rafforza la verticalità. L'aula centrale, interamente rivestita al piano terra con marmi apuani, è delimitata da due scalee, dominate dalle pitture di Primo Conti e Gianni Vagnetti, che conducono al ballatoio superiore esteso per tutto il perimetro dell'edificio. Dal piano terra si raggiunge poi un piano ribassato.

Il progetto allestitivo, curato nei dettagli rappresentativi e contenutistici, era altamente espressivo del messaggio trasmesso, anche attraverso la fusione spaziale ed ideologica con l'architettura che lo ospitava, in un percorso di visita molto fluido. Lo schema direttore prevedeva al piano superiore la presentazione dei contatti italo-albanesi nella storia, al piano ribassato un'esposizione-mercato d'arte, artigianato e industria albanese, e l'illustrazione

¹⁶ ASDMAE, S.S.A.A., pacco 138/11, fasc.1, subfasc. 2; pacco 138/11, fasc.1, subfasc. 5.

¹⁷ ASDMAE, S.S.A.A., pacco 138/11, fasc.1, subfasc. 9; pacchi 260/45, fasc.11; *L'Albania nella civiltà mediterranea*, in *Mediterraneo*.

¹⁸ *Appunti per l'allestimento del Padiglione Albania alla Mostra triennale delle Terre d'Oltremare*, Roma, 1939, p. 13.

¹⁹ Cfr. nota 8.

²⁰ *I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, documentario, Napoli, 1940; A. Dillon, «Il valore architettonico del Padiglione dell'Albania», in *Arte Mediterranea*, n. 2-3, marzo-giugno 1940, pp. 4-11; U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Electa Napoli, Napoli, 1990, p. 134.



Fig. 4. Napoli, Padiglione dell'Albania alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, 1940. Foto d'interni. In alto a sinistra: Il loggiato, (Arte Mediterranea, marzo-giugno 1940, n. 2-3, p. 9). In alto a destra: La galleria al primo piano (Arte Mediterranea, marzo-giugno 1940, n. 2-3, p. 11). In basso a sinistra: Particolare dell'aula centrale con la Dea di Butrinto (Arte Mediterranea, marzo-giugno 1940, n. 2-3). In basso a destra: L'aula centrale (Arte Mediterranea, marzo-giugno 1940, n. 2-3, p. 10).

doveva avvenire attraverso l'elemento visivo (pittura e fotografia), esemplificativo (materiali e oggetti), e dimostrativo (figure statistiche); usare l'arte per veicolare valori spirituali e la documentazione per trasmettere valori materiali²¹.

In particolare l'esposizione iniziava nel salone centrale per proseguire al piano superiore sulle due pareti longitudinali: salendo lo scalone a sinistra, la pittura "Albania Romana" di Conti introduceva la prima sezione dove si illustrava la storia albanese attraverso le tappe

²¹ *Appunti per l'allestimento del Padiglione Albania alla Mostra triennale delle Terre d'Oltremare*, Roma, 1939, pp. 110-111.

significative; proseguendo, simmetricamente, la pittura “Albania fascista” di Vagnetti, introduceva la seconda sezione incentrata sull’opera del regime in terra schiavata nei diversi settori produttivi²².

Dopo appena un mese dalla sua inaugurazione, la Mostra fu chiusa per l’entrata in guerra dell’Italia. Nell’autunno 1940 i primi bombardamenti degli Alleati colpirono Napoli e anche la zona della Triennale d’Oltremare²³.

Bibliografia

Albania, 1939.

Appunti per l’allestimento del Padiglione Albania alla Mostra triennale delle Terre d’Oltremare, Roma, 1939.

Architettura, annata XX, fasc. I-II, gennaio-febbraio 1941.

Arte Mediterranea, n. 2-3, marzo-giugno 1940.

Bollettino quotidiano. Supplemento della rivista Fiera del Levante, anno I, n. 8, Bari 13 settembre 1932.

C. Calò Carducci, *Bari e la sua Fiera del Levante 1930-1956*, Bari, Cacucci Editore, 2006.

G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 2002.

E. Corvaglia, M. Scionti, *Il piano introvabile. Architettura e urbanistica nella Puglia fascista*, Bari, Dedalo Edizioni, 1985.

C. Cresti, *Gherardo Bosio: architetto fiorentino (1903-1941)*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1996.

A. Cucciolla, *Vecchie città/città nuove. Concezio Petrucci 1926-1946*, Bari, Dedalo Edizioni, 2006.

Il razionalismo e l’architettura in Italia durante il fascismo, edited by S. Danesi, L. Patetta, Milano, Edizioni La Biennale di Venezia, 1976.

M. Dilio, *La Fiera del Levante: 1930-1986*, Bari, Mario Adda Editore, 1986.

A. Dillon, «Il valore architettonico del Padiglione dell’Albania», in *Arte Mediterranea*, n. 2-3, marzo-giugno 1940, pp. 4-11.

Domus, n. 134, febbraio 1939, p. 12.

Domus, n. 150, giugno 1940, pp. 91-94.

Domus, n. 151, luglio 1950, pp. 91-92.

Emporium, anno XLVI, n. 8, volume XCII, n. 548, agosto 1940.

Fiera del Levante: periodici ufficiali, anno I, n. 1, marzo 1931.

Fiera del Levante: periodico mensile ufficiale, anno I, numero unico, aprile 1931.

Fiera del Levante: periodico mensile ufficiale, anno I, n. 2, aprile 1931.

Fiera del Levante: periodico mensile ufficiale, anno II, settembre 1932.

Fiera del Levante: periodico mensile ufficiale, anno III, n. 1-2, ottobre-novembre 1932.

Fiera del Levante: periodico mensile ufficiale, anno III, n. 5, febbraio 1933.

Fiera del Levante: periodico mensile ufficiale, anno IV, gennaio-aprile 1934.

Cultures of International Exhibition 1840-1940, edited by M. Filipová, Ashgate, Dorchester, 2015.

O. Gargano, «La colonizzazione dell’immagine: l’Albania “latina” nell’Italia del primo Novecento», in *Iconocrazia*, n. 5, 2014, edited by Dipartimento di Scienze Politiche dell’Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, Bari, 2014.

²² ASDMAE, S.S.A.A., pacco 138/11, fasc. 1, subfasc. 2; ASDMAE, S.S.A.A., pacco 138/11, fasc. 1, subfasc. 4; ASDMAE, S.S.A.A., pacco 137/10, fasc. 15; *I Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare*, documentario, Napoli, 1940.

²³ P. Giordano, «Napoli, la Mostra d’Oltremare: edifici da salvare», in *Domus*, n. 726, Editoriale Domus, aprile 1991, pp. 22-24.

«S. M. il Re inaugurerà oggi la Fiera del Levante fra l'entusiasmo del popolo ed il consenso delle rappresentanze estere», in *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 6 settembre 1930.

«La seconda Fiera del Levante sarà stamane inaugurata dagli Ospiti Augusti presenti i rappresentanti del Governo e del Partito», in *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 6 settembre 1931.

G. Ghelli, I. Insabato, *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Edifir Edizioni, Firenze, 2007.

P. Giordano, «Napoli, la Mostra d'Oltremare: edifici da salvare», in *Domus*, n. 726, aprile 1991, pp. 22-24.

Architetti e ingegneri italiani nel Levante e nel Maghreb 1848-1945, edited by E. Godoli, M. Giacomelli, Maschietto Editore, Firenze, 2005.

S. La Sorsa, *La prima Fiera del Levante*, Bari, Mario Adda Editore, 1931.

A. M. Liberati, «The Ugolini manuscripts in the Museo della Civiltà Romana, Rome», in *The Theatre at Butrint. Luigi Maria Ugolini excavations at Butrint 1928-1932 (Albania Antica IV)*, edited by O. J. Gilkes, The British School at Athens, London, Suppl. XXXV, 2003, pp. 39-44.

P. Marconi, «La prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare», in *Architettura*, annata XX, fasc. I-II, gennaio-febbraio 1941, pp. 1-6.

Architettura moderna italiana per le città d'Albania. Modelli e interpretazioni, edited by A. B. Menghini, F. Pashako, M. Stigliano, Archinauti, monografie, Bari, volume 36, 2012.

S. Muratori, «Concorso per la Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare», in *Architettura*, annata XVIII, fasc. III, marzo 1939, pp. 183-190.

L'Architettura delle Case del Fascio, edited by P. Portoghesi, F. Mangione, A. Soffitta, Firenze, Alinea Editore, 2006.

Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli – 9 maggio – 15 ottobre 1940 – XVIII. Documentario, Napoli, 1940.

I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, documentario, Napoli, 1940.

I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo, documentario, Napoli, 1952.

La Fiera del Levante. Bari e la Puglia, edited by G. Stucci, Bari, 2008.

Le inaugurazioni della Fiera del Levante 1930-2006. 76° anniversario della fondazione, edited by Servizio Relazioni Esterne dell'Ente Autonomo Fiera del Levante, Bari, 2006.

U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Electa Napoli, Napoli, 1990, p. 134.

A. Tafa, «La Fiera del Levante e la sua influenza in Albania, in *Iconocrazia*», n. 5, 2014.

Urbanistica, anno VIII, n. 6, novembre-dicembre, 1939.

Urbanistica, anno XI, n. 4, luglio-agosto, 1942.

Fondi d'archivio

Archivio Centrale dello Stato.
 Archivio del Ministero degli Affari Esteri.
 Archivio Storico Mostra d'Oltremare.

Sitografia

Album del Regno d'Italia 1935-1942, album in Sito di filatelia e francobolli
<http://www.lafilatelia.it/i-nostri-album>
 Mercato filatelico online <http://www.ibolli.it/indexes/colonie/index.php>
 Sito ufficiale della Camera di Commercio italo-orientale <http://www.ccio.it>
 Sito ufficiale dell'EUR S.p.A. <http://www.eurspa.it/patrimonio/e42-la-storia>
 Sito ufficiale della Fiera del Levante <http://www.fieradellelevante.it/>
 Sito ufficiale della Fiera di Milano <http://www.fieramilano.it>
 Sito ufficiale della Mostra d'Oltremare, <http://www.mostradoltremare.it/MdoWeb/showpage/74>
 Voce *Albania* [http://www.treccani.it/enciclopedia/albania_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/albania_(Enciclopedia-Italiana)).

Il viaggio moderno nel passato e nel Mediterraneo

Spinti dalla curiosità i *Grand Tourists*, tra cui molti architetti, viaggiarono verso antiche città come Pompei e Paestum per conoscere di persona rovine di un lusso prima inimmaginabile. Eppure non si è ancora adeguatamente indagato su come proprio questo carattere dell'antichità abbia potuto influenzare il dibattito architettonico e urbanistico moderno: in effetti, viaggio e lusso sono indissolubilmente legati. Generalmente il Movimento Moderno è considerato disinteressato alla storia urbana; ma dopo la prima guerra mondiale, ad esempio, i futuristi e i loro seguaci milanesi si avventurarono nel Sud Italia con l'intenzione di 'rimodellare' l'antico paesaggio mediterraneo in conformità della loro visione modernista. Questo è stato il caso soprattutto di Napoli e dell'Isola di Capri: è noto come Filippo Tommaso Marinetti credesse nella modernizzazione attraverso un'enfaticizzazione delle "aspre rocce montagnose del sud", tipiche di Capri, circondate da cactus. Nel descrivere i loro viaggi a Napoli e a Capri, gli architetti moderni europei, in particolare Le Corbusier, Josef Hoffmann e Bernard Rudofsky, 'viaggiarono' nei loro scritti così come nei loro schizzi: a Napoli le antichità ispirarono le loro versioni del paesaggio moderno, come testimonia la Villa Oro di Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky, edificata negli anni Trenta sulla collina di Posillipo. Sono di seguito raccolti scritti che si occupano di viaggi di architetti nel Mediterraneo, in particolare nel Golfo di Napoli e nelle sue isole, e il ruolo assunto dal paesaggio moderno come bene culturale 'di consumo'. Uno dei temi principali è il fenomeno della diffusione dell'architettura di paesaggio, come quelle di Bernard Rudofsky, Le Corbusier, Gio Ponti, Maria Teresa Parpagliolo, Lina Bo Bardi, Louis Khan, Thomas Church o David Pacanowsky. Il paesaggio 'moderno' offrì l'opportunità di nuove conoscenze, le diverse realtà urbane rappresentarono importanti aree di indagine nei settori in espansione del consumo culturale, del tempo libero e del turismo.

Annette Condello

Modern architectural encounters and Greek antiquity in the thirties

Emilia Athanassiou

Vasiliki Dima

Konstantinia Karali

National Technical University of Athens – Athens – Greece

Keywords: Modernity, Interwar, Travel, Architects, Parthenon, Aegean, Mediterranean, CIAM, Greece, Athens.

Qu'attendiez-vous de la Grèce?

Je n'en attendais rien; j'en suis revenu autre.

Raymond Queneau (1934)¹

1. Modernity meets the Greek world

This paper traces the trajectories across the Greek landscape of European intellectuals in the '30s, with a view to unveil the mutual transfer that contributed to the emancipation of interwar modernity, both in Greece and in Europe. We argue that cultural transfer in Greece took a twofold manifestation; on the one hand, Greek antiquity and the Aegean culture provided constant inspiration that gave form to the literary, artistic or architectural work of European modernists, on the other hand, their voyage facilitated the paradigm shift to modernity in Greece. This osmosis, triggered by the mobility of the trans-national networks of European modernists, was reflected in their corpus of work either as assimilation of and reflective contemplation on the ancient Greek geographical, archaeological and intellectual topographies or as a counter-utopia of the nationalist narrative, in order to construct a new collective imaginary.

Associating ancient Greek civilization with a kind of religious idealism as a motivation for travelling to Greece appears to be a norm from the XVIII century onwards and is preserved in various forms until the interwar period, when the motivation of romantic pilgrim-travellers did not relate solely to their need to contemplate on their classical studies², but also to associate their journey to ancient Greek culture and the Greek landscape with an existential search of self-awareness. In most cases, the boundaries between the two were inconspicuous and the motivations were multiple; switching between enjoyment or recreation and self-knowledge or spiritual revelation³. The idealized visions of a mythical ancient past gave way to a pragmatic present by compromising the prevailing metaphors of an atopian/utopian modernity with the dystopian interwar here and now of Greece. As recorded in modernists' travel journals and literary texts, the visit to the Greek land turned out to be both an apocalyptic confirmation of their expectations and a painful disappointment with the country's plight. After WWI and the 1922 Asia Minor Catastrophe, Greece underwent economic depression and political instability, along with a slow and uncertain modernization. Foreign modernists, representing the emerging rationalism of their times and the idealistic call for a better world, being admirers of the miracle of antiquity, mourn for the inadequacies of modern Greece, the decline of her ancient glory, the “death of her gods” and the decay of the culture that honoured them.

¹ R. Queneau, *Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, p. 55.

² V. Woolf, *Jacob's Room*, [Chapter XII], London, The Hogarth Press, 1960, pp. 136-137. “First you read Xenophon; Then Euripides. One day –that was an occasion by God– what people have said appears to have sense in it; “the Greek spirit”; the Greek this, that, and the other; though it is absurd, by the way, to say that any Greek comes near Shakespeare. The point is, however that we have been brought up in an illusion. [...] “But it's the way we're brought up”.

³ D. Willis, *The Mirror of Antiquity*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 36-51.

2. The Parthenon effect

Virginia Woolf, in her first modernist novel *Jacob's Room*, provides an eloquent description of the abovementioned disillusionment. Woolf's second visit to Greece took place in April 1932⁴. After a long journey by rail from London to Venice, she boarded the *SS Tevere* to Piraeus. Aboard was Greece's PM Eleftherios Venizelos, returning from his trip to Geneva, where, in a historic speech, he practically declared the country bankrupt⁵. Jacob, Woolf's main character, can be construed as a metaphor for Europe's condition after WWI, Greece's plight and the moral discouragement of the European youth. Woolf leads Jacob's steps up to the Acropolis, where, pondering upon the desolate country, he realizes the great loss and acknowledges in the ancient marbles an inexhaustible source of spiritual life and hope for the future:

«Greece was over; the Parthenon in ruins; yet there he was. [...] the Parthenon is really astonishing in its silent composure; which so vigorous that, far from being decayed, the Parthenon appears, on the contrary, likely to outlast the entire world⁶.»

In 1931, Erich Mendelsohn publishes a series of articles as correspondent in Athens for the *Berliner Tageblatt*. Most of them emphasize the merit of the Parthenon, the ancient landscape and its impact. There is one, though, on contemporary Athens, which is utterly critical and expresses his disappointment by the contrast between the old and the new elements of the Greek capital⁷.

In the interbellum, the Parthenon was instrumented anew as a modern timeless symbol, since the eternal monument elicited varied responses, ranging from Marinetti's provocative assault to Le Corbusier's "machine à émouvoir"⁸. Parthenon had somehow condensed and transmuted the surplus value of antiquity, by inspiring reactions that expressed both the Apollonian and the Dionysian spirit of Greek culture. The normative model of interwar travellers was that of appreciation toward the Apollonian element, which was identified with the Greek light and the way it elicits new modes of viewing. The ideal depiction of Apollonian Greece lies in the work of two famous photographers, who stayed and worked in Greece in the '30s, George Hoyningen-Huene and Herbert List. As Hoyningen said in an interview:

«When I first saw the Parthenon I was so overwhelmed that I didn't even dare to take a photograph; but I did return the next year, being haunted by the poetic beauty of Greece.»⁹

⁴ V. Woolf, *Ellada kai Mais mazi!*, Athens, Ypsilon, 1996, pp. 9-13. In her first trip to Greece, in 1906 she came along with her sister Vanessa Bell, her brothers Thoby and Adrian Stephen and her girlfriend Violet Dickinson. In her second trip to Greece, in 1932, she came with her husband Leonard Woolf (1880-1969), and with Roger Fry (1866-1934) and his sister Margery (1874-1958).

⁵ In early 1932, Venizelos presented to his other European interlocutors Greece's financial difficulties and asked for a 5-year suspension of the old loans' repayments and a new loan. They suggested that the Financial Committee of the League of Nations should examine Greece's request. The final negative decision was made by the Council of the LN in Geneva, in April.

⁶ V. Woolf, op. cit., 1960, pp. 148-149.

⁷ E. Mendelsohn, «Neu-Athen», *Berliner Tageblatt*, June 5th, 1931, p. 2, reproduced in *Erich Mendelsohn 1887-1953, Gedankenwelten*, edited by I. Heinze-Greenberg, and R. Stephan, 2000, pp. 118-119.

⁸ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, transl. by F. Etchells, New York, Dover Publications, Inc., 1931, pp. 140, 211. "Here is something to arouse emotion. We are in the inexorable realm of the mechanical."

⁹ G. Hoyningen-Huene, «George Hoyningen-Huene: photographer». Manuscript. Interview taken by Elizabeth I. Dixon, which took place on April 1965, at the photographer's place in Los Angeles, in the framework of Oral History Program, University of California, Los Angeles. ©The Regents of the University of California, 1967, p. 29-30.

Despite the idealization of the ancient ruins and the creation of a transcendental reality in their work, there also lies a threat that the tranquillity will not hold forever.

At the same time, however, the Parthenon, as a material remnant of the past, came under fire from the futurists and other radicals, who wished to break with tradition, by accusing it for the horrors of the war and an uncertain future. The idea of demolishing the old world made an ideal manifesto for Filippo Marinetti. His second trip to Greece, in the beginning of 1933, part of a broader tour that he took all over Europe, aimed to strengthen the ties between the Italian fascist regime and the Greek government. To this end, he prepared a report to Mussolini¹⁰. Marinetti's legacy¹¹ was a speech, to appear in the newspaper *Eleftheron Vima* after his departure, entitled "Raise your flag. Manifesto to the Youth of Greece"¹², where he gave Parthenon the voice of "an ecclesiastical organ overflowed by myriads of crickets and bees," which encouraged Greek students to: "leave from my ancient pipes, get out like a thrilling and unexpected melody! Leave fast between my pillars, for I am the prison of vain wisdom". Furthermore, he described the Parthenon as the "fallen majestic radiator of Greece. [...] A valuable but useless radiator". Finally, in tune with the nationalistic narrative of the times, he invited young Greeks to partake in the futurist advance:

«I prefer the blue and white flag of lively Greece to the Parthenon. [...] Raise it fast as a flag of futuristic art on the restored metope! Dear Greek students, turn your back on the Acropolis [...] and embrace the noble work of images, words, sounds, clay, cement and light!»

In 1933, the technical ideal of a new world was further accentuated by the occasion of the IV CIAM, with sessions and lectures taking place on board *SS Patris II* between Marseille and Piraeus, an exhibition at the Polytechnion in Athens and additional events occurring in Greece. The Hungarian Bauhäusler Fred Forbát, who arrived in Athens on March 9th, 1933, played – rather accidentally – a key role as far as the IV CIAM is concerned, since he had just left Moscow, where the congress was to take place¹³. In his memoirs, he recalls his first walk around the Acropolis, staring at the Parthenon from below, and all his subsequent visits, when he actually "dared" to climb up the hill¹⁴. He observed closely the restorations, mainly the "filling the voids" in the drums of the colonnade. As he writes after spending a whole day on the Acropolis:

¹⁰ E. Ialongo, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and its Politics*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, p. 222.

¹¹ P. Charis, «O perifimos futuristis Marinetti efthasen is tas Athinas» [The Notorious Futurist Marinetti arrived in Athens], *Athinaika Nea*, Sunday, January 29th, 1933, p. 2. Marinetti's first trip to Greece was before WWI. In his second trip, he arrived to Piraeus on Sunday January 29th, 1933, on board of the Lloyd Triestino Liner *Wien*. During his ten days stay, he inaugurated an exhibition of Airpainting Art at the Studio Roc Gallery and gave four speeches and recitals of futuristic poetry.

¹² F. T. Marinetti, «Raise your flag. Manifesto to the Youth of Greece», *Eleftheron Vima*, Friday, February 10th, 1933, p. 1.

¹³ Fred Forbát Archive [FFA], Architecture and Design Center (ArkDes), Skeppsholmen, Stockholm. Forbát made his first travel to Greece at the end of 1924 to work as technical director for the Sommerfeld-Dehatege company. He stayed in Thessaloniki until 1925, in charge of the construction of the new temporary refugee dwellings in Macedonia, constructed by Sommerfeld-Dehatege in order to house Greek-Orthodox refugees, forced to leave Turkey at the population exchange, as a consequence of the Treaty of Lausanne. See V. Colonas, «Housing and the Architectural Expression of Asia Minor Greeks before and after 1923», *Crossing the Aegean: An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey*, edited by R. Hirschon, New York/Oxford, Berghahn Books, 2003, pp. 163-178. After eight years, leaving behind Moscow and the USSR, he chose to return to Greece.

¹⁴ F. Forbát, *Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern [Memoirs of an architect in four countries]*, unpublished manuscript, FFA, p. 174. "Eine Woche später trauten wir uns auf die Akropolis hinaufzusteigen [...]."

«It was great to see how the buildings changed with the diminishing light, as the sun, seen from Niki's Temple, disappeared in the shiny sea of Faliron¹⁵.»

Similarly, Sigfried Giedion recalls how he stood with László Moholy-Nagy on the Acropolis, and silently “absorbed the totality of this sacred area”. He cites the exact words of Moholy:

«I never realized how deeply we are still moved by the Greek world, though in a totally different, more fundamental, way than was the nineteenth century¹⁶.»

WWII gave an end to all these modern, idealized travels to antiquity and forced everyone to confront the harsh reality of the times that would change both the gaze and the experience of post-war Greece.

3. The Aegean Tradition

In the '30s, a competing myth about the Greek classicist ideal emerged, in addition to the ‘ancient glory’ narrative; that of modern architecture both as direct descendant of the Mediterranean and specifically the Aegean tradition and a vital research tool for interpreting modernism. Associating the vernacular tradition of the Greek archipelago with modern architecture was one of the most emblematic ideas expressed in the IV CIAM. Anastasios Orlandos, Dean of the School of Architecture, in his welcome speech on August 2nd, seeks the origins of modern architecture in the building tradition of the Greek islands. According to him the cubic shapes of the houses on the islands constitute the archetypal forms of modern architecture:

«When [...] you will be visiting our joyful Aegean islands, you will be amazed by [...] the simplicity, the logic of the arrangement, the purity of the lines of the ancient houses of Delos, but also, above all, by the fascinating sight of the houses on the islands close to Delos [...] And you will be no less surprised when you recognize in those humble dwellings the combinations of those outlines, recesses and extrusions, and the successful meeting of the planes that a modern architect would only have wished for in his compositions [...] encounters that [...] were produced [...] as a result of the perfect harmonization of form and function. [...] You will notice [...] the absolute absence of ornament [...]; a great realism that sacrifices the detail to the essential¹⁷.»

Orlandos was by no means the first to capitalize on the building tradition of the Cycladic islands in order to visually legitimize modern architecture. Forbát, while in Greece in 1933, reports to Giedion that the situation of modern Greek architecture was exceptionally good and, amongst other remarks, he notes that in Greece, “it is favourable that there are no evident formal differences between traditional and modern architecture”¹⁸, considering the traditional architecture of the islands as examples of cubist and constructivist works that use local construction techniques¹⁹.

¹⁵ Ibid. Forbát admired the same spectacle at Cape Sounion, at the Temple of Poseidon, where “the sun went down [...] bloody red, in between violet mist...” He also climbed up the Acropolis of Corinth and visited and worked at Olympia for Dörpfeld. “Den nächsten Tag verbrachten wir von morgens bis abends auf der Akropolis. Es war wunderbar zu sehen wie sich die Bauten mit dem Wechseln der Beleuchtung veränderten, bis die Sonne vom Niketempel gesehen im glitzernden Meer bei Phaleron verschwand.” Forbát admired the same spectacle at Cape Sounion, at the Temple of Poseidon, where “the sun went down [...] bloody red, in between violet mist...” He also climbed up the Acropolis of Corinth and visited and worked at Olympia for Dörpfeld.

¹⁶ S. Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*, Walter Gropius (intr.), Cambridge, Mass./London, MIT Press, (1950) 1969, p. 93.

¹⁷ A. Orlandos, «I Proposis tou k. Orlandou» [A. Orlando's welcome speech], *Annales Techniques* (15 Oct-15 Nov 1933), pp. 1002-1003.

¹⁸ F. Forbát to S. Giedion, Olympia, April 5th, 1933. FFA, AM1970-18.

¹⁹ Ibid.

Other European avant-garde artists seem to entertain the same idea around 1930. Heinrich Lauterbach, a pupil of the pioneer Hans Poelzig, publishes an article in 1932, following a trip to Greece, in the avant-garde magazine *Die Form*²⁰. Five pictures of Santorini – the most photogenic Greek island – are juxtaposed with modern projects, using the exact same *dispositif* of legitimization: Aegean vernacular building tradition through the lens of modern architecture. The cubist architecture of Santorini appears in many variations in the press of the '30s. On January 1934, *Cahiers d' Art*, the celebrated magazine of the greek-born publisher Christian Zervos, dedicates a triple issue to Greece, where shots of Santorini, taken by Greek modern architect P.-N. Djelepy, documented the affinity between modern architecture and Greek tradition. The rough scenery of Santorini, and in particular the village of Emporio, offered Jean-Paul Sartre, during his 1937 summer vacations to Greece²¹, inspiration – visual and conceptual – for the setting and the key idea of his play *Les Mouches*, an outlandish, existential version of the drama of the house of Atreus that thematises the collective guilt of French society for her silence and social inertia against the crimes committed during the German occupation and the Vichy administration. Sartre intended to awaken his compatriots and it was the image of compromised Greece in a fate of tragedy, poverty and resignation that prompted him to raise his voice in 1941 France²².

Parisian avant-garde appears to maintain a key role in establishing the link between modernity and the Greek historical palimpsest. Among the first to document this link is a project by Zervos in the most pioneering field of artistic creativity of the period, the moving image. The now-lost film *Voyage aux Cyclades* brought together a creative team that involved director Jacques Brunius, scenarist Roger Vitrac, director of cinematography Eli Lotar and Le Corbusier's brother, music composer Albert Jeanneret. The film was shot in the spring of 1931 aboard *SS Patris II*²³. The objective was to produce a documentary, or rather a poetic experimental film, on the Cycladic complex and despite its avant-gardist proclamations, was strongly influenced by the XIX century romantic literary tradition. A 1932 interview by Vitrac in the *Pour Vous*²⁴ magazine enlightens us about the nature of the project. Vitrac presents a synopsis of the film and describes Lotar's arrangement of the edited scenes for different shooting locations: e.g. skiing downhill on Mount Olympus succeeds a re-enactment scene with Ernest Renan on the Acropolis²⁵ reciting his famous prayer. In addition, spliced

²⁰ H. Lauterbach, «Notizen von einer Reise in Griechenland», *Die Form*, 11, 1932, pp. 336-348.

²¹ S. De Beauvoir, *The Prime of Life*, tr. by P. Green, Middlesex, Penguin Books, 1960, pp. 302-313. Sartre had visited Greece in the summer of 1937 together with Simone de Beauvoir (1908-1986) and Jacques-Laurent Bost (1916-1990). In July 1937, they boarded *SS City of Cairo* from Marseilles to Piraeus. They returned with the *MS Théophile Gautier*. They visited Athens, Mykonos, Delos, Syros, Santorini, Delphi, the Peloponnese, Aegina and Thessaloniki, and they were left with mostly unpleasant images from the everyday life of the Greeks. "We had planned this trip to Greece a long while back; as on so many other occasions, if we were not exactly following the fashion, at least we were carried along by circumstance. Many impecunious intellectuals made great efforts to visit this country at bargain rates; though it was a long way off, the exchange rate was all in our favor."

²² Ibid, p. 308. "[...] by the time we reached Emporio, where we intended to have lunch, we were all three pretty well exhausted. There was not a soul about in those baking streets, and all the houses were barred and shuttered. The one black-clad woman we found, and tried to approach, fled from us. (Sartre had Emporio in mind when he described Argos in the first act of *Les Mouches* [The Flies].) We prowled around for a while in this furnace, and eventually found a café, thick with buzzing flies, where they produced a tomato salad for us. The tomatoes were dotted with dead flies, and swimming in an even more nauseous oil than the stuff we were offered at Tarifa."

²³ A ship chartered by the company Neptos (L. Empeirikos) headed by the Greek Héraclès Joannidès.

²⁴ Nino Frank, « Roger Vitrac a fait un film sur les Cyclades », *Pour Vous*, 28 May 1931, n. p. Cf. Chr. Derouet, "Voyages en Grèce", in *Zervos et Cahiers d'Art*, Archives de la Bibliothèque Kandinsky Ed. Centre Pompidou, Paris, 2011, p. 74.

²⁵ E. Renan, *Prière sur l'Acropole*, Paris, Édouard Pelletan, 1899.

shots of the modern statue of Rupert Brooke²⁶ by Greek sculptor Michalis Tombros solidify the link between modernity and the Greek a-chronical palimpsest²⁷. The film was screened once, in March 1932, in the cinema *Les Miracles*²⁸, for the Parisian artistic and literary avant-garde and although there was no follow-up on the première, a letter by Brunius to Zervos, dated February 5th, 1933, testifies to a vivid interest towards the *Cyclades*²⁹. This is confirmed by a brief, unsigned editorial –apparently by Zervos– on the film, which appeared in 1932 in *Cahiers d' Art* and confirms the inherent relevance between modernity, Greek nature and vernacular tradition. The author claims that such was the impact of the Greek landscape and light that the three creators, upon their arrival, decided to refrain from the excessive use of an overly experimental expressive vocabulary and succumbed to the sunshine, the whitewashed dwellings and the local people³⁰.

The affinity between *Voyage aux Cyclades* and Moholy-Nagy's *Architektur Kongress*, an experimental film about the IV CIAM shot in 1933, is apparent³¹. This should not come as a surprise, since Zervos' avant-garde circles were behind both projects. The organization of the IV CIAM in Athens was in fact a milestone in the historiography of modern travel to Greece, thanks to Zervos' acquaintances with Joannidès³², Giedion and Le Corbusier³³. The idea to host IV CIAM on a ship is attributed, according to Giedion, to Marcel Breuer³⁴, who did not finally join the trip, although Greek painter Nikos Chatzikyriakos-Gkikas, Le Corbusier's close friend, recalls the story somehow differently and claims the ownership of the idea³⁵.

²⁶ The statue was inaugurated in front a cosmopolite crowd –among them figured Eleftherios Venizelos – on the island of Skyros, on April 6th, 1931.

²⁷ Chr. Derouet, op.cit, pp. 71-82.

²⁸ The movie-theatre “*Les miracles*”, inside the building of the newspaper *L' Intransigent*, screened avant-garde cinema during the '30s in Paris.

²⁹ Letter of Jacques Brunius to Christian Zervos, 5 Février 1933, Bibliothèque Kandinsky, Fonds *Cahiers d'Art*: Document 10710. “I often think of the Cyclades in a sweet despair: And quite often people ask me why this film does not play: reminding me of that malevolent memory. Several months ago, I asked Lotar to bring a copy to Jonville, where I could show it to people who are interested [...] perhaps not everything is lost”. Le Corbusier also showed a vivid interest in promoting the film as documented in the correspondence between the architect and H. Joannidès in 1934. In FLC Number of Documents B 3-10.

³⁰ Unsigned editorial in *Cahiers d' Art*, 1-2, 1932, p. 84.

“The three co-authors of the film left Paris with the intention to shoot a film in the Cyclades according to the most contemporary means of the cinematographic art, as an affirmation of its modernity. But, the measure and clarity of Greece soon alerted them and set them on guard against superfluous actions. As soon as they arrived in Athens, it was made apparent that if fake elements and sensational tricks were to interfere with the perfect order of nature, all the greatness and grace would be lost. A nature so noble is sufficient in itself and never requires calculated procedures, where emotion is lost. Therefore, *Cyclades* does not use any system. It is simply life and a sequence of images. Its creators refrained from using sensational or redundant expressions, their attachment to this model made them realize that the more natural the expression is, cohesive and simple, the more discretely it touches, but with an incontestable vigor.”

³¹ L. Moholy-Nagy contributed also several times to *Cahiers d' Art*.

³² *Le Voyage en Grèce 1934-1939*, edited by S. Basch, and A. Fernoux, Athènes, École Française d' Athènes, 2006. During the 1930's Joannidès launched the tourist magazine *Le Voyage en Grèce* (1934-1946) which makes also part of the same intrusive interaction between modern architecture and Greek insular architecture. Especially the summer 1939 issue, which illustrates village life and architecture, offers a great example of the “inherent modernity” of Greek vernacular, which was rather supported by Metaxas's regime.

³³ Several important figures of the international modern architectural scene attended the congress besides Le Corbusier and Sigfried Giedion. Among others, Charlotte Perriand, Pierre Chareau, Wells Coates, Giuseppe Terragni, José-Luis Sert, Cornelius van Eestern, Alvar Aalto, A. Sartoris were also on board.

³⁴ S. Moholy-Nagy, op. cit., p. 90.

³⁵ N. Chatzikyriakos-Gkikas, «Memories from Le Corbusier», *Zygos*, 8, 1965, pp. 15-21. Gkikas recounts the following dialogue between him and Le Corbusier: “He tells me one day, in 1933, ‘this year is the IV CIAM. We decided to go to Moscow.’ I reply: ‘And what will you do in Moscow? Are there any masterpieces of architecture there?’ ‘No,’ he says. I continue ‘I will go to Greece, why don't you bring them all there?’ Thus was

Moholy met with Giedion and his wife Carola in Zürich, where they began their trip to Greece by crossing the Alps and Provence. It is very enlightening how Giedion interpreted their visit to Greece as having a multifaceted impact on the congress delegates. In an account of the event, he denies that organizing the IV CIAM in Greece was an attempt “to escape from the chaos threatening Europe”³⁶. According to him, Greece gave the delegates an opportunity to develop “the purely functional tendencies in [modern] architecture” by including “other elements, aesthetic, social, biologic”. He claims that:

«The full evaluation of this new, independent platform had been helped immeasurably through the contact with the past and our Hellenic heritage.³⁷»

One cannot avoid noticing that Giedion considers Hellenic heritage as “ours”, acknowledging ancient Greek culture as the cradle of European culture. As for the ways modern architecture assimilates and utilizes the classical spirit, it is by “a dynamic interpretation that makes it universal”, as Moholy had suggested ten years earlier, in an article in *Der Sturm*³⁸. This paper argues that this encounter between the mythical contours of ancient Greece and modernity acquired sharpness and geometrical clarity in western architects’ accounts of the land and its people.

Two more *Bauhäusler* visited Greece in 1934: Marcel Breuer and Herbert Bayer. An unknown photographer captured them sitting on the mosaic floor of a house at the archaeological site of Delos. Neither Breuer nor Bayer had participated in the IV CIAM. According to their correspondence, though, Breuer had been influenced by Giedion’s accounts of Greece. Breuer writes to Bayer about their forthcoming trip “[...] Greece. This must be, according to Giedion, much more interesting than anything else”³⁹. This can be considered as typical of the architects who made the trip to Greece for the IV CIAM. Breuer attempted to persuade Walter Gropius and his wife Ise⁴⁰ to join them in Greece, but without success⁴¹.

4. Epilogue

Undoubtedly, the interwar in Greece was a difficult, contradictory and challenging era, rich in political failures and national tragedies. It was also characterized by an extensive and unprecedented planning for social policies that set the foundations for Greece’s welfare. Yet, at the same time, in the eyes of foreign travellers – architects or intellectuals– the trip to Greece appears as a highly modern experience. Building on an older tradition of aesthetic appropriation, the Greek landscape and its architecture, classical or vernacular, reshaped, visually and morally, a new *heterotopia* in westerners’ accounts. Classical monuments and idealized landscapes provided a boost in the morale and helped build a shared vision of a common past and future; a new cosmopolitan (modern) identity. In any case, WWII changed

written the famous ‘Charter of Athens’, that is, the principles that will determine new architecture (CIAM) aboard *Empeirikos’ SS Patris II’*.

³⁶ S. Moholy-Nagy, op. cit., p. 93.

³⁷ Ibid, p. 93.

³⁸ L. Moholy-Nagy, “Dynamish-Konstruktives Kraftsystem”, *Der Sturm*, 12, December 5th, 1922, p. 186.

³⁹ Marcel Breuer to Herbert Bayer, undated (possibly spring 1934), Archives of American Art, Smithsonian Institution, AAA_breumarc_5708_727_001.

⁴⁰ Marcel Breuer to Ise Gropius, 21 April 1934, Bauhaus Archiv Berlin, GS19_Mappe_64_039. Breuer sent a postcard of the Parthenon from Mykonos to his sister Hermina in Budapest, on June 24th and although the year is not readable, we can safely claim that it was in 1934. He writes about the Acropolis and Athens in Hungarian and below Bayer sends best wishes in German.

⁴¹ R. R. Isaacs, *Walter Gropius: Der Mensch und sein Werk*, Frankfurt a. M./Berlin, Ullstein, B. 2/I, 1986, pp. 673-829, XLVII. It was right before the Gropius couple leaved Nazi Berlin for London, in the autumn of 1934.

the way in which the philhellenic travellers experienced Greek reality. The implicit Apollonian outlook on the ancient Greek civilization is overwhelmingly overturned in the artistic environment of the literary generation of the '30s, shifting to the more existential rhetoric of the Dionysian experience.

Bibliography

- Architektur Kongress*, directed by L. Moholy-Nagy, 1933, Film.
- S. De Beauvoir, *The Prime of Life*, transl. by P. Green, Middlesex, Penguin Books, 1960.
- «Un voyage aux Cyclades», (n. s.), *Cahiers d'Art*, 1-2, 1932, p. 84.
- N. Chatzikyriakos-Gkikas, «Memories from Le Corbusier», *Zygos*, 8, 1965, pp. 15-21.
- P. Charis, «O perifimos futuristis Marinetti efthasen is tas Athinas» [The Notorious Futurist Marinetti arrived in Athens], *Athinaika Nea*, Sun, Jan 29th 1933, p. 2.
- V. Colonas, «Housing and the Architectural Expression of Asia Minor Greeks before and after 1923», in *Crossing the Aegean: An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey*, edited by R. Hirschon, New York / Oxford, Berghahn Books, 2003, pp. 163-78.
- Christian Derouet, «Voyages en Grèce», in *Zervos et Cahiers d'Art*, Paris, Archives de la Bibliothèque Kandinsky Ed. Centre Pompidou, 2011, pp. 71-82.
- F. Forbát, *Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern [Memoirs of an architect in four countries]*, unpublished manuscript, FFA, p. 174.
- Nino Frank, «Roger Vitrac a fait un film sur les Cyclades», *Pour Vous*, 28 May 1931, n.p.
- G. Hoyningen-Huene, «George Hoyningen-Huene: photographer». Manuscript. Interview taken by Elizabeth I. Dixon, which took place on April 1965, at the photographer's place in Los Angeles, in the framework of Oral History Program, University of California, Los Angeles. ©The Regents of the University of California, 1967, pp. 29-30.
- E. Ialongo, *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and its Politics*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, p. 222.
- R. R. Isaacs, *Walter Gropius: Der Mensch und sein Werk*, Frankfurt a. M./Berlin, Ullstein, B. 2/I, 1986.
- H. Lauterbach, «Notizien von einer Reise in Griechenland», *Die Form*, 11, 1932, pp. 336-348.
- Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, transl. by F. Etchells, New York, Dover Publications, Inc., 1931.
- Le Voyage en Grèce 1934-1939*, edited by S. Basch, A. Farnoux, Athènes, École Française d'Athènes, 2006.
- F. T. Marinetti, «Raise your flag. Manifesto to the Youth of Greece», *Eleftheron Vima*, Friday, February 10th, 1933.
- S. Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*, Walter Gropius (intr.), Cambridge, Mass./London, MIT Press, (1950) 1969, p. 90.
- A. Orlandos, «I Proposis tou k. Orlandou», *Annales Techniques* (15 Oct-15 Nov 1933), pp. 1002-1003.
- R. Queneau, *Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973.
- E. Renan, *Prière sur l'Acropole*, Paris, Édouard Pelletan, 1899.
- Un Voyage aux Cyclades*, directed by Jacques Brunius, Roger Vitrac (scenarist), Eli Lotar (director of cinematography) and Albert Jeanneret (music composer), Production Neptos, 1931, Film.
- D. Willis, *The Mirror of Antiquity*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- V. Woolf, *Jacob's Room*, London, The Hogarth Press, 1960.
- V. Woolf, *Ellada kai Mais mazi!*, Athens, Ypsilon, 1996.

Linguaggi popolari della modernità: Napoli e il suo Golfo nell'architettura di Luigi Cosenza

Francesco Viola

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: progetto moderno, Luigi Cosenza, Napoli, cultura popolare.

La geniale creatività di Luigi Cosenza, considerato il più importante architetto napoletano del secolo scorso, non è consistita tanto nell'aver saputo individuare un proprio timbro espressivo, ben riconoscibile nel panorama del Moderno, ma soprattutto nell'aver rinnovato la tradizione architettonica locale ormai consunta nelle tarde esperienze dell'eclettismo storicistico, infondendovi le nuove energie del razionalismo europeo. Proprio la sua capacità di far convivere istanze culturali diverse spiega perché, mentre altrove l'esigenza di riportare al centro del progetto l'uomo e i suoi bisogni è stata declinata in termini di utopia, tecnologia, funzionalità estrema, nella sua opera si esprime in termini di coerenza con la natura dei luoghi, con il clima e la cultura locale, in continuità e non in contrapposizione con la tradizione meridionale. Il progetto diventa una questione anzitutto antropologica, culturale, politica in cui la forma e la tecnica sono concepite come risposte coerenti ad esigenze umane, mezzi e non fini del procedimento progettuale. Per questo motivo egli cerca insistentemente il rapporto con l'ambiente, non nel senso pittorico dell'inserimento paesaggistico, ma indagando sui rapporti che hanno tradizionalmente legato il costruito alla realtà sociale ed economica, alla cultura napoletana.

Certo, l'architettura spontanea ha rappresentato per molti un riferimento insidioso, tra il "sapore locale" e la genericità del "sogno mediterraneo" nel quale sono confluite nel corso del Novecento istanze e suggestioni di diversa natura. Ma Cosenza evita il vernacolare guardando alla parte migliore della cultura europea che aveva da tempo stabilito un rapporto privilegiato con l'Italia meridionale. Molti grandi architetti stranieri, spinti dal desiderio di immergersi nella classicità, si erano imbattuti lungo le sponde del Golfo di Napoli in una sorprendente realtà di architetture spontanee poco conosciute. È il caso di Schinkel, al quale va attribuito il primo riconoscimento dell'antica ed autentica cultura mediterranea del costruire, e poi di Semper, Olbrich, Hoffman che scelsero proprio le coste e le isole campane come meta dei loro viaggi¹.

Nel caso di Cosenza, che ha avuto la fortuna di nascere in questi luoghi, è stato probabilmente l'incontro a Capri nel 1931 con l'architetto austriaco Bernard Rudofsky a dare la



L. Cosenza, modello del Mercato del Pesce (1929-1930) con il panorama del Golfo di Napoli

¹ B. Gravaguolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, Electa, 1994.

consapevolezza del valore assoluto dell'architettura locale. In sua compagnia trascorse più di un anno nell'isola di Procida, studiando e misurando le modeste case dei pescatori e traendo da esse ispirazione per alcune delle sue più riuscite architetture: Villa Oro (1936), il Circolo del Tennis sul lungomare di Napoli (1936), la Casa a Positano (1937). Ma l'attrazione delle splendide coste del Golfo fu complice negli anni seguenti di altri fortunati incontri con personaggi altrettanto importanti della cultura architettonica italiana: Gabriele Mucchi, Genny Wiegmann, Marcello Nizzoli, Piero Bottoni, Gio Ponti, Pietro Porcinai.

Nelle costruzioni spontanee Cosenza non riconosceva solo un equilibrio tra razionalità, bellezza e corretto rapporto con i luoghi, ma anche l'espressione di valori morali immutabili, «uno stato d'animo a cui tornare, nei periodi di smarrimento e di crisi, per ritrovare la via»². In esse trovava conferma del carattere di stabilità dell'architettura nel tempo, del consolidarsi del rapporto dell'uomo con i luoghi in forme permanenti. Come architetto militante era cioè interessato al passato come fonte di insegnamenti utili per operare nel presente, per «conoscere i mezzi con i quali sono stati realizzati gli effetti artistici costruttivi, attraverso la formazione dei corpi, degli spazi, dei volumi e delle superfici, attraverso le colorazioni e le illuminazioni». La storia per Cosenza è un vasto campo di studio dei mezzi e degli effetti dell'architettura e, viceversa, la dimostrazione di come le forme sociali modellino nel tempo gli spazi abitati trasformandoli in espressioni culturali e civili, come nel caso esemplare dell'antica casa pompeiana, «espressione di un modo di vivere. Usi e costumi i quali attingono la loro origine alle più antiche tradizioni, senza aver perso la coscienza viva della realtà, aderenti alla struttura spirituale del loro tempo»³. Per questa ragione il razionalismo di



L. Cosenza, sentiero con basoli nel giardino della Fabbrica Olivetti a Pozzuoli (1951-54)

Cosenza, non è mai astratto, intellettualistico, come aveva ben intuito anche Giuseppe Pagano fin dal 1936 quando, nel recensire le sue prime opere su «Casabella», aveva sottolineato come «la geometrica serenità delle case di Torre del Greco, di Positano, di Amalfi o la spregiudicata astrazione cubista di Boscotrecase o la plastica e nitida fantasia di Ischia o di Capri» lo mettevano al riparo da ogni tentazione formalistica⁴.

Questa posizione in favore della tradizione non era affatto scontata per un architetto che si dichiarava “moderno” e si schierava apertamente contro le convenzioni accademiche. Generalmente nei momenti di cambiamento radicale le nozioni di “storia”, “composizione” o “estetica” perdono ogni possibilità di essere declinate in termini di “continuità” con il passato. Antoine Compagnon nel libro *Gli Antimoderni* distingue tra i conservatori e gli antimoderni⁵. I primi, avendo il culto del passato, rifiutano la modernità, mentre i secondi – tra cui

² L. Cosenza, «Continuità della tradizione nell'architettura minore», in *Esperienze di architettura*, Napoli, Macchiaroli, 1950, p. 29.

³ L. Cosenza, «Due pagine di note bibliografiche. Ultima fase edilizia di Pompei», *Costruzioni Casabella*, 183, marzo 1943.

⁴ G. Pagano, «Un architetto: Luigi Cosenza», *Casabella*, n. 100, aprile 1936.

⁵ A. Compagnon, *Gli Antimoderni*, Milano, Neri Pozzi, 2017.

potremmo comprendere anche Cosenza – non sentendosi completamente soddisfatti dalla contemporaneità cercano qualcosa in più nel passato. E vi sono anche altri architetti moderni che hanno cercato di interpretare in chiave progressista la tradizione locale. Vengono in mente le esperienze di Carlos Raúl Villanueva in Venezuela o di Lina Bo Bardi in Brasile. Essi rappresentano l’“altra” modernità, una modernità dialettica e plurale che rifiuta le rigide contrapposizioni concettuali e considera i valori dell’innovazione e della tradizione non necessariamente alternativi tra loro, aspetti spesso compresenti che si intrecciano ibridandosi. Una posizione talvolta contraddittoria, certamente non lineare, in cui fra passato, presente e futuro si stabiliscono più punti di contatto generando un tempo “circolare”, privo di rigide gerarchie cronologiche. Tale dimensione appare particolarmente appropriata se riferita a molte espressioni della cultura napoletana del Novecento e può essere particolarmente utile come chiave interpretativa del rapporto che lega Cosenza alla storia e alla cultura locale.

A Napoli, l’antichità non ha mai avuto bisogno di essere “riscoperta” perché è riuscita a sopravvivere fin dai tempi della Magna Grecia senza soluzione di continuità. A differenza di altri centri del Moderno, pensiamo per l’Italia a Roma e Milano, in cui in cui il passato si è proposto spesso in termini di una mentalità aulica o un riferimento distante, a Napoli, «l’archeologia si fa invece ambito di un avvicinamento al costruire di tipo letterario e figurativo – come ha scritto Purini – un orientamento nel quale determinate assonanze stilistiche con le forme architettoniche del passato si associano a metafore legate al corpo e ai sensi da esso attivati»⁶. Per questo motivo le testimonianze del passato hanno spesso acquistato una dimensione familiare nell’immaginario collettivo e i riferimenti alla classicità sono stati costanti in diversi campi dell’arte – nella pittura e nella scultura ma anche nella produzione “minore”, dalla ceramica all’arredo. In virtù di questa “familiarità” anche nelle architetture razionaliste di Cosenza le tracce del passato sono sorprendentemente frequenti. Come nella Fabbrica Olivetti di Pozzuoli e nella Facoltà di Ingegneria di Napoli, sopraelevate su un sistema continuo di frammenti murari simili a ruderi archeologici e in cui i percorsi nel verde sono evidentemente ispirati all’antichità romana.

Aggrapparsi al passato e alla tradizione può essere visto anche come un atteggiamento di reazione alle tante devastazioni che la città subisce nel corso del secolo, ad iniziare dagli estesi sventramenti del Risanamento nella parte bassa, proseguendo con le demolizioni per il



T. Buzzi, *Napoli che scompare* (1929)

nuovo rione Carità negli anni Trenta e con i drammatici bombardamenti Alleati del 1944, sino al saccheggio del territorio da parte della speculazione edilizia denunciati dal film di Francesco Rosi *Mani sulla città* (1963). Alle straordinarie rovine archeologiche che tanta ammirazione hanno suscitato per secoli si aggiungono ora altre rovine, meno nobili. Rovine su rovine, rovine di architetture e rovine di umanità senza più radici. Passato e presente sono ora più vicini, talvolta coincidono e non sono più chiaramente distinguibili. Privilegiare la cultura ed il linguaggio popolare diventa allora un modo per rivendicare l’identità del luogo e questa scelta accomuna più espressioni dell’arte napoletana, dal teatro alla letteratura, dalla musica alla pittura, all’architettura. L’idea di

⁶ F. Purini, *Tre parole architettoniche*, in G.C. Cosenza (a cura di), *La Fabbrica Olivetti a Pozzuoli*, Napoli, CLEAN, 2006, p. 204.

una “Napoli che scompare” – questo il nome che Tomaso Buzzi attribuisce ad un disegno per tappezzeria ideata nel 1929 per la rivista *Domus*⁷ – si fa spazio nel comune sentire, riecheggia nelle maschere di Pulcinella, pensieroso protagonista dei quadri di Gino Severini⁸, nei paesaggi di rovine archeologiche, edifici diroccati ed elementi industriali ritratti dalla Ceramica di Posillipo nella Triennale d’Oltremare (1940)⁹, nei dipinti di Eduardo Giordano e Paolo Ricci.

Luigi Cosenza intuisce che le possibilità di preservare l’identità della città in trasformazione sono anche legate alla capacità di non separare le sue diverse culture. In architettura significava riuscire a tenere insieme tradizione colta e cultura popolare, le rovine imponenti della classicità, le ricche chiese ed i palazzi del Barocco e le anonime case contadine. Non era facile, ma solo un progetto autenticamente moderno avrebbe potuto riuscirci. Occorreva stravolgere le usuali categorie estetiche costruendo una relazione tra i valori della borghesia e quelli del popolo, lo stesso ponte comunicativo su cui è stata costruita nel tempo l’immagine della città. Sono tanti gli indizi di questo generoso tentativo disseminati da Cosenza lungo il suo percorso artistico. Ad iniziare dall’immagine del Vesuvio, simbolo d’identità geografica della città, che compare nei disegni e nelle foto dei modelli di progetto ripresi sul terrazzo della bella casa-studio a Mergellina, con un gusto figurativo che rimanda all’affascinante tradizione dei panorami ritratti nelle *gouaches* del Grand Tour. Nel progetto per la Casa a Positano (1937) Cosenza cita persino le parole di un “classico” della canzone popolare napoletana, *A’ Marechiaro* (1886) di Salvatore Di Giacomo, per rendere in modo efficace l’idea di libertà che aveva ispirato il progetto¹⁰.



L. Cosenza, *Una loggia mediterranea* (1950)

⁷ T. Buzzi, «Napoli che scompare», *Domus*, X, ottobre 1929, p. 33.

⁸ F.C. Greco, *Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, Napoli, Electa, 1990.

⁹ G. Napolitano, *La Ceramica di Posillipo (1937-1947). Un viaggio nell’immaginario e nella memoria della città di Napoli nella prima metà del Novecento*, Salerno, Centro Studi Raffaele Guariglia, 2003.

¹⁰ L. Cosenza, «Un casa a Positano e per... altri lidi», *Domus*, 109, gennaio 1937, pp. 11-17; G. Cosenza, F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. L’opera completa*, Napoli, Electa, 1987, p. 113.

In alcune occasioni Cosenza parla dell'architettura locale come espressione di una perfezione tecnica e formale difficilmente migliorabile. E' il caso dell'architettura rurale vesuviana descritta nel 1940 su *Domus* e più tardi in *Esperienze di architettura* (1950) o della loggia mediterranea, oggetto di un articolo del 1950 sulla stessa rivista¹¹. Altre volte gli elementi dell'architettura tradizionale offrono lo spunto per nuove reinterpretazioni, come accade per le scale aperte del Politecnico ispirate agli antichi esempi del centro antico o per le logge delle case popolari di viale Augusto e di via Consalvo i cui i frangisole a lame orizzontali riprendono i motivi dei balconi tipici napoletani.

Ancora più significativo il debito che Cosenza contrae nei confronti delle tipologie della casa campana. Il suo percorso creativo inizia e si conclude con due opere emblematiche di questo rapporto, Villa Oro (1934) e Villa Cernia (1966), differenti declinazioni dell'abitare nel paesaggio: la casa per "volumi sovrapposti con scala esterna" e la "villa" con corte interna, come sin dagli anni Trenta aveva distinto Roberto Pane nel suo libro *Architettura rurale campana*¹². Villa Oro è una macchina ottimistica della impaziente gioventù di Cosenza e di Rudofsky che guarda il mondo per catturarne la bellezza e produrne di nuova. Incastrata nella collina di Posillipo, così simile alle case di Positano e di Procida, non ha un fulcro di riferimento ma un percorso continuo lungo il quale si sviluppano in sequenza gli spazi abitati che offrono diverse declinazioni del rapporto fra interno e paesaggio. Villa Cernia a Capri, così simile alle antiche case a patio di origine italica, è invece un'architettura introversa che cerca in se stessa le ragioni della forma. Il patio qui è un luogo sacro, inviolabile. È l'esaltazione della tettonica basata sulla sovrapposizione "per gravità" degli elementi che la compongono: tetto su coronamento, coronamento su pilastro, muro su basamento. Un'architettura della maturità, un luogo dello "stare" più che del "percorrere", in cui regna una pacata atmosfera di malinconia, la stessa che pervade molte altre architetture che si ispirano alla classicità e che nasce dalla consapevolezza di quanto resti incolmabile la distanza tra la copia e il suo modello antico.

Bibliografia

- A. Buccaro, G. Mainini (a cura di), *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, Napoli, Clean, 2006.
L. Cosenza, *Esperienze di architettura*, Napoli, Macchiaroli, 1950.
G. Cosenza, F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Napoli, Electa-Clean, 1987.
B. Gravaguolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, Electa, 1994.
F.D. Moccia, *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Napoli, Clean, 1994.
F. Viola, *L'architettura insegnante. Il Politecnico di Luigi Cosenza*, Napoli, Clean, 2016.

¹¹ L. Cosenza, «Autarchia», *Domus*, 152, agosto 1940, pp. 78-81; L. Cosenza, *Esperienze di architettura*, cit.; L. Cosenza, «Una loggia mediterranea», *Domus*, 252-253, novembre-dicembre 1950, p. 32.

¹² R. Pane, *Architettura rurale campana*, Firenze, Rinascimento del libro, 1936.

Bernard Rudofsky: when travel was still an art

Ugo Rossi

Università IUAV di Venezia – Venezia – Italia

Keywords: Mediterranean Architecture, Luigi Cosenza, Eutopy, Gio Ponti, Bernard Rudofsky.

The works, the intellectual discourse, the professional effort of architect Bernard Rudofsky¹ are to be considered a lifelong reflection on the function of travelling, as tool to educate, to improve and to understand the role of architecture in everyday life; the most relevant aspect of his work is the role played by his incessant research aimed to learn from others. Rudofsky was trained as architect at the *Technische Hochschule* and he was influenced by the tradition that the school had developed since the end of the 19th century². The educational and study plan at the *Technische Hochschule*, in the years in which Rudofsky was a student, from 1922 to 1927, is articulated in a number of disciplines that contributed to the traditional *École Polytechnique's* competence, a scientific knowledge gained from the Engineering school, together with the artistic teaching of the *École des Beaux-Art*. At the *Hochschule* – during the work in class – most of the time is spent on the teaching of the various types and styles of architecture. The distinction based on the ‘Styles’ is still quite important in the time between the two wars, but it was not the only way the architects got educated. In the early years of the 19th century architects were used to the experience of travelling, the *Grand Tour* was a way to culturally educate themselves. On the footsteps of that experience is critically placed Rudofsky’s research, which will turn travelling into a way of life, as he said: *Life as a voyage, travel as a lifestyle*³. Travelling is to Rudofsky a practical way to discover, investigate and comprehend the architecture and customs of different civilizations. Rudofsky was aware of the fact that that kind of knowledge could only be acquired in those circumstances and no others and most of all they became a tool of confrontation. However from an educational point of view, travelling and a healthy sense of curiosity are Rudofsky’s fundamental tools. He knows that the study of the past is the work of the architectural historian, that normally are not interested in the common man’s dwellings but rather concentrates his attention on the monuments built by “architects”. Here comes Rudofsky’s need to travel as often as possible, in order to study and learn what he could not find in other ways: «I took the hint and, as a student, I made it a habit to travel every year from 3 to 4 months in southern countries, and far into Asia Minor. None of these travels were guided tours or journeys organized by my school. All were solitary wanderings. In the early 1920s, tourism, the idiot's delight, had not been invented yet [...] Travel was an art which bore no resemblance to today’s tourist industry. Of course, in those times travel was full of dangers. The possession of a camera might land one in prison. Even sketching was highly suspicious. I was arrested several times and even shot at. However, I learned some lessons that no school can teach»⁴.

At the end of his studies, after his education trips and his apprenticeship, in 1932 Rudofsky decides to settle down on the island of Capri, elected ideal location to experiment with his ideas on architecture.

¹ Bernard Rudofsky (1905-1988). Regarding the works and thought of Rudofsky see: Ugo Rossi, *Bernard Rudofsky Architect*, Clean, Napoli 2016.

² C. Long, «An Alternative Path to Modernism: Carl König and Architectural Education at the Vienna Technische Hochschule, 1890-1913», *Journal of Architectural Education*, Volume 55, Issue 1, September 2001, 20-31.

³ B. Rudofsky, «Umriss-Gespräch mit Bernard Rudofsky», *Umriss*, 10, 1986, p. 21.

⁴ B. Rudofsky, *Lecture Copenhagen*, April 8, 1975, (Rudofsky Papers, Getty), p. 3.



Ugo Rossi: Reconstruction of the tiled floor of the Oro House's Bar, painted in 1937 by Bernard Rudofsky. Detail of the Gulf of Naples, 2012

Rudofsky consider the opportunity of learning from the Mediterranean grasping the cultural aspect. Certain consonances, certain physical similarities of the Mediterranean, help Rudofsky to understand a number of cultural analogies. Like that he can go further in order to conceive the architectural transpositions and translations of other places: «[...] certain resemblances exist between the Japanese people and the Italian one that even though are probably just fortuitous are nonetheless less impressive [...] In topographical terms Japan and Italy are alike under many aspects [...] The optical illusion is aided by the acoustic one. Through the milky mist that hides the quiet sea come the long calls of the fishermen, which sound just like the ones of their colleagues in Mergellina»⁵; but also to trace distant formal analogies, of time and place, converging into common results: «Two striking coincidences [between a Pompeian picture and a Japanese one another], to demonstrate that some problems are universal [...] All this proves that the human fatigues and aspirations flow into universal results»⁶. Pushing even further the analogies and the Mediterranean influences of the ancient world extend into a continuous dialogue, establishing deep cultural exchanges but, as Rudofsky observed in the 1970's: «Today, when you travel around the world, and wake up in the morning and look out

⁵ B. Rudofsky, "Introduzione al Giappone III", p. 37.

⁶ B. Rudofsky, «Rapporti», *Domus*, n. 122, gennaio 1938, p. 4.

of your hotel room window, you may find it impossible to guess where you are»⁷.

If Rudofsky identifies the 'Eutopic' vocation of the Mediterranean, as the real place where to live a happy life, that place of happiness, can be everywhere but only under precise circumstances and conditions. Rudofsky's work aims to prevent "eutopia", his design proposals aim to the transformation of architects' own idea of architecture into a cultural product in anthropological terms as determined by the relationship that brings together history, culture and geography. Many of his projects are precisely measured through the construction of a way of living that would not comply to any of the existing standards and parameters. If from his travels he learns ways of life different from the western ethnocentric one, he also learns to his own cost, that there is an inherent contrast within the horizon of an harmonious development involving modernization, civilization and diversity. What distinguishes Rudofsky's work is the fact that it is not determined by technique or the use of new materials but rather by the cultural environment, Rudofsky does not believe in the need for new ways of building but for the need of new ways of living⁸.

In 1934, Rudofsky develops the planning for a house in Procida in which he exposes all of the theoretical contents that later will become the expression of his entire design and planning thought. He Rejects conventional furniture. He favours a household custom that imposes the absence of the bed which is replaced by a floor of mattresses delimited by a curtain like in Japan. To chairs and tables he prefers rugs, to keep the floor clear he suggests benches and stools. Food is chopped, prepared and seasoned in the kitchen, served through a collective and convivial rite on a single large plate and, like in Turkey and the Middle East, or during the last supper, laying on the floor. To the western bathroom he favours the Japanese one or the one used in ancient Rome, a bathtub dug into the floor, the bathroom fixtures then, have to be placed in a different room because the bath basin is not to be used to wash but simply to bathe. So the planning design for the house in Positano (1936, with Luigi Cosenza) is the metaphor of the building of the modern man. A man surrounded by a friendly nature, master of the landscape, dressed in simple clothes and barefoot, in an environment in which outdoors and indoors correspond. The outdoor kitchen is a simple work top opposite the fireplace. The place where to wash is inserted into an outdoor niche, or, like suggested by the images on *Domus*: the sea. Casa Oro in Posillipo (1934-37, with Luigi Cosenza) sees the light from the study of the Procida's fishermen island houses.

His idea of modernity does not show a correspondence with the benefits of the machine and of mass production and the possibility of obtaining more in less time, but rather he tries to avoid the effects of simplification and homologation. The Mediterranean, cradle of the Western civilization, with its cultural exchanges and its millenary sedimentation builds a civilization that originates from many others. That is why Rudofsky's architectures are the translations in stone of the different ways of life of the ancient Mediterranean civilizations, evoking the lands of the Southern and Middle Eastern countries and even Japan, China and India. Such continuous work aimed to observe, see and learn from others, what worries him is the mutation of the only mean at his disposal to meet, see and learn first hand from different civilizations: the travel. It is not surprising that in the fifties Rudofsky 'lamented' over the great changes occurred to the art of traveling: «The tourist industry made a clean sweep of one of the most ingenious human activities, the intelligent pursuit of adventure, and reduced it to a sort of itinerant euphoria. Much as modern mass communications helped to weaken the barriers of national prejudice, they have taken the edge off the happier moments of travel. The element of surprise, the exhilaration which comes from personal discovery, are missing; what

⁷ B. Rudofsky, *Lecture in Provincetown* (Rudofsky Papers, Getty), p. 3.

⁸ B. Rudofsky, «Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere», pp. 6-15; *Domus*, n. 124, aprile 1938.

takes their place is pure and simple recognition»⁹. Already in the 1930's Rudofsky designs a number of plans for some hotels¹⁰ to witness the awareness of how the tourist industry, at the time newly born and fully thriving, had changed radically, or was about to, from being the art of travelling it had turned into an industry of mass tourism. As a matter of fact, that wonderful season that saw the building of seaside summer camps, hotels and seaside houses was interrupted by the war. However, Rudofsky's design proposals show a vision that is very different from what was normally produced in the 1930's and in the period that after the war saw the rebuilding of Europe, by the hands of the US, through the *Economic Recovery Plan* (1947-51).



Gio Ponti with Bernard Rudofsky. Project of Albergo San Michele in Capri, published in Stile, n. 8, Agosto 1941, pages 16-17

In Italy the Jolly Hotels (a hotel chain founded in 1949 by Gaetano Marzotto) will be exemplary, as well as the Hilton hotel chain, supported by the industrial tourist politics promoted by the US in order to allow American tourists to stay, eat and live the American experience in every part of the world. A completely different thing is the design plan for the hotel in San Michele¹¹ on the island of Capri that Rudofsky, together with Gio Ponti, elaborates in 1938¹². The hotel rooms are conceived as small 'houses' reflecting to conception

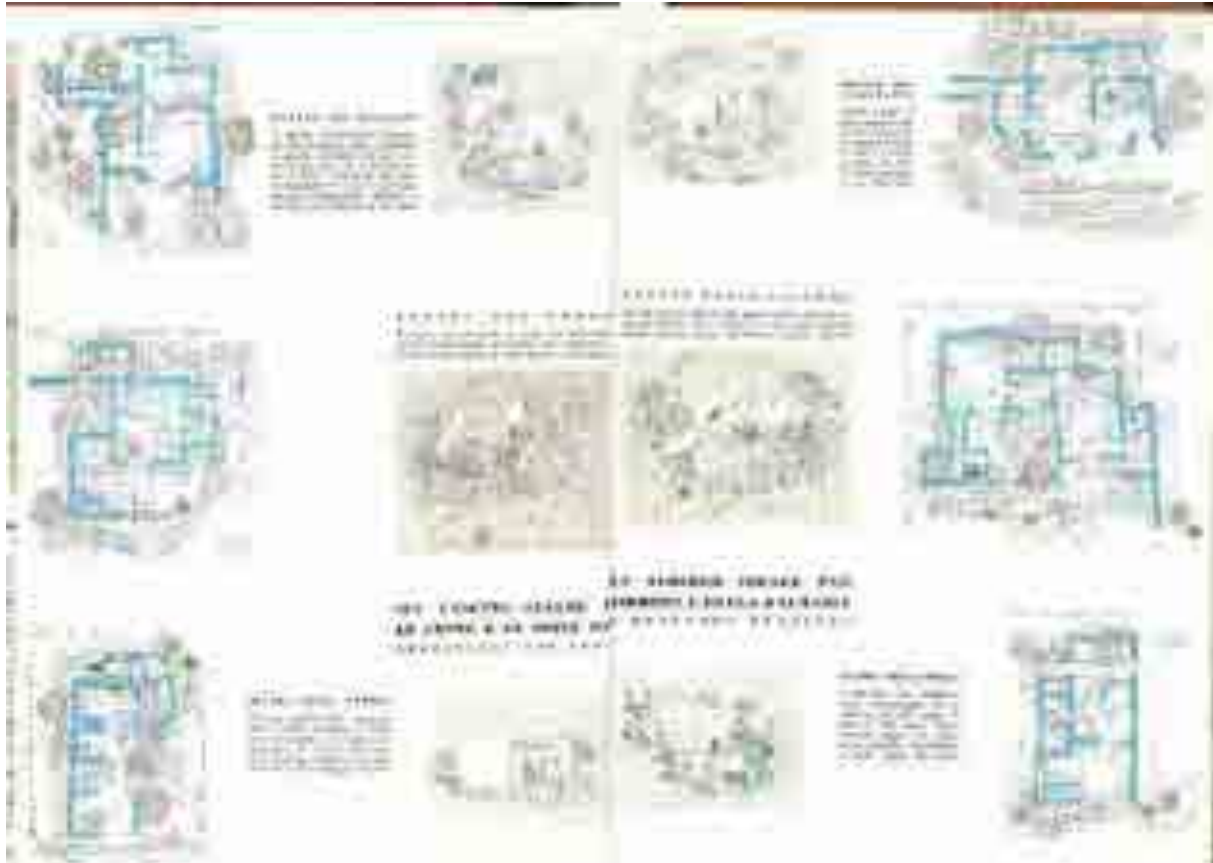
⁹ B. Rudofsky, «Introduzione al Giappone III», *Domus* n. 330, giugno 1957, p. 36.

¹⁰ They are: projects for the hotel Rio in Raia delle Rose, in Procida, with Luigi Cosenza; A the little hotel, in Positano in 1937. With Gio Ponti projects the hotel San Michele on Capri's island, the Hotel Cap du Roc in Antibes, The hotel for Dalmatian coast in 1938.

¹¹ See: G. Ponti, «Albergo di San Michele o Nel Bosco all'isola di Capri», in *L'architettura*, giugno 1940; G. Ponti, «Un nuovo tipo di albergo progettato da Ponti e Rudofsky per le coste e le isole del Tirreno e che può essere ideale per la Dalmazia», *Lo Stile nella casa e nell'arredamento*, n. 8, August 1941.

¹² Gio Ponti, after the *Domus* article on "casa" Oro and of the house in Positano, designed by Rudofsky and Luigi Cosenza, invites Rudofsky to Milano to become a member of the editorial office of the magazine; in that

of the ways of living put forward by the architects. Rudofsky and Ponti think to realise some small houses made of one isolated room or two rooms placed one next to the other. Already in 1937 Rudofsky works on the idea of a hotel constituted by a number of ‘house-rooms’ in the planning proposal for the small Hotel in Positano. This topic brings together the personal researches of the two architects, and it evolves in a unified proposal, the one for a hotel with rooms with their own bathrooms, conceived as a small village of ideal houses. It is not by chance that Gio Ponti’s design for *A small ideal house* published on *Domus* in 1939, is a ‘replica’ of the house-rooms in Capri¹³.



Gio Ponti with Bernard Rudofsky. Project of Albergo San Michele in Capri, published in Stile n. 8, Agosto 1941, pages 18-19

The planning proposal, for the house-rooms, was thick with idealisation and, as affirmed by Ponti, conceived as a real plan for the research of a new, ideal, way of living. Rudofsky’s intervention concentrates on few elements, specified in Lisa Licitra Ponti’s statement, who affirms that: «[...] the names to the rooms (“room of the Angels”, “room of the Doves”, “room of the Mermaid”) are Ponti’s.

The proposal is defined by certain fundamental elements: the house-rooms possess a bathroom in which we register the presence of a lowering of the floor to contain the water and become a bathtub, and: «The sanitary fixtures are situated in a separate room, all of them have a patio where to enjoy sun and stars just like in a second roofless room»¹⁴, during the sunny

occasion Rudofsky and Ponti do the planning of the hotel in the wood, from which they will later develop the lovers hotels in Dalmazia and in Cap du Roc in Antibes. For the design process see: U. Rossi, *Bernard Rudofsky: Architect*, Napoli, Clean, 2016.

¹³ G. Ponti «Una piccola casa ideale», *Domus* n. 138, June 1939, pp. 40-47.

¹⁴ G. Ponti, «Albergo di San Michele», p. 273.

days and that if needed can be covered by curtains. The living room provides with a private area to sleep in where we find a masonry element to use as sit or bed and a fireplace to warm up the environment during the days of bad weather. All elements are planned in order to achieve the complete autonomy of the house-rooms, there are no modules or traced regulator, each house has an autonomous design, so that: «a few people, easily fascinated by the allure of living in such a way, believed that all that to be a utopia. It is not like that: only the war prevented the ready achievement of such an arrangement of which, a few of our drawings mirrors the planning, already approved, in one of the most famous lidos in Europe»¹⁵.

The idea of back bathtub basin sink in the floor, surrounded by walls, “cool watery grotto inside the house”, is Rudofsky’s; and so is the idea of the masonry stairs with colored ceramics tiles, and the idea that guests on arrival, should leave all their clothes in a closet, and use sandals, hats, and umbrellas designed by the architects (a Japanese idea: Rudofsky discovered Japan, still a pure state, before the contemporary Japanese)¹⁶. Radical minimalism leads to the extreme consequences the hygienist vocation of many forms of rationalism, replacing «a return to the primeval values of an out of time modernity»¹⁷. The house of the modern man that which avoids any kind of urban comfort, for a sort of modernity that coincides with the fulfilment of the simplest of needs.

Unfortunately the idea of a hotel made of ideal homes never saw the light because of the war¹⁸, but that was not the only reason. Thinking back to the post war recovery period, right through to the present day, the idea of tourism itself (in mass terms) has completely erased the possibility of exploring the path marked by that idealistic project which had not been the only one in history. Many tried to pay attention and learn from cultural diversities¹⁹. Many others tried to use the experiment of the holiday home to develop ways of life less standardized or like catalysts for rediscovery processes and reuse practices which were disappearing – as a world denouncement in reference to an heritage that at the time was disappearing and now it is probably completely so²⁰.

Above all settling models by now completely forgotten, like the model translations of the new villages in New Gourna or New Baris by Hassan Fathy, as well as the morphological study and the formal structure of the Corricella houses in Procida which become tools of reference, reading and translation for the fishermen houses for Augusto Oro’s house, by Rudofsky and Cosenza, and also like the houses in Capri or on the Cyclades islands, used for the house-rooms for the Ponti-Rudofsky hotel. Those design plans are “episodes”, starting points for their vision. Of course today they make no sense at all. The needs to satisfy are not individual ones but of mass globalization. In thinking specifically about the present though, it is becoming more intense the need to get to know and consider the lessons of those design plans, which bring us back to a vision completely forgotten, ignored and obsolete, the dimension of the individual living, home inhabiting and travelling.

Like any travel, if you lose the way and you do not know where or why you are going, you should try to return to the starting point and then proceed from there.

¹⁵ G. Ponti, «Un nuovo tipo di albergo progettato da Ponti e Rudofsky», p. 16. Ponti refers to the planning of the Hotel Cap du Roc in Antibes but also to his personal involvement in other works requested by Gaetano Marzotto, who was deeply interested in the development of the tourist industry.

¹⁶ L. Licitra Ponti, *Gio Ponti, The Complete Work, 1923-1978*, Chicago, MIT Press, 1990, p. 96.

¹⁷ F. Irace, «Parentesi mediterranea», in *Luigi Cosenza oggi*, edited by A. Buccaro, G. Mainini, Napoli, Clean, 2005, p. 113.

¹⁸ G. Ponti, «Un nuovo tipo di albergo progettato da Ponti e Rudofsky», p. 16.

¹⁹ See e.g. the hotels of Hassan Fathy, Fernand Pouillon, Aris Konstantinidis, Konstantinos Apostolou Doxiadis, Edoardo Gellner.

²⁰ It would be useful in such terms to find out about the fate reserved to the buildings documented in *Architettura rurale* by G. Pagano and G. Daniel or in the *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* and also, in the catalogue of the Rudofsky’s *Architecture Without Architects* exhibition.



Gio Ponti, Case semplici per la vita sana, Stile n. 4, Aprile 1941, pages 4-5

Bibliography

- Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988.
- S. Danesi, «Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista – mediterraneità e purismo», in *Razionalismo e l'Architettura Italiana durante il fascismo*, edited by S. Danesi, L. Patetta, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.
- J. Huizinga, *In de schaduwen van morgen*, Harlem, H.T. Tjeenk Willink & Zoon, 1935.
- F. Irace, «Parentesi mediterranea», in *Luigi Cosenza oggi*, edited by A. Buccaro, G. Mainini, Napoli, Clean, 2005.
- C. Long, «An Alternative Path to Modernism: Carl König and Architectural Education at the Vienna Technische Hochschule, 1890-1913», *Journal of Architectural Education*, Volume 55, Issue 1, September 2001.
- E. Mucelli, *Colonie di vacanza italiane degli anni '30: architetture per l'educazione del corpo e dello spirito*, Firenze, Alinea Editrice, 2009.
- J. Ortega y Gasset, «La rebelión de las masas», *Revista de Occidente*, 1930.
- G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale*, Milano, Quaderni della Triennale, Hoepli, 1936.
- E. Peressutti, «Architettura Mediterranea», in *Quadrante*, n. 21, gennaio 1935.
- G. Ponti «Una piccola casa ideale», *Domus* n. 138, June 1939.
- G. Ponti, «Albergo di San Michele o Nel Bosco all'isola di Capri», *L'architettura*, giugno 1940.
- G. Ponti, «Un nuovo tipo di albergo progettato da Ponti e Rudofsky per le coste e le isole del Tirreno e che può essere ideale per la Dalmazia», *Lo Stile nella casa e nell'arredamento*, n. 8, August 1941.
- L. Licitra Ponti, *Gio Ponti, The Complete Work, 1923-1978*, Chicago, MIT Press, 1990.

- U. Rossi, «The Discovery of the Site, Bernard Rudofsky: Mediterranean Architecture», in *House and Site*, edited by E. Mantese, Firenze, Firenze University Press, 2014.
- U. Rossi, *Bernard Rudofsky: Architect*, Napoli, Clean, 2016.
- B. Rudofsky, «Introduzione al Giappone III», *Domus* n. 330, giugno 1957.
- B. Rudofsky, «Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere», *Domus*, n. 124, aprile 1938.
- B. Rudofsky, «Origine dell'abitazione», *Domus*, n. 124, aprile 1938, p. 18.
- B. Rudofsky, «Rapporti», *Domus*, n. 122, gennaio 1938, p. 4.
- B. Rudofsky, «Umriss-Gespräch mit Bernard Rudofsky», *Umriss*, 10, 1986, p. 21.
- B. Rudofsky, *Architecture Without Architects*, MoMA, New York 1964.
- B. Rudofsky, *Lecture in Provincetown* (Rudofsky Papers, Getty).
- B. Rudofsky, *Lectures Copenhagen*, March 3, 1975, (Rudofsky Papers, Getty).
- B. Rudofsky, *Lecture Copenhagen*, April 8, 1975, (Rudofsky Papers, Getty).
- J. Lluís Sert, «Raíces Mediterráneas de la arquitectura moderna», *AC*, n. 18, 1935.

Dalla collezione di immagini dei viaggi nel Mediterraneo di Bernard Rudofsky ai temi di architettura

Alessandra Como

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: Viaggio, Mediterraneo, Immagini, Progetto, Processo Associativo.

1. Introduzione

L'architetto e divulgatore Bernard Rudofsky (1905-1988), conosciuto prevalentemente per la mostra e relativo catalogo *Architecture without Architects* (MoMa 1964), che lo lega indissolubilmente all'architettura del vernacolare, aveva fondato la sua vita sulla pratica del viaggiare. Il viaggio aveva costituito la parte più importante della sua formazione a partire dai viaggi del 1925 in Asia Minore e poi nel 1929 in Bulgaria, Turchia e Grecia, dove aveva sviluppato a Santorini la sua tesi di dottorato. Successivi itinerari lo porteranno in molti altri paesi del mondo (gli Stati Uniti nel 1941, il Messico nel 1951-2, il Giappone nella seconda metà degli anni '50 e l'India nel 1985)¹ ma l'area del Mediterraneo rimarrà il suo principale riferimento, anche a seguito dell'importante esperienza della permanenza nel Sud Italia negli anni '30 (a Napoli, Capri, Procida e Positano). Il viaggio divenne una costante della vita dell'architetto: «Ogni anno, alla fine di giugno, partivo per destinazioni verso il Sud e non facevo ritorno se non negli ultimi giorni di ottobre»².

È nelle esperienze di viaggio che Rudofsky approfondisce i suoi interessi immergendosi nei modi di vita dei paesi visitati. La comprensione dei luoghi non è certamente di tipo accademico, anche se i viaggi venivano accuratamente preparati attraverso studi in biblioteca. L'osservazione va al di là dell'architettura, investendo la vita quotidiana, gli oggetti, le abitudini, il vestiario, la grafica, oltre ai materiali e alle tecniche costruttive. Dai viaggi Rudofsky riporta un vasto materiale costituito da appunti, disegni, acquarelli e soprattutto fotografie. Parte del materiale diviene oggetto di esposizioni, organizzate al suo ritorno.



B. Rudofsky, acquarelli di stanze d'albergo

SIAE 2017 / The Bernard Rudofsky Estate Vienna / Getty Research Institute, Los Angeles (920004)

¹ A. Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky: A Humane Designer*, Vienna, New York: Springer-Verlag, 2003.

² Conferenza all'IDCA di Aspen, 1980, in A. Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky: A Humane Designer*.

La relazione tra viaggi e mostre diviene una prassi che, cominciata con le presentazioni organizzate a Berlino e poi a Vienna in seguito ai viaggi di formazione, verrà poi sistematizzata nelle molteplici mostre organizzate a New York presso il MoMa. È una prassi che dimostra l'importanza dell'esperienza del viaggio nel lavoro critico di riflessione delle tematiche di architettura. Questo scritto intende dunque approfondire il ruolo delle immagini dei viaggi nella costruzione dei temi di architettura osservati nel lavoro progettuale dell'architetto, operando una lettura trasversale, tematica e visuale del suo lavoro.

2. La collezione di immagini

Nei vari viaggi Rudofsky registra le sue impressioni e le esperienze nei luoghi attraverso le immagini: fotografie e acquarelli mostrano gli spazi visitati a diverse scale attraverso osservazioni selettive. L'insieme di questo materiale costruisce nel tempo una grande collezione di immagini che volutamente non viene organizzata in tipologie o per tematiche. È un insieme vasto, differenziato e frammentato che non intende studiare le ragioni che hanno condotto alle soluzioni architettoniche mostrate, quanto di costruire un catalogo di soluzioni che costituiscono un inventario di idee spaziali, dal forte carattere evocativo per l'architettura. Le immagini acquistano dunque autonomia dai luoghi visitati e dal tempo che le aveva



*B. Rudofsky, immagine di viaggio
SIAE 2017 / The Bernard Rudofsky Estate
Vienna / Getty Research Institute, Los Angeles
(920004)*

generate. In opposizione ad altri studi di architettura del vernacolare, l'interesse di Rudofsky è specificamente di tipo formale e architettonico e va dunque al di là dei luoghi, diviene decontestualizzato.

La diretta osservazione delle fotografie di viaggio³ conduce a leggere tracce tematiche all'interno del vasto materiale; fotografie provenienti da luoghi e culture lontane sono accomunate dalle stesse soluzioni, l'intreccio dei temi conduce ad avviare relazioni prima inaspettate, costruendo come delle nuove geografie.

Uno dei principali temi delle investigazioni visuali di Rudofsky è incentrato nella relazione tra l'architettura e il suolo. Fotografie di rampe, scalinate, dettagli di scalini, pavimentazioni, zoccoli e basamenti,

spazi scavati, cave e spazi ritagliati nella roccia, costituiscono un catalogo di soluzioni provenienti da diverse parti del mondo; tutte mettono in luce che l'architettura è prima di tutto una questione topografica, un'appropriazione di paesaggio e materia.

Ulteriore tema ricorrente è l'interesse per spazi urbani di tipo interstiziale: si tratta di spazi di passaggio, strade, arcate, passaggi coperti o semi-coperti, terrazzi e terrazzamenti, luoghi semi-pubblici. L'insieme di queste immagini che Rudofsky colleziona nell'architettura spontanea di diverse località costruisce l'idea che lo spazio urbano possa realizzarsi nella relazione tra gli spazi privati e quelli pubblici, in una condizione intermedia tra spazi esterni ed interni. Come avviene nelle aggregazioni dei villaggi del mediterraneo, secondo tale approccio, si riduce la distinzione tra architettura e città e si crea un insieme dinamico e complesso in cui gli spazi comuni possono individuarsi ai piani terra o essere sopraelevati, in tal modo generando la costruzione di uno spazio collettivo, continuo e complesso.

³ Presso il Getty Center, Special Collection Archive, Los Angeles, grazie ad una borsa del Getty Center.

Recinti, delimitazioni, allineamenti murari e corti sono poi un insieme di immagini che mostrano variazioni del tema primario dell'architettura, quello del delimitare o ritagliare una porzione del mondo per creare spazio attraverso l'appropriazione.

L'individuazione di forti temi comuni all'interno della varietà delle immagini e della loro provenienza mette in luce che la collezione di immagini di Rudofsky costituisce una vera e propria ricerca di architettura e individuazione di temi spaziali e compositivi.

3. Il potere delle immagini: *Architecture without Architects*

Lo stesso criterio trasversale e tematico delle immagini collezionate nei viaggi lo ritroviamo nella mostra *Architecture without Architects* organizzata da Rudofsky nel 1964 al MoMA di New York. Nella nota alle illustrazioni Rudofsky scrive: «Molte illustrazioni furono ottenute per caso o per semplice curiosità dell'argomento»⁴. Anche tali immagini provengono da viaggi, sebbene non tutti dello stesso Rudofsky. «Viaggi sistematici e lunghi anni di residenza in paesi che permettevano uno studio dell'architettura spontanea, hanno fornito il materiale principale di questa mostra»⁵.

Si tratta di un materiale eterogeneo: alcune fotografie erano di tipo professionale, altre dilettantistiche⁶, altre ancora provenivano da Archivi geografici e antropologici, alcune frutto di spedizioni pionieristiche come il volo di un pilota tedesco realizzato negli anni '30 che



*Architecture without Architects, MoMa 1964,
SIAE 2017 / The Bernard Rudofsky Estate
Vienna / Getty Research Institute, Los Angeles
(920004)*

ripresero le comunità cinesi sotterranee, e alcuni erano «documenti così rari come le fotografie dei villaggi del Caucaso scattate nel 1929 da un glaciologo americano»⁷.

L'insieme di queste immagini – circa 200 in numero - vennero ricomposte nella mostra per creare un'esperienza accattivante di tipo visuale. Rudofsky studia un allestimento con una semplice intelaiatura di legno dipinta di nero alla quale venivano montati a diverse altezze, in verticale e perfino in orizzontale, pannelli in alluminio di diverso formato⁸ su cui, senza cornici, venivano fissate le fotografie. La visita non prevedeva una sequenza o un percorso prefissato; si intendeva piuttosto immergere il visitatore nell'esperienza delle immagini, osservabili non solo in modo tradizionale frontalmente ma anche tangenzialmente e attraverso gli spazi vuoti e nei vari piani che componevano

la mostra. Non si trattava dunque di una visione ordinata e commentata del materiale esposto, quanto di una ricca esperienza visiva, volutamente frammentaria e stimolante, simile a quella dei viaggi sperimentati da Rudofsky. Il potere seduttivo delle immagini ed il modo con cui erano organizzate nell'allestimento spiega l'enorme successo della mostra itinerante che dopo New York fu riproposta in altre 80 sedi nei successivi 11 anni.

⁴ B. Rudofsky, «Nota alle illustrazioni», *Architettura senza Architetti*, Napoli, ESI, 1977.

⁵ B. Rudofsky, «Nota alle illustrazioni», *Architettura senza Architetti*.

⁶ B. Rudofsky, «Nota alle illustrazioni», *Architettura senza Architetti*.

⁷ B. Rudofsky, «Nota alle illustrazioni», *Architettura senza Architetti*.

⁸ F. Scott, *An Eye for Modern Architecture*, in *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, M. Platzer (a cura di), Basel, Birkhäuser, 2007.

Le immagini hanno il ruolo prevalente anche nel catalogo che accompagnava la mostra. Il libro divenne un vero e proprio best seller di architettura e le immagini continuano ancora oggi a riscuotere interesse tra gli studenti e gli architetti in vari paesi del mondo. Nel testo le immagini sono commentate con brevi paragrafi che descrivono e interpretano. Sono mostrate in sequenza, senza nessun tentativo di classificazione o ordinamento, se non quello di mettere in luce dei temi che sono di tipo compositivo. “Strutture di città”, “architettura unitaria”, architetture per sottrazione” sono, ad esempio, alcuni dei titoli dei paragrafi.

I luoghi di provenienza delle immagini sono sempre citati. Anche in questo caso alle informazioni non conseguono però tentativi di ordinamento e distinzione per derivazione geografica. Rudofsky ci dimostra piuttosto che si può attingere da tutto il mondo e da ogni paese, ben al di là di quell’antologia di opere che costituisce la storia dell’architettura «così come è stata scritta nel mondo occidentale ...[che] abbraccia soltanto una piccola parte del globo ...saltando i primi cinquanta secoli»⁹.

Le immagini sono dunque accomunate da temi compositivi, volontariamente al di là dei luoghi di provenienza e dei tempi in cui le architetture furono realizzate. Rudofsky infatti chiarisce: «in questo momento la verità storica non ci riguarda [p.11] ...e siamo liberi di apprezzare il disegno». Le soluzioni architettoniche sono infatti commentate mettendo in luce forme, disegni, giaciture, allineamenti, risposta al luogo, oltre che i modi d’uso.



B. Rudofsky, villa Oro (Napoli).
SIAE 2017 / The Bernard Rudofsky Estate
Vienna / Getty Research Institute, Los Angeles
(920004)

Le immagini costituiscono dunque una ricerca di forme e soluzioni architettoniche già esistenti nel mondo. Così commentava Giò Ponti nel 1965 su *Domus* «Non esegesi critica, non erudizione, ha guidato questa scelta di immagini di Rudofsky, ma un amore commosso per l’architettura, che si propagherà in tutti noi che concepiamo la cultura non come qualcosa che si “produce” ma come qualcosa che si riceve, guardando, ascoltando, amando. Quante cose già amiamo, scoperte in queste pagine, o riamiamo avendole qui ritrovate»¹⁰.

4. Dalle immagini ai temi progettuali

L’osservazione dei principali progetti di Rudofsky ci riconduce ad individuare quei temi che le immagini dei viaggi e della mostra *Architecture without Architects* avevano messo in luce. Una costante linea di ricerca sembra legare le architetture osservate e quelle progettate.

Il tema del rapporto con il suolo è, come per le immagini, preponderante nelle soluzioni progettuali. La casa a Procida (1935), ideata

per sé stesso e sua moglie Berta, è concepita per vivere in modo da ristabilire un contatto con il terreno e riconquistare una perduta esperienza sensoriale. Si doveva vivere a piedi scalzi per

⁹ B. Rudofsky, «Prefazione», in *Architettura senza Architetti*, p.1.

¹⁰ G. Ponti, «Bernardo Rudofsky: un volume e una mostra al Museum of Modern Art», in *Domus*, n. 431, ottobre 1965.

«tornare a provare la gioia di sentirsi vellicare la pianta del piede da sabbia, erba ben rasata, da un marmo levigato»¹¹. La stanza da letto è interamente occupata da materassi. La vasca è inserita nel pavimento.

Nella Villa Oro, progettata a Napoli con Luigi Cosenza nel 1936, il rapporto con il suolo e con l'orografia acquista un ruolo preponderante. Affacciata sulla baia di Napoli e posta in difficili condizioni orografiche, la villa è un insieme di volumi studiati nel gioco di pieni e di vuoti, alcuni aggettanti, altri inseriti all'interno della parete di tufo. Il tema dell'orografia è risolto in modo evocativo. Le vedute diurne e notturne mostrano il gioco di vuoti e di pieni: gli spazi scavati scuri dovuti all'ombra durante il giorno diventano stanze di luce di notte, in contrasto con la solidità del volume. La casa ha due livelli al di sopra del terreno e un livello all'interno della collina. La disposizione del piano è apparentemente semplice: le stanze vengono organizzate in successione, ma i percorsi differenziati producono un'esperienza spaziale che, invece di formare una sequenza, costituisce una frammentazione simile a labirinto. Gli spazi di percorso, similmente a quelli mostrati nelle fotografie dei viaggi, appaiono come spazi interstiziali e sviluppano in modo complesso il tema dell'intreccio tra esterno e interno, tra aree comuni e quelle private. L'insieme architettonico è dunque costituito da una serie continua di interni e di esterni disposti su diversi livelli. Si crea uno spazio labirintico che penetra fino all'interno del materiale tufaceo, riproducendo la concezione spaziale e la relazione con il suolo propria dei villaggi mediterranei, nello specifico riprendendo i caratteri di Procida, l'isola in cui Rudofsky viveva mentre lavorava al progetto della villa.

Il tema del recinto che era stato individuato come preponderante nella collezione di immagini, lo ritroviamo come principale filo conduttore del progetto della casa-giardino a Long Island, progettata con Tino Nivola nel 1949. Qui muri di diversa altezza, panche, e intelaiature in legno, variamente composti, determinano una sequenza di stanze all'aperto che ritagliano il giardino esistente definendo spazi e percorsi.

5. Conclusioni: il processo associativo e narrativo

La stretta relazione tra le immagini collezionate nei viaggi, quelle della mostra *Architecture without Architects* e i temi progettuali presenti nei progetti, mostra la coerenza della ricerca di Rudofsky e la natura sostanzialmente progettuale e creativa della sua investigazione. Il passaggio dallo studio di soluzioni esistenti nel mondo a quelle delle proposte progettuali si attua attraverso relazioni associative e la costruzione di nuove narrazioni, proprio come avviene nel processo creativo progettuale. Il lavoro di Rudofsky è di tipo visuale e formale; a partire dalla collezione di immagini e grazie al processo di de-contestualizzazione, può costruire nuove storie topografiche.

Attraverso la collezione di immagini Rudofsky lascia spazio a multiple interpretazioni dei luoghi. In alternativa alla geografia tradizionale, descrittiva e obiettiva, questo procedimento sembra avvicinare la ricerca di Rudofsky all'interpretazione dei luoghi rappresentata nelle antiche mappe giapponesi che egli collezionava e che furono oggetto della mostra *Japanese Vernacular Art* al MoMa nel 1961: «Sembrava che ogni disegnatore si fosse inventato una sua propria tecnica. Di regola, le vecchie carte giapponesi non hanno un alto e un basso. Vanno distese sul pavimento (piuttosto che appese a una parete) e lette dai margini al centro. I simboli vanno dall'astratto al naturalistico, con piante e alzati spesso mischiati insieme. I

¹¹ B. Rudofsky, «Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere», in *Domus*, n. 123, Marzo 1938.

segni delle strade poi sfiorano addirittura il sovrannaturale, poiché portano indicati anche i giorni favorevoli al viaggio e i giorni in cui il viaggio è da evitare»¹².

Bibliografia

A. Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky: A Humane Designer*, Vienna, New York: Springer-Verlag, 2003.

M. Platzer (a cura di), *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, Basel, Birkhäuser, 2007.

G. Ponti, «Bernardo Rudofsky: un volume e una mostra al Museum of Modern Art», in *Domus*, n. 431, ottobre 1965.

B. Rudofsky, *Architettura senza Architetti*, Napoli, ESI, 1977.

B. Rudofsky: «Mappe popolari giapponesi: piante di villaggi, di castelli, di templi; carte per pellegrini e per imperatori; mappe per le battaglie e per le cacce», in *Domus*, n. 389, aprile 1962.

B. Rudofsky, «Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere», in *Domus*, n. 123, Marzo 1938.

¹² B. Rudofsky: «Mappe popolari giapponesi: piante di villaggi, di castelli, di templi; carte per pellegrini e per imperatori; mappe per le battaglie e per le cacce..», in *Domus*, 389, aprile 1962, p.30.

Plinio Marconi e l'architettura “senza nomi” tra Capri e Vitorchiano

Simona Talenti

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: Marconi, Capri, Vitorchiano, Garbatella.

1. Introduzione

Pochi mesi dopo la sua partecipazione al “Convegno di Capri per la bellezza paesistica” tenutosi nel 1922, Plinio Marconi intraprende un attento studio iconografico dell'architettura dell'isola delle Sirene nonché di qualche edificio “saraceno” della costiera Amalfitana¹.

Disegni a matita o a china che rappresentano quell'architettura spontanea, anonima, “minima”, già apprezzata da Karl Friedrich Schinkel nel suo primo viaggio in Italia e dal viennese Josef



*P. Marconi, Casa modello (1929), lotto sperimentale,
Garbatella*

Hoffmann alla fine dell'Ottocento². L'interesse per quelle caratteristiche costruzioni vernacolari non scaturisce soltanto dalla valenza pittoresca e dal loro legame con la natura e la terra. I disegni di Marconi – parzialmente pubblicati in una serie di articoli degli anni Venti a corredo di un'avvincente dissertazione³ – mettono perfettamente in rilievo le composizioni volumetriche, i contrasti luminosi, le scelte razionali dei materiali costruttivi, l'assenza di elementi decorativi superflui, sottolineando in tal modo le affinità con le soluzioni adottate dall'architettura moderna europea. Al contempo, la plasticità delle forme, le linee curve e spezzate delle volte in pietra, il carattere “fluente” di quelle piccole casette bianche, autorizzano lo studioso a rivendicare la loro superiorità rispetto alle soluzioni dell'architettura “a spigoli vivi” incapace di parlare all'anima dell'uomo. E così l'attenta disamina delle costruzioni vernacolari capresi – ma anche delle dimore tradizionali dell'agro viterbese – trova una sfaccettata e significativa ricaduta nella progettazione della borgata-giardino della Garbatella a cui Marconi collabora alacremenente a partire dagli ultimi mesi del 1919 come Direttore dei lavori ma anche come progettista al fianco di professionisti rinomati come Gustavo Giovannoni – progettista del piano urbanistico assieme all'ingegnere dell'Ufficio tecnico dell'Istituto per le Case Popolari, Massimo Piacentini⁴.

¹ I disegni sono conservati presso l'Archivio centrale dello Stato di Roma, Archivio Plinio Marconi: Marconi-FAS/ads/01.

² Cf. F. Mangone, «L'isola dell'architettura: Capri in età contemporanea e le origini del mito mediterraneo», in *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, F. Mangone, G. Belli, M.G. Tampieri (eds), Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 237-255. Vedi anche B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, Electa, 1994.

³ P. Marconi, «Introduzione allo studio dell'architettura rustica» e «L'architettura rustica nell'isola di Capri» in *Le Madie, Rivista d'Arti Paesane*, Roma, dic. 1923, pp. 12-20 e 21-27; P. Marconi, «Architetture minime mediterranee e architettura moderna» in *Architettura e Arti decorative*, 1, 1929-1930, pp. 27-44.

⁴ Sulla Garbatella cf. F.R. Stabile, *Regionalismo a Roma. Tipi e linguaggi: il caso Garbatella*, Roma, Dedalo, 2001.

2. Marconi e l'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura

Protagonista indiscusso del dibattito architettonico ed urbanistico della prima metà del Novecento, Plinio Marconi non ha trovato nella storiografia contemporanea un adeguato riconoscimento. Pochi sono gli studi scientifici puntuali⁵ sul contributo teorico e professionale di questo architetto-ingegnere di origine veronese, presente sulla scena romana a partire dagli anni Venti come progettista e come accademico. Laureato in Ingegneria edile a Roma nel 1919, Marconi manifesta fin da giovane un particolare interesse per l'architettura, dedicandosi ad una prolifica attività investigativa, storica, pubblicistica e progettuale che lo vede dedicarsi, sulla scia del suo maestro Giovannoni, allo studio delle costruzioni vernacolari, semplici, elementari e spontanee. La sua brillante carriera di pianificatore ha offuscato la sua attiva partecipazione alla genesi e all'elaborazione di una architettura moderna che egli pensa di poter fondare sulla tradizione e in particolare su quella mediterranea. Il riconoscimento delle pluralità linguistiche presenti sul territorio italiano così come l'attenzione a tutta l'architettura "minore" sono temi all'ordine del giorno fin dal primo decennio del Novecento, grazie al significativo contributo dell'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura e alla Mostra Etnografica di Roma inaugurata nel 1911. L'Associazione Artistica, fondata a Roma nel 1890 da alcuni esponenti dell'ambiente culturale ed artistico romano come Gaetano Koch e Giuseppe Sacconi, intende promuovere lo studio dell'«architettura, prima tra le arti belle» ma anche preservarla e tutelarla⁶. Parallelamente allo studio attento degli edifici di pregio – tramite rilievi che mirano alla precisione e all'attendibilità, grazie anche alle campagne fotografiche – l'Associazione promuove l'inventario dei monumenti di Roma e la riscoperta e successiva catalogazione dell'edilizia "minore", soprattutto dopo l'arrivo, nel 1903, di Gustavo Giovannoni. Un ritorno all'architettura rustica, naturale e "senza stile" viene propugnato anche da Marcello Piacentini – anch'egli socio attivo dell'Associazione – nella rivista *Architettura e Arti decorative*, un'iniziativa editoriale patrocinata dalla stessa Associazione e votata a riflettere sulla storia, la cultura, le tradizioni italiane al fine di individuare un adeguato linguaggio architettonico moderno in continuità con la tradizione nazionale e in grado di offrire una via d'uscita all'eclettismo ancora dilagante⁷. I due volumi sull'*Architettura minore in Italia* pubblicati nel 1927⁸ costituiscono anch'essi il frutto di una rilevante campagna fotografica focalizzata essenzialmente sull'edilizia privata del Cinque-Sei-Settecento – anche se non mancano esempi di costruzioni religiose. Nella commissione che firma il testo di accompagnamento al secondo volume interamente dedicato alla capitale, compare il nome di Plinio Marconi accanto ad altri giovani architetti e studiosi. L'attenzione, spiegano gli autori, è stata riposta in particolar modo sulle componenti spaziali dell'architettura domestica, come i cortili, o sugli elementi costruttivi come le cantonate, senza tralasciare i portoni e buona parte di quei dettagli che contribuiscono ad attribuire valore e qualità architettoniche e ambientali ai manufatti storici. La tradizione barocca sembra offrirsi come un'arte tipicamente romana, o in ogni caso italiana e viene pertanto apprezzata e

⁵ Solo Paola di Biagi ha dedicato all'ingegnere veronese una certa attenzione: si veda *Urbanisti italiani, Piccinato Marconi Samonà Quaroni De Carlo Astengo Campos Venuti*, a cura di P. Di Biagi, P. Gabellini, Roma-Bari, Laterza, 1992. Si veda anche il recente articolo di S. Talenti, A. Teodosio, «Salerno: I piani dall'utopia alla cementificazione. Alfredo Scalpelli e Plinio Marconi: due "specialisti in materia"» in *Annali di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio*, 5, 2017, p. 8-23.

⁶ Lo Statuto viene citato da M.G. Turco, «L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura a Roma. Battaglie, Iniziative, Proposte» in *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, n. 45-52, 2008-2015, Roma, Gangemi, pp. 165-198; cit. p. 165.

⁷ M. Piacentini, «Il momento architettonico all'estero» in *Architettura e Arti decorative*, 1, 1921-22, pp. 32-76. La rivista nasce nel 1921 sotto la direzione di Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni. Nel 1927 Plinio Marconi ne diventa il redattore-capo.

⁸ Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, *Architettura minore in Italia. Roma*, vol. 2, Torino, Società italiana di edizioni artistiche C. Crudo, 1927.

studiata fin dagli anni Dieci da Giulio Magni⁹, liberamente reinterpretata nei progetti degli architetti dei primi decenni del Novecento nei loro progetti ove compaiono coronamenti mistilinei, logge aggettanti, soluzioni plastiche e articolate ecc. Il famoso “barocchetto” troverà riscontro anche alla Garbatella, grazie a Gustavo Giovannoni e in misura minore a Plinio Marconi che sembra però rivolgere riformularlo alla luce di quell’architettura spontanea, rustica, anonima e “senza nome” rinvenuta nelle regioni del sud Italia¹⁰.

3. Da Capri ai “saraceni”

L’occasione gli viene fornita dalla partecipazione al convegno sul paesaggio organizzato a Capri nel luglio del 1922 da Edwin Cerio, ingegnere nonché sindaco dell’isola¹¹. La tutela del carattere dei luoghi, dei contesti urbani e ambientali costituisce il tema dell’incontro caprese. Il “Regolamento edilizio” elaborato dallo stesso Cerio e presentato al convegno, prevede infatti la salvaguardia ambientale di Capri, suggerendo inoltre che le nuove costruzioni si ispirino alla bellezza di quel paesaggio per potersi intonare all’ambiente¹². Nell’autunno di quello stesso anno, Marconi decide di compiere una serie di sopralluoghi nell’isola delle Sirene e nella costiera Amalfitana – dove esamina tra l’altro con particolare attenzione le architetture arabo-normanne di Ravello¹³. Il ricco fondo di disegni e acquerelli conservato presso l’Archivio centrale di Stato di Roma, testimonia l’interesse per tutte quelle costruzioni vernacolari prodotte dalle maestranze locali, intrise di tradizione, ma sincere e razionali nell’uso dei materiali del luogo e nella distribuzione spaziale. Le casette bianche «di bella forma e purezza» descritte da Schinkel durante il suo primo viaggio in Italia (1803-1805)¹⁴, diventano per Marconi un modello di verità e schiettezza costruttiva senza paragoni. L’utilizzo di determinati materiali come il calcare duro e difficile da squadrare, è tradotto in angoli e contorni sbazzati rozzamente e poi intonacati, «come sostanza plastica modellata dalla mano»¹⁵. Anche le coperture vernacolari non presentano superfici piane, dritte o orizzontali, ma quasi unicamente volte, linee curve e spezzate. I numerosi disegni a matita o a china ritraggono anche le intersezioni delle volte (come nella certosa di Capri), gli incastri volumetrici (delle chiese normanne di Ravello) o i numerosi e pittoreschi camini che svettano questi candidi volumi. La rappresentazione dal basso tende ad evidenziare il valore plastico delle masse murarie con le diverse tipologie di accesso, mentre le ombre servono ad accentuare il candore delle superfici mediterranee. Il muschio che invade le bianchissime coperture voltate produce poi quel «bellissimo colore» in grado di interagire con la sfera emotiva, così come la patina del tempo conferisce alle vecchie mura delle abitazioni del borgo medievale di Vitorchiano – nell’agro viterbese – un’omogeneità e un inserimento con l’ambiente naturale particolarmente evidenti. È per questo che l’architettura spontanea – caprese, ma non solo – si avvicina maggiormente, secondo Marconi, all’anima dell’uomo e ai suoi sentimenti, rispetto alle architetture squadrate che nel 1923 l’architetto-ingegnere vede sorgere in giro per l’Europa e a cui sembra indirizzare una velata critica.

⁹ Il volume di G. Magni, *Il barocco a Roma nell’architettura e nella scultura decorativa*, Torino, Crudo, 1911-1913, esce probabilmente a seguito della celebre pubblicazione di Wölfflin (*Rinascimento e barocco*) del 1888 e poi di quella di Riegl (*L’inizio dell’arte barocca a Roma*) del 1908.

¹⁰ Nel 1936 Marconi pubblicherà la voce «Architettura rustica» in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. 30, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Giovanni Treccani, pp. 344-346.

¹¹ *Il convegno del paesaggio*, Capri, Le Pagine dell’Isola, 1923.

¹² E. Cerio, «L’architettura minima nella contrada delle Sirene» in *Architettura e Arti decorative*, 1922, 4, pp. 156-176.

¹³ Cf. il numero consacrato a «Plinio Marconi e l’estetica dell’architettura» in *Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura “La Sapienza”*, 54-55, 1996.

¹⁴ K.F. Schinkel, *Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, Berlin, Rütten&Loening, 1979, p. 73.

¹⁵ P. Marconi, «L’architettura rustica...» *art. cit.*, p. 24.

L'atteggiamento leggermente provocatorio nei confronti dell'architettura a spigoli vivi delle avanguardie, si stempera nel saggio successivo pubblicato su *Architettura e Arti decorative* dove lo studioso intende comunque evidenziare quel nesso sottile che lega le architetture capresi – simili tra l'altro alle forme e ai sistemi di copertura delle costruzioni arabo-normanne della Sicilia e della Spagna del sud – agli esempi moderni di architettura europea: «Come abbiamo detto prima le architetture minime mediterranee possiedono anche degli aspetti stranamente vicini a sensibilità architettoniche attuali»¹⁶. Marconi individua così il valore intrinseco dell'architettura nelle articolazioni volumetriche, nell'andamento delle linee, negli schemi geometrici, nel rapporto pieni-vuoti ecc. La corrente razionalista francese che ha



P. Marconi, «L'architettura rustica nell'isola di Capri» in *Le Madie, Rivista d'Arti Paesane*, dic. 1923, tav. V

trovato nell'Ottocento il suo interprete di eccezione nella figura di Viollet-le-Duc, viene riattualizzata da Marconi che insiste, nelle sue dissertazioni, sull'aderenza tra la forma e la sostanza, sul legame indissolubile tra struttura e decorazione rinvenuto tra l'altro nell'edilizia spontanea. Le costruzioni vernacolari “minime” sembrano non solo aver anticipato i tempi ma anche consentire agli architetti italiani di progettare alla «maniera moderna» senza

¹⁶ P. Marconi, «Architetture minime...», *art. cit.*, p. 32.

allontanarsi dalla tradizione autoctona, superando inoltre la dicotomia tra l'ingegnere e l'architetto divenuto troppo spesso «scenografo»¹⁷.

4. Vitorchiano e l'architettura dell'agro viterbese

È soprattutto attraverso lo studio dell'architettura minore del borgo storico di Vitorchiano, che Marconi scopre le assonanze tra l'architettura “senza nomi” elaborata dalle maestranze locali fuori dai centri urbani e dai luoghi della cultura artistica-architettonica e quella concepita dalle correnti stilistiche ufficiali. Pochi anni dopo il suo soggiorno caprese, l'ingegnere dedica al piccolo centro medievale dell'agro viterbese una serie di disegni a matita, a china e vari scatti fotografici¹⁸. Nella breve pubblicazione – in lingua francese – dedicata alla storia di Vitorchiano¹⁹, lo studioso veronese sostiene con vigore la tesi che gli uomini semplici, in possesso di un innato senso della bellezza, hanno a volte la capacità di anticipare i tempi ed essere in grado di elaborare forme che poi i progettisti più esperti e colti svilupperanno nelle città. Ma Marconi, forse per non provocare la suscettibilità dei colleghi e non pregiudicare il rapporto con coloro che si ritengono “artisti”, sostiene che anche l'ipotesi contraria possa essere attendibile,



Casa con portico. P. Marconi, «Vitorchiano» in Revue de l'U.N.I.T.I., 1928, p. 25

ovvero che gli artigiani della campagna interpretino le forme elaborate originariamente dagli artisti nei centri urbani, procedendo ad una semplificazione, a volte un po' grossolana, ma «non priva di personalità ...e suscettibile di ulteriori sviluppi»²⁰.

Da questi esempi storici, Marconi pensa così di poter trarre delle possibili indicazioni progettuali, in particolare dalla molteplicità dei punti di vista e delle visuali sugli edifici – resa possibile dalla disposizione delle strade del borgo medievale – dalla presenza di zone d'ombra molto accentuate – determinata dalla esiguità delle vie di comunicazione – dall'importanza del rapporto armonico tra architettura – intesa come opera dell'uomo – e natura, dalle soluzioni architettoniche determinate dagli usi, ecc.

5. La borgata-giardino della Garbatella

Progettista e direttore dei lavori per conto dell'Istituto Case Popolari a partire dal 1919, Plinio Marconi partecipa attivamente alla realizzazione della borgata giardino della Garbatella, sia

¹⁷ P. Marconi, «Introduzione allo studio...», *art. cit.*, p. 17.

¹⁸ Si vedano i numerosi disegni elaborati da Marconi e le fotografie di Vitorchiano conservati presso: Archivio centrale dello Stato di Roma, Archivio Plinio Marconi: Marconi-FAS/ads/01.

¹⁹ P. Marconi, «Vitorchiano» in *Revue de l'U.N.I.T.I. Association de tourisme international*, Roma, 2, 1928, pp. 25-37.

²⁰ Ivi, p. 29.

con interventi complessi a scala di quartiere, sia con la progettazione di alcuni edifici residenziali²¹. Le tipologie utilizzate dall'architetto-ingegnere sono estremamente variabili, andando dal villino isolato alla casa a schiera, dalla casa a corte al blocco chiuso e compatto. Il repertorio medievale dell'agro viterbese riecheggia non solo nel linguaggio ma anche nell'articolazione plastica dei volumi murari di alcuni manufatti, in particolare nell'edificio semintensivo del lotto VIII realizzato da Marconi tra il 1923 e il 1926.



P. Marconi, edificio semintensivo, lotto VIII (1923-1926), Garbatella

Le logge, le arcate che permettono di accedere al cortile interno raccordando i diversi blocchi dell'edificio, così come i volumi aggettanti richiamano chiaramente le realizzazioni rilevate nel territorio della Tuscia. Le quinte scenografiche e gli scorci prospettici osservati a Vitorchiano trovano invece una felice rilettura alla Garbatella non solo nelle diverse situazioni urbane inedite entro le quali ci si perde, ma anche più specificatamente nel lotto sperimentale XXIV (1929) in cui il progettista veronese – responsabile della planimetria dell'isolato, nonché dell'edificio di testata – dispone gli edifici creando alternanze tra pieni e vuoti, tra visuali aperte e chiuse e organizzando uno spazio collettivo dinamico. L'area compresa tra i diversi manufatti e l'articolazione di questi ultimi sono studiate con cura. Come per l'Associazione Artistica, anche per Marconi i cortili costituiscono un tema privilegiato di studio: «nei gruppi di abitazione estensiva, è importante la sistemazione degli spazi intorno al lotto; essi possono essere divisi in porzioni affidate alle cure di singoli inquilini, ovvero essere sistemati a giardino e dati in custodia ad un incaricato della comune amministrazione»²².

²¹ Cf. F.R. Stabile, *op. cit.* Si veda anche A. Bonavita, P. Fumo, M. P. Pagliari, *Il moderno attraverso Roma: guida all'architettura moderna della Garbatella*, Roma, Palombi, 2010.

²² Archivio Centrale di Stato di Roma, Archivio Plinio Marconi, Marconi-FAS/ads/03: “Trattazioni diverse nella Enciclopedia Italiana”, voce “casa”. Questo saggio verrà pubblicato nell'*Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Giovanni Treccani, Appendice, 1938, pp. 262-276.

Anche le disposizioni interne «comode e adeguate»²³ rinviano alle costruzioni della campagna romana, così come l'aspetto vagamente fortificato, le finestre di ridotte dimensioni, le superfici cieche, il profilo a torre o le soluzioni delle cantonate adottate dall'ingegnere negli edifici multipiano del lotto XI (1926-1927) prospiciente la via Macinghi Strozzi.

Lo studio del vernacolo caprese si traduce invece in una maggiore sensibilità verso le volumetrie semplici, sobrie, essenziali, prive di decorazioni aggiunte. Nelle scale esterne, nelle altane, nelle logge di alcuni edifici della Garbatella vengono parafrasati alcuni di quegli elementi di transizione tra interno ed esterno (pergolati, finestroni e aperture voltate, ecc.) rinvenuti e rilevati nelle modeste dimore di Capri, come sottolineava già nel 1930 Luigi Piccinato osservando come la “casa modello” di Marconi appartenente al lotto XXIV avesse tratto «ispirazione dall'architettura rustica valorizzando il motivo della scala esterna con l'aggiunta della loggia pensile a parapetto e pilastri di legname»²⁴. I portici che riparano l'ingresso e gli originali camini, sono solo ulteriori motivi desunti dal linguaggio dell'architettura “minore” mediterranea. L'uso dell'intonaco con tinte tradizionali contraddistingue l'intervento della casa modello 13 di Marconi da quelli dei suoi colleghi che optano per il colore bianco razionalista. Ma l'ingegnere-architetto sembra voler fondare la modernità rimanendo sempre fedele alla tradizione locale: l'architettura moderna non è in contrasto con la storia artistica nazionale e non potrà che essere l'espressione di esigenze specifiche rispetto alle quali i progettisti devono dare risposte puntuali e mai astratte o universali²⁵. Se a volte il linguaggio vernacolare sembra prendere il sopravvento per poter meglio costruire l'identità urbana attraverso scelte inedite e originali come nel caso dell'edificio semintensivo del lotto VIII, in realtà esso vuole rappresentare quella genuinità e quella spontaneità che dovrebbero stare a fondamento, secondo Marconi, di ogni espressione architettonica moderna. Dietro la decorazione neo-medievale si nascondono infatti quell'articolazione delle masse, quella composizione dei volumi, quei contrasti tra pieni e vuoti, quell'approccio funzionale che l'ingegnere ha scoperto durante i suoi numerosi viaggi nel sud Italia così come nel ricco territorio della Toscana.

²³ N.d.R. «Casette modello costruite dall'Istituto per le Case Popolari di Roma alla borgata-giardino “Garbatella”» in *Architettura e Arti decorative*, 1, 1929-1939, pp. 254-275.

²⁴ L. Piccinato, «Case popolari. Il nuovo quartiere della Garbatella in Roma dell'Istituto delle Case Popolari di Roma» in *Domus*, feb. 1930, pp. 10-31; cit. p. 26.

²⁵ Cf. P. Marconi, «I recenti sviluppi dell'architettura italiana in rapporto alle loro origini» in *Architettura e Arti decorative*, 1, 1931, pp. 761-816.

Josef Hoffmann e il sanatorio di Purkersdorf

Lelio di Loreto

Letizia Gorgo

Università di Roma La Sapienza – Roma – Italia

Parole chiave: Mediterraneo, viaggio, tradizione, Vienna, architettura mediterranea, architettura rurale italiana, Sanatorio di Purkersdorf, Capri, J. Hoffmann.

1. Introduzione

Agli inizi del '900 la situazione culturale austriaca presentava una frattura: da un lato A. Loos e la sua rinuncia all'ornamento, dall'altro la Secessione viennese di Olbrich e Hoffmann che promuovono un linguaggio spumeggiante e ricco. Da un lato l'austera metodicità e la corrispondenza tra forma e struttura, dall'altro la plasticità della superficie che piegandosi liberamente si stacca dal significato tettonico e funzionale dell'edificio. Infine la lotta sul fronte della pubblicitaria: Loos con *Das andere*, J.Hoffmann e K.Moser con *Wiener Werkstatte*, sovvenzionata dal mecenate F.Warndorfer. Proprio sul campo della pubblicitaria si consuma un contrasto aperto ed esplicito tra i due modi di pensare l'architettura. *Das andere* si occupa di vari argomenti, non tratta mai la disciplina in modo diretto. Mette insieme dei propositi che abbracciano la cultura nella sua interezza. L'intento è di scardinare il modo di pensare antiquato e per far questo non si può parlare solo di architettura, bisogna far comprendere che si può vivere in modo diverso, più interessante, più libero; in una parola più moderno. Quella che ricerca Loos è una vera e propria rivoluzione culturale. Su questo punto nasce la critica diretta al *Wiener Werkstatte*. Non è nella rivoluzione tecnica, nel rapporto tra industria e artigianato in cui si deve agire ma nella cultura delle persone che sono preparate ad accogliere la rivoluzione intellettuale che sta avvenendo nel mondo delle arti e dell'architettura. La cultura promossa dal *Wiener Werkstatte*, e quindi da Hoffmann, è l'ultimo baluardo di resistenza di Morristiana memoria alla produzione industriale e ne eredita tutte le falle, situazione aggravata dall'avanzare degli anni che rendono ancor più improbabile l'auspicato primato della produzione artigianale. Se da una parte in Hoffmann c'è una continua ricerca del sogno, del mito, in Loos c'è pragmatismo, aborrisce l'utopia; identifica il *fare* come traduzione dell'esperienze maturate nella storia. È interessante constatare che il punto di contatto tra questi due architetti con idee così divergenti avvenga nei riferimenti da cui sono attratti: il nesso culturale con Wagner, considerato da entrambi un punto cardine nella loro formazione architettonica e l'interesse per l'architettura rurale italiana. Non a caso Loos non tratta mai Hoffmann con la stessa ostilità che riserva agli altri componenti del movimento secessionista, primo fra tutti Olbrich e anzi, lui stesso individua questo punto di contatto e indica il Sanatorio di Purkersdorf come l'opera di Hoffmann nella quale esiste una sorprendente coincidenza di intenti.

Mediterraneo come punto di unione tra architetti così lontani da apparire inconciliabili, che trovano nello studio della casa caprese, nell'interesse per la domus italica un terreno comune.

2. L'opera di Hoffmann

“[...]in verità non era molto facile raccapezzarsi e trovare un filo logico nel caos degli innumerevoli motivi stilistici dell'alto rinascimento e riuscire a scoprire l'autentico significato dell'architettura. Istintivamente avevamo compreso l'importanza di abbandonare la vecchia abitudine alla semplice copia o al rifacimento degli stili del passato per cercare invece di giungere alla verità ed alla purezza delle forme.”¹. Il lavoro di Hoffmann è legato innanzitutto

¹ J. Hoffmann, «Selbstbiographie», in *Ver Sacrum*, 1972, pp. 105-23, in G. Fanelli, E. Godoni, *La Vienna di Hoffmann*, Roma, Laterza, 1981.

alla sua formazione, connessa al circolo intellettuale della Secessione, denotato da un'importante matrice naturalistica ed ornamentale. Mentre questa andò ad affievolirsi con l'avanzare degli anni, l'architettura del viennese, proseguì con la sua produzione e attività. Dove, come si può rintracciare l'origine, l'ingrediente segreto di questo elisir? "Due [sono gli] elementi che caratterizzano il linguaggio di Hoffmann nel panorama dell'*art nouveau* e dell'architettura contemporanea europea: la geometria e la durata."². Non si possono fare confronti diretti tra tutte le architetture di Hoffmann, ma indubbiamente si può rintracciare un filo conduttore nella cornice dei suoi intenti. Una caratteristica ben distinta è il suo operare continuo. Non si perde in riflessioni speculative e utopistiche, non si perde mai il contatto con la realtà e con la concretezza del momento. Questa opera "durevole" può essere compresa solo se immersa in questa poetica del fare e della sperimentazione, intesa non in maniera epidermica ma immersa in ogni occasione nel profondo della sua causa. La ricerca di una regola compositivo-proporzionale viene affrontata di volta in volta attraverso passaggi di scala, in cui non abbandona la visione dell'opera nella sua interezza. Descrivendo il suo lavoro Hoffmann dice: "non andare in collera di fronte al nuovo ma sforzarsi di promuoverlo e comprenderlo è un comportamento culturale"³. Possiamo quindi capire la valenza che ha per l'architetto propendere al futuro e, sempre in merito a questo, muove una critica alla sua epoca "viviamo in un'epoca che cerca di riannodare i legami con la cultura che si è interrotta e perciò si mette all'opera senza esperienza e senza avere alle spalle una lunga tradizione."⁴. Sempre dalle sue parole si rintraccia quel fervente filo conduttore che accompagna tutta la sua opera ed un messaggio quasi messianico che fa riflettere a proposito degli "ingredienti" della sua "durata": "è nostro compito trovare l'espressione per le forze migliori delle nostre nazioni e creare valori che sopravvivano. [...] si ricordi infine questo nostro tempo, che è solo l'arte a serbare per le età future il valore delle sue stupefacenti opere epocali. Noi, invece, nonostante tutte le nostre acquisizioni culturali spariremo dalla faccia del pianeta Terra, a meno che un'arte pregevole tramandi alla posterità le nostre conquiste"⁵. La concretezza di Hoffmann, "noi lottiamo unicamente per il comfort e una sana felicità del prossimo"⁶, si snoda con la speranza di lasciare traccia del suo operare, ed ecco quindi che la logica geometrica compositiva delle superfici, degli ornamenti, dei volumi viene accompagnata da lasciti emozionali e sentimentali, che prenderanno poi forma cosciente durante il suo viaggio alla scoperta del mondo Mediterraneo.

La sintesi di questa continuità del fare, di questa ricerca della genuinità del vivere, di una tradizione che possa poi garantire una speranza per il progresso e il futuro si può rintracciare nel Sanatorio di Purkersdorf, primo edificio pubblico progettato da Hoffmann., interamente realizzato dal lavoro del *Wiener Werkstatte*, in cui esigenze d'uso ben si interpolano con le sperimentazioni spaziali messe in atto dell'austriaco.

3. Il viaggio mediterraneo

È nella cornice del viaggio che si articolano le forze messe in gioco e in cui si possono delineare dei contorni più netti e precisi dell'intento Hoffmanniano. Nel 1985 giunge in Italia⁷. Il suo percorso a tappe avviene sulla falsariga del grand tour tradizionale: Roma, Pompei, Paestum, ecc. Dichiarò di rimanere deluso dall' "architettura dotta di Roma"⁸, "cerca in ogni

² F. Borsi, A. Perizzi, *Josef Hoffmann tempo e geometria*, Roma, officina edizioni, 1982, p. 87.

³ E. F., Sekler, *Josef Hoffmann (1870-1956)*, Milano, Electa, p. 524.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 528.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. G. Fanelli, E. Godoli, *La Vienna di Hoffmann l'architetto della qualità*, Roma, Laterza, 1981.

⁸ *Ivi*, p. 528.

modo nuovi stimoli”⁹, che troverà non tanto nei resti archeologici di Pompei ed Paestum, quanto “nella campagna e mi beai alla vista delle modeste costruzioni rurali, le quali conferivano alla campagna un particolare carattere [...] estranee e lontane dall’architettura aulica”¹⁰. Conferma di quella volontà conciliatrice di ricerca di essenzialità e sguardo verso il futuro dell’austriaco viene direttamente dalle parole del suo “rivale” che quando tenta di descrivere il collega e l’operato della sua “tendenza” scrive: “per me la tradizione è tutto; l’opera libera di fantasia, secondo me viene soltanto in seconda linea. Ma in questo caso abbiamo a che fare con un artista che con l’ausilio della sua esuberante fantasia ha riportato in vita le antiche tradizioni”¹¹. Il legame tra le due visioni viene dichiarato come anche l’intento dell’architetto. L’intento di questa dichiarazione, può suggerire quale significato assumesse per il fare architettonico il motivo del viaggio, in questo caso, verso le terre del Mediterraneo. Riferendoci al sanatorio di Punkersdorf ci si può ricollegare ad una parte specifica del viaggio di Hoffmann: “L’isola di Capri resta impressa in tutti coloro che compiono un viaggio in Italia”¹².

La ricerca del significato dell’abitare conduce gli architetti alla scoperta di modelli nell’architettura spontanea del Mar Mediterraneo, ancora in parte inesplorati, che possano essere motivo d’ispirazione. Il salto concettuale operato consiste nel comprendere che l’osservare non comporta necessariamente un’azione progettuale legata a l’imitazione, contro la quale Hoffmann cercava di combattere, piuttosto osservare è il mezzo attraverso il quale l’architetto forma le sue *intenzioni* che emergono nel progetto attraverso il dato costruttivo. L’attenzione dell’architetto austriaco verso l’edilizia popolare dell’isola di Capri non corrisponde a una semplice riproduzione della realtà bensì ad un processo culturale che, attraverso l’astrazione dei dati reali, seleziona degli aspetti della realtà in modo per renderli parte integrante del *come fare* architettura. Questo processo comporta un legame tanto profondo, in quanto prevede una conoscenza non solo tecnica e funzionale ma anche percettiva (rapporto tra spazio e atmosfera), quanto difficilmente rintracciabile, perché celato dalla sua metamorfosi all’interno del processo che va dall’idea a l’idea costruita.

4. Il Sanatorio di Punkersdorf

“Uno stimolo a rileggere l’architettura mediterranea quale espressione di essenzialità di mezzi e autenticità di risposte. Di comprensione profonda del luogo, dei suoi caratteri fisici, delle sue condizioni climatiche e di quelle “difficoltà ambientali” che Fernand Braudel individuava come le condizioni prime delle sue specificità insediative.”¹³ Mediterraneo “è insieme conformazione e deformazione; modificazione continua di caratteri naturali ed artificiali. È una struttura architettonica aperta, in divenire, costituita dall’aggregazione di parti, dalla stratificazione di segni, da ampliamenti successivi.”¹⁴. Questa modificazione sembra rendere omaggio alla mediterraneità di Punkersdorf.

L’impostazione progettuale del Sanatorio si presenta come un blocco unico, sia in pianta che in volumetria, in cui nella parte dell’ingresso il volume viene scavato al secondo piano, arretrandolo rispetto al filo di facciata. Questa operazione di scavo sembra non corrispondere nella facciata retrostante dove invece gli elementi laterali possono essere letti come addizione, avanzando al piano terra lungo tutto il piano e innalzandosi lateralmente, lasciando quindi il segno di questa operazione nella parte centrale che sottolinea l’ingresso dal giardino. La

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell’architettura contemporanea*, Napoli, Electa, 1994, p. 16.

¹² J. Hoffmann, *Architektonisches von der Insel Capri*, in *Der Architekt*, III, 1987, in E. F., Sekler, *Op. cit.* p. 518.

¹³ A. Monaco (a cura di), *La Casa Mediterranea. Modelli e deformazioni*, Napoli, magna, 1997, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*

stessa matrice progettuale può essere rintracciata nei disegni che lui fa durante il suo viaggio in Italia e riportati nell'articolo dedicato all'isola di Capri. Le case disegnate presentano infatti un' "aggiunta" volumetrica al piano terra, leggibile nella differenza del piano di facciata e nello sviluppo della terrazza al piano superiore e, contemporaneamente, il volume viene scavato a piano terra in corrispondenza dell'ingresso.

"Lì l'idea architettonica [...] con la sua totale semplicità libera da ogni artificioso sovraccarico di brutte decorazioni si accorda serenamente con il paesaggio infuocato e parla un linguaggio chiaro e comprensibile."¹⁵ L'importanza dei volumi e quindi di queste operazioni viene sottolineata da una cornice continua che leggera ne marca gli spigoli, accompagnando la sua evoluzione. Lo stesso bordo viene riproposto come cornice delle finestre, come a voler denunciare anche qui un'operazione volumetrica di sottrazione e a proposito delle bucature Hoffmann continua "Muri d'un bianco accecante con finestre piccole e infossate"¹⁶. Nella sua complessità l'opera del sanatorio potrebbe essere descritta utilizzando le parole che lo stesso architetto usa riferendosi di nuovo all'architettura isolana, chiarendo per giunta l'intento dell'architetto: "[...] raggruppate secondo un criterio pittoresco e generoso di ombra, sorgono le costruzioni rurali, piuttosto piccole o abbastanza grandi, formando un quadro completo, concluso e omogeneo, che con il suo colore luminoso e il profilo semplice si staglia contro il cielo azzurro o lo sfondo scuro dei monti"¹⁷. Se questo confronto può rappresentare in parte la validità del percorso progettuale verso un "archetipo mediterraneo" operato nel Sanatorio, altri aspetti permettono di leggere questo progetto sotto questa luce. Il rapporto tra interno ed esterno è armoniosamente mediato sul fronte dell'ingresso principale, elaborato secondo una successione spaziale che permette un passaggio graduale e di avvicinamento all'interno. Il visitatore è accompagnato da una premessa coperta da una pensilina leggera, solidamente sorretta da due importanti sostegni verticali, una volta varcata la soglia un primo diaframma sviluppato in altezza preannuncia lo spazio successivo per messo di una scala centrale che accompagna alla vera e propria hall dell'edificio. Questo passaggio avviene tra due possenti pilastri che danno il là all'espressione strutturale dell'intera composizione, la tessitura di travi articola lo spazio dell'atrio. In questo momento "il gioco compositivo di puri volumi euclidei"¹⁸ lascia spazio all'espressione tettonica dell'edificio. I cambi scena sono plasmati anche grazie all'uso che l'architetto fa della luce, ad un primo momento di penombra all'aperto segue uno spazio chiuso lambito dalla luce della grande apertura centrale che colpisce lievemente alle spalle il visitatore che caratterizzano, la sensazione visiva cambia di nuovo una volta arrivati al vero spazio dell'atrio, molto più ombrato e protetto. Questo passaggio non si conclude all'interno, bensì si articola nell'ulteriore passaggio che apre poi la scena sullo sfondo naturalistico del parco. La sezione altimetrica varia nuovamente riportando il livello di calpestio a quello dell'ingresso e inondano di luce l'ospite che viene accompagnato all'esterno. Anche qui il varco è mediato grazie all'utilizzo di una pensilina leggera, stavolta appesa, quasi a suggerire che la matericità dell'architettura lascia reverenzialmente il posto alla natura. Se si analizzano nuovamente i disegni di Hoffmann relativi alle case isolate, si nota come uno degli elementi su cui l'architetto sembra porre l'attenzione in maniera insistente è il tipo di copertura delle terrazze di queste case mediterranee, la leggerezza dei tralicci di legno disposti secondo un reticolo orizzontale sono strenuamente sorretti da elementi verticali monolitici nel piano superiore, mentre al pian terreno, il contatto con la strada viene mediato da tendaggi tesi sull'ingresso dell'abitazione. Contrasto tra elemento leggero e pesante, da un lato estrema levità dall'altro.

¹⁵ J. Hoffmann, *Architektonisches von der Insel Capri*, in *Der Architekt*, III, 1987, in E. F., Sekler, *Op. cit.* p. 518.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ B. Gravagnuolo, *Op. cit.* p. 14.

Lo stesso rapporto si può rintracciare anche nella XIV mostra della secessione del 1902, in cui il sistema di pilastri e travi non sorreggono alcun peso se non quello di due statue e di un architrave decorato in legno, o ancora prima nel disegno che fa a seguito della lettera ricevuta dall'amico Olbrich in viaggio in Italia che rappresentano il portale d'ingresso agli scavi di Pompei, in cui due colonne si ergono con tutto il loro volume e peso sorreggendo solo l'azzurro cielo.

Continuando a riferirci direttamente alle parole di Hoffmann, si può rintracciare il motivo per cui questa ricerca architettonica viene messa in atto in un edificio che dovrà accogliere malati per cure riabilitative. Il riferimento al mediterraneo è volontà di semplicità, serenità e ricerca di un modello abitativo. L'obiettivo del progettista è di conferire a questi ambienti le caratteristiche che lui stesso osserva nell'architettura rurale, in modo tale da migliorare la vita di chi le abita. Il sanatorio attraverso l'articolazione dello spazio, concretizza così l'idea di abitazione: "l'esempio di Capri [...] non ci deve però indurre ad imitarne l'architettura, ma deve avere unicamente lo scopo di destare in noi l'idea familiare di abitazione che non consista né nell'esasperata decorazione del brutto scheletro [...] bensì in raggruppamenti di nuclei abitativi semplici, consoni all'individuo, leggibili e armoniosi, di colore omogeneo e naturale [...]".¹⁹

Il Mediterraneo, l'osservazione del suo paesaggio, l'assaggio delle sue atmosfere ha dato modo all'architetto viennese di perseguire la sua ricerca di una "radice", di una tradizione che si manifesta attraverso il fare della ragionevolezza e della "verifica continua del rapporto sempre misterioso e quasi inafferrabile tra struttura e forma"²⁰.

Bibliografia

- G. Fanelli, E. Godoli, *La Vienna di Hoffmann l'architetto della qualità*, Roma, Laterza, 1981.
K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Milano, Skira, 2005.
B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, Electa, 1994.
B. Gravagnuolo, *Adolf Loss: teoria ed opere*, Milano, Idea Books, 1995.
G. Gresleri (a cura di), *Josef Hoffmann*, Bologna, Zanichelli, 1962.
J. Hoffmann, «Selbstbiographie», in *Ver Sacrum*, 1972.
J. Hoffmann, «Architektonisches von der Insel Capri», in *Der Architekt*, III, 1897.
J. Hoffmann, «Architektonisches aus der osterreichischen Riviera», in *Der Architekt*, I, 1895.
A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 2009.
P. Matvejevic, *Breviario mediterraneo*, Milano, Garzanti, 2006.
A. Monaco (a cura di), *La Casa Mediterranea. Modelli e deformazioni*, Napoli, magna, 1997.
E. F., Sekler, *Josef Hoffmann (1870-1956)*, Milano, Electa, 1991.
F. Cellini, «La Villa Ast di Josef Hoffmann», in *Controspazio*, n. 1, 1997, pp. 70-78.
J. F. Lejeune, M., *Sabatino, Nord/Sud l'architettura e il mediterraneo*, Trento, List, 2016.

¹⁹ J. Hoffmann, *Architektonisches von der Insel Capri*, in *Der Architekt*, III, 1897, in E. F., Sekler, *Op. cit.* p. 518.

²⁰ F. Borsi, A. Perizzi, *Op. cit.* p. 15.

Viaggio e paesaggio urbano: forme e modi di rappresentazione della città

Gli scritti che seguono esplorano le forme e le tecniche di rappresentazione del paesaggio e del territorio attraverso contributi che raccontino non soltanto le esperienze dirette, il *Carnet de Voyage*, ma anche quelle relative all'analisi della complessità urbana attraverso gli strumenti del disegno inteso come linguaggio e non solo come tecnica. Il tema, di ampio respiro, riguarderà l'esperienza del viaggio raccontato attraverso un linguaggio che metta in evidenza il rapporto tra il soggetto indagante e il paesaggio, il racconto multimediale come strumento di analisi per la formazione di nuovi scenari urbani e territoriali, il disegno alle varie scale per descrivere le possibili mutazioni del territorio, il disegno dal vero quale processo di sintesi delle qualità di un territorio o di una città, l'osservazione diretta e la successiva sintesi grafica come strumenti utili alle intenzioni progettuali.

Vincenza Garofalo, Francesco Maggio

I reportages di viaggio per la conoscenza della città

Vito Cardone

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: reportages, viaggi, disegni, città.

1. Introduzione

La città – forse la più importante invenzione dell’umanità, definita dai geografi urbani un’organizzazione sociale complessa ed elevata, prodotto di una civiltà superiore –, è il luogo in cui la complessità si manifesta e si esprime al più alto livello in tutti i campi: sociale, culturale, storico, economico, architettonico, tecnologico, ecc. Il suo studio è quindi quanto mai complesso e non può ridursi a quello delle architetture, dello spazio urbano, degli oggetti e nemmeno a quello delle sole funzioni e relazioni. Vi si cimentano specialisti delle più svariate discipline – anche con studi inter, pluri o trans disciplinari –, cercando strumenti e chiavi di lettura appropriati, coscienti che nessuno è esaustivo.

Tra i tanti approcci che possono essere adottati uno dei più fecondi è nell’analisi dei *reportages* di viaggio: una sterminata massa di materiale, in gran parte ancora inesplorata, mostratasi fondamentale per delineare compiutamente l’immagine di una città. I motivi sono molteplici, molti connessi all’estraneità dei viaggiatori alla città descritta: perché quasi sempre gli occhi estranei riescono a vagare in essa in maniera feconda, sconosciuta ai nativi, cogliendo cose che a questi sfuggono.

Già Walter Benjamin, che insieme ad altre felici ed efficaci immagini per la città moderna ricorse anche a quella del labirinto, notò come «smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare». La metafora del labirinto si ritrova in molti altri, a cominciare da Jorge Luis Borges che la utilizzò in vari scritti e sostenne che una città si conosce percorrendola, esplorandola, perdendovisi¹.

Per questo le descrizioni odepatiche forniscono una serie di ‘ritratti’ indispensabili per individuare l’identità di una città. Non a caso *Ritratti di città* è il titolo scelto qualche anno fa da Cesare de Seta – da sempre impegnato nell’analisi della città, della sua immagine e del viaggio – per un suo importante saggio². Un quarto di secolo fa detti lo stesso titolo a una collana di tascabili che fondai per la Alfredo Guida Editore di Napoli; un’iniziativa fortunata, che ho diretto per qualche tempo e che ha visto la pubblicazione di un centinaio di titoli: racconti di viaggi in singole città italiane, estratti da quell’immenso patrimonio che è la ‘letteratura di viaggio’, pur nella sua accezione più ristretta (relativa, cioè, solo a opere che hanno per tema viaggi realmente effettuati³).

Fatto è che connesso al viaggio in una città sconosciuta vi è sempre l’esigenza di ricordarla, di raccontarla, di documentarla, di analizzarla, di interpretarla, di comprenderla, di rappresentarla, per se stessi e per gli altri⁴. E una città si descrive e si analizza per immagini, letterarie e visive; le une affidate alla penna, le altre a pennello e alla matita, prima, alla macchina fotografica e alla

¹ Il labirinto è tema ricorrente in Borges; per quanto concerne il labirinto urbano, cfr. in particolare J.L. BORGES, *El Aleph*, Losada, Buenos Aires 1952². Sul labirinto in Borges cfr. C. GRAU, *Borges y la arquitectura*, Cattedra, Madrid, 1997³.

Già l’abate Laugier considerava la città come una foresta e la condizione di spaesamento e disorientamento che generano le grandi città, anche in molti dei loro abitanti, è stata oggetto di ripetute riflessioni. «La foresta del viandante moderno è la città, con i suoi deserti e le sue oasi, il suo coro e la sua solitudine, i suoi grattacieli o le sue osterie di periferia, le sue strade rettilinee in fuga verso l’infinito», ha scritto qualche anno fa Claudio Magris (Cfr. C. MAGRIS, *L’infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, p. XVII).

Sul tema cfr. V. CARDONE, *Lo studio e il disegno dei percorsi per la lettura della città e della qualità urbana*, in L.M. PAPA (a cura di), *Disegno e Disegni dei percorsi urbani*, Napoli, Cuen, 2003, pp. 61-70.

² Cfr. C. DE SETA, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011.

³ Cfr. L. SILVA, *Viajes escritos y escritos viajeros*, Madrid, Grupo Anaya, 2000.

⁴ In altre occasioni ho trattato espressamente del binomio viaggio-città. Cfr., ad esempio, V. CARDONE, *Le reti delle città nei viaggi della conoscenza*, in C. GAMBARDELLA e S. MARTUSCIELLO (a cura di), *Le vie dei mercanti. Città rete_rete di città*, Atti del Quarto Forum Internazionale di Studi, Napoli, La Scuola di Pitagora editrice, 2007, volume “Relazioni”, pp. 47-64.

cinpresa, dopo, fino all'odierna deriva multi mediale, dove tutto si fa in presa diretta, senza un momento per la riflessione: pura documentazione, con l'analisi che demandata ai fruitori delle immagini.

Di qui uno dei motivi del forte interesse che, a partire soprattutto dall'ultimo quarto del secolo scorso, si registra per la letteratura di viaggio e che ha prodotto – non solo se si considera l'accezione ristretta dell'espressione – materiale di tale quantità e qualità da configurare nuovi campi di ricerca, particolarmente fecondi, nell'ambito delle comunità scientifiche⁵. Tale interesse, però, non è stato accompagnato da un'attenzione altrettanto forte per i disegni dei viaggiatori; eppure ai viaggi è sempre stata connessa la produzione di immagini sia letterarie che grafiche.

Cesare de Seta ha rilevato come l'esperienza visiva e quella del testo letterario costituiscano un sistema bipolare, che «si configura come una rete a cui possono essere ricondotte tutte le testimonianze che vengono elaborate nel corso di circa tre secoli. Sono le facce di una stessa medaglia che hanno subito notevoli trasformazioni e testimoniano gusto, ideologie, mentalità del viaggiatore; una rete che ha molti punti di incrocio, molti nodi che si accavallano»⁶.

Pur se lo studioso si riferisce soprattutto all'età del *Grand Tour* – forse la stagione più famosa e più emblematica dell'esperienza di viaggio di formazione, individuale e non, che proprio in essa trova la sua massima espressione – ciò si verifica in tutte le epoche e in tutti i tipi di viaggio. Per altro i temi suggeriti dalla sterminata produzione, letteraria e grafica, connessa ai viaggi sono tali e tanti e coinvolgono uno spettro disciplinare così vasto da richiedere inevitabilmente un approccio di carattere interdisciplinare⁷.

In effetti l'approccio di de Seta al tema del viaggio – come egli stesso ricorda – è stato caratterizzato, dall'ormai già classico *L'Italia nello specchio del Grand Tour*⁸, da quella base concettuale: «l'esperienza dei viaggiatori viene letta come parte fondante di una storia della coscienza europea in cui non ci sono distinzioni per generi: vale a dire che il testo letterario e il testo iconografico vengono interpretati come un *corpus* organico, anche se ciascuno aderisce a uno statuto espressivo e propriamente tecnico»⁹.

Altri studiosi del viaggio trascurano o addirittura ignorano, sovente senza alcuna motivazione, le immagini grafiche redatte dai viaggiatori. Antoni Maćzak, autore di uno dei testi di riferimento sul viaggio in Europa nel XVI e nel XVII secolo, elabora tutti i suoi ragionamenti sui vari aspetti del viaggio – compresi quelli relativi alla descrizione dei percorsi, delle città e degli edifici più importanti – da memoriali e racconti scritti, senza attingere mai a disegni, che pure utilizza in maniera abbastanza cospicua per illustrare il suo ormai classico testo¹⁰. Non solo, ché nel parlare di quella che, con felice locuzione, chiama la «società dei viaggiatori», fa riferimento a cronisti, nobili, precettori, servi, avventurieri vari citando di rado disegnatori o pittori, salvo poche eccezioni come

⁵ «Travel has recently emerged as a key theme for the humanities and social sciences, and the amount of scholarly work on travel writing has reached unprecedented levels», esordisce ad esempio un recente volume dell'Università di Cambridge (P. HULME and T. YOUNGS, *Introduction*, in *THE CAMBRIDGE COMPANION TO Travel Writing*, Edited by Peter Hulme and Tim Youngs, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 1).

⁶ C. DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 9. La lettura è condotta solo per il viaggio in Italia e, anche se è ricchissima di felici incursioni nella vasta produzione di *reportages*, scritti e visivi, dell'Ottocento, è riferita prevalentemente alla stagione del *Grand Tour*. A proposito della quale lo stesso de Seta, in seguito, ha ribadito come «nella storia del Grand Tour convivono due termini essenziali, quello del disegno e quello del testo letterario» – C. DE SETA (a cura di), *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, Napoli, Electa Napoli, 2001, p. 9.

⁷ Cosa che si è verificata solo in parte e in maniera inadeguata, come conferma la bibliografia specifica, caratterizzata da una larga prevalenza di apporti soprattutto pluri-disciplinari. Cfr. G. BOTTA (a cura di), *Cultura del viaggio. Ricostruzione storico-geografica del territorio*, Milano, Edizioni Unicopli, 1997².

⁸ Cfr. C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del «Grand Tour»*, in «Storia d'Italia», Annali, n. 5, *Il Paesaggio*, (a cura di C. DE SETA), Torino, Einaudi, 1982, pp. 127-263. Lo scritto è poi confluito nel più ampio: C. DE SETA, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa Napoli, 1993.

⁹ C. DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori...*, cit., p. 9.

¹⁰ Cfr. A. MAĆZAK, *Życie codzienne w podróży w Europie w XVI i XVII wieku*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980²; trad. it. *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Bari, Editori Laterza, 2002³.

il praghese Václav (o Wenceslaus) Hollar, tra i pionieri dell'individuazione della città come soggetto figurativo autonomo, che fu disegnatore al seguito di Lord Thomas Howard, conte di Arundel, appassionato d'arte e gran viaggiatore in mezza Europa e oltre.

Lo studioso polacco non è il solo a ignorare l'esperienza figurativa del viaggio. Ancora recentemente, ad esempio, è stato notato come «il nesso remotissimo fra viaggiare e scrivere evidenzia il comune fondamento antropologico di queste attitudini: se componente indissolubile dell'esperienza di viaggio è la modalità del raccontarlo, il viaggiatore e lo scrittore, in certo modo, nascono insieme»¹¹. Dimenticando che anche la rappresentazione grafica ha lo stesso rapporto con il viaggio, se non addirittura più forte.

Per altro il ritardo che si registra nello studio dell'iconografia dei viaggi non può non sorprendere, se si tiene conto che, da un lato, siamo immersi in una società in cui l'immagine ha preso decisamente il sopravvento su ogni altra forma di comunicazione e, dall'altro, del fatto che le immagini visive delle esperienze odepatiche sono state prodotte in misura forse ancora più ragguardevole dei testi scritti dai turisti, colti e non.

2. Il ruolo del disegno negli appunti di viaggio

I disegni, in particolare, costituiscono sovente il completamento del *récit* scritto; consentono riscontri e chiarimenti e offrono la possibilità di trasportarsi idealmente nel luogo raffigurato, evocano sensazioni e suscitano in chi li osserva fruizioni personali, non mediate dalla parola altrui. Essi inoltre svolgono un ruolo essenziale nel concretizzare l'esperienza di viaggio che, altrimenti, resta per molti versi relegata in un certo stato di indeterminatezza, foriera di immagini affidate alla fantasia del lettore¹².

Questi è infatti a sua volta un creatore di spazi, che delinea a partire dalla parola altrui, sulla base della sua immaginazione e, quindi, di costruzioni fantastiche, perché il racconto sollecita una costruzione spazio-temporale con pochi vincoli e moltissimi gradi di libertà: in maniera e in misura che l'immagine grafica invece non consente. «L'occhio imprigiona anche lo sguardo in una cornice chiusa, mentre l'ascolto libera lo spirito dalle stimolazioni troppo particolari e accresce in tal senso la libertà in rapporto all'ambiente. [...] Il logocentrismo, legato alla priorità dell'espressione linguistica, oppone pertanto la creatività indefinita del linguaggio poetico alla relativa immobilità e povertà della rappresentazione visiva, rinchiusa nella sua spazialità, e valorizza il senso multivoco delle parole a svantaggio del senso apparentemente univoco delle immagini materializzate»¹³.

L'immagine grafica, in quanto restituzione visiva di uno spazio definito, contestualizza l'avventura, la circostringe in quel determinato spazio, riducendone la portata e, per certi versi, l'arbitrarietà. In tal senso essa funziona anche come un fattore di controllo, oltre e forse più che di determinazione, assumendo nel contempo un ruolo di documento probante. Le immagini visive delle cose visitate fungono infatti, altresì, da palese testimonianza della presenza del viaggiatore in un determinato luogo: «erano un mezzo per preservare e fissare l'esperienza della memoria, per registrare la compresenza dell'osservatore e dell'osservato. I quadri dipinti, commissionati o acquistati durante il viaggio iniziatico rappresentavano un modo per collocare il viaggiatore nello scenario presente nell'immaginario, immortalando l'incontro tra il viaggiatore e il luogo. I quadri fungono, quindi, da *memorabilia*, da ricordo imperituro dell'istante turistico [...] L'immagine collega passato e presente

¹¹ L. CLERICI, *Viaggiare e raccontare*, in *Introduzione a Scrittori italiani di viaggio. 1700-1861*, a cura di Luca Clerici, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2008, p. IX.

¹² «Dans les récits de voyages, même s'ils ne sont pas dus à des écrivains, il y a une aventure. [...] L'aventure que contiennent les récits de voyages procède de l'exploration. Un auteur de récits de voyages est un dévoreur d'espace, quelqu'un qui fait connaître des choses nouvelles de l'espace», ha notato lo scrittore Michel Chaillou (M. CHAILLOU, *La mer, la route, la poussière*, in AA. VV., *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 79).

¹³ J.-J. WUNENBURGER, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997; trad. it. *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi Editore, 1999, p. 30.

perché permette di fermare il tempo, di congelare l'istante, di fermare il flusso eterno della luce»¹⁴. L'immagine grafica diventa così anche un nuovo dato che si somma alla realtà esterna, trasformandosi in un'informazione addirittura più stabile del suo stesso denotato. «Mentre infatti la realtà continua a trasformarsi, il disegno ne arresta il divenire e la immobilizza in un preciso tempo e in un preciso luogo, fissando contemporaneamente tutte le intenzioni che lo avevano motivato. [...] Il segno grafico può essere allora l'unica possibile connessione percettiva di una cultura in divenire con le sue origini e, in un mondo che trasforma a velocità crescente la sua conformazione fisica, solo la rappresentazione consente il confronto con il passato»¹⁵.

Le immagini visive, inoltre, hanno un'importanza eccezionale nella formazione della memoria: «sicuri aiuti per la memoria!», tradurrà efficacemente Aldo Oberdorfer un passo di Goethe a proposito degli schizzi che Johann Christopher Kneip effettuò, per suo conto, a Paestum¹⁶. E Goethe attinse in maniera e in misura determinante all'immensa quantità di disegni che portò dall'Italia – suoi, di Kneip, di Wilhelm Tischbein, di Jacob Philipp Hackert, di altri disegnatori – quando, trent'anni dopo il viaggio, ne scrisse il resoconto¹⁷.

Il ruolo delle immagini visive nella costruzione della memoria e nel richiamare dalla memoria è tanto più efficace se esse integrano la narrazione scritta. A tale meccanismo ricorrono in tanti nel corso dei loro viaggi; Goethe non costituì un caso eccezionale nell'ambito degli scrittori di mestiere. «E queste descrizioni, per farle più tardi parlare meglio alla nostra memoria, mio fratello, con il suo incontestabile talento di pittore, le doppiava con rapidi schizzi a matita nera, e anche, alle volte, ne faceva rivivere il colore, in luminosi acquerelli, mescolati alla scrittura sulla cattiva carta dell'album», scrive ad esempio Edmond de Goncourt nella prefazione alle note del viaggio in Italia effettuato con il fratello Jules, alla metà dell'Ottocento¹⁸.

Ciò perché scritti e immagini raffigurate sono canali comunicativi non equivalenti, bensì complementari. «Gli statuti formativi del testo figurativo e del testo letterario ben sappiamo che sono molto diversi. Ma tra immagine verbale e immagine visiva si realizza un sincretismo che si coagula nella coscienza di chi legge un testo o osserva un dipinto. Come in un gioco di specchi i due testi si confrontano lungo un comune asse di equilibrio», ha notato ancora de Seta¹⁹.

D'altra parte, l'intera storia della rappresentazione grafica vede, in questa, prevalente la funzione descrittiva e, fino alla messa a punto di efficaci metodi di rappresentazione, si è tentato di offrire con le immagini un'informazione visiva complementare più che supplementare, o sostitutiva, della narrazione scritta. Fino ai manoscritti medievali, le illustrazioni di edifici, città e paesaggi si trovano il più delle volte inserite come corredo dello scritto: tanto che rimasero a lungo schematiche, sottolineando, in maniera quasi simbolica, le maggiori caratteristiche della realtà descritta.

Solo a partire dal Medioevo, per un coacervo di motivi – a cominciare dal generale impoverimento culturale connesso all'imbarbarimento dell'Europa occidentale, per cui gran parte della gente, compresi i principi e i signori, non sapeva né leggere né scrivere –, l'immagine grafica acquista un'importanza fondamentale nella comunicazione. «L'analfabetismo che restringe l'azione dello

¹⁴ E.J. LEED, *Memoria e ricordo: il ruolo dei dipinti nel Grand Tour in Italia*, in C. de SETA (a cura di), *Grand Tour. Viaggi narrati...*, cit., pp. 18-19.

¹⁵ R. DE RUBERTIS, *Il disegno dell'architettura*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994, p. 23. «Talora il soggetto di una rappresentazione può modificarsi al punto da cessare di esistere o da diventare iriconoscibile, talaltra si perdono le tracce dell'atteggiamento mentale che aveva guidato l'esecuzione del disegno» (*ibidem*).

¹⁶ J.W. GOETHE, *Italianische Reise*, Jena, Frommann, 1816; trad. it. *Viaggio in Italia*, Firenze, Vallecchi, 1970, p. 223. Eugenio Zaniboni traduce, con minore efficacia, «d'essermi assicurato, per la memoria, appunti così precisi!» (in J.W. GOETHE, *Opere*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 366), ma il senso non cambia.

¹⁷ Cfr. G. FEMMEL, *Note per una scelta dell'opera grafica di Johann Wolfgang Goethe*, in G. FEMMEL (a cura di), *Disegni di Goethe in Italia*, Catalogo della mostra tenuta a Napoli, 18 aprile - 2 maggio 1980, Napoli, Gaetano Macchiaroli Editore, 1980, p. 14. «I disegni che Goethe ha conservato per sé hanno avuto a questo riguardo la medesima funzione che i materiali d'archivio hanno per lo storico» (ivi, p. 16).

¹⁸ E. et J. DE GONCOURT, *L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855-1856*, Paris, 1894; trad. it. *L'Italia di ieri. Note di viaggio 1855-1856*, Milano, Perinetti Casoni Editore, 1944², p. 8.

¹⁹ C. DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori...*, cit., p. 10.

scritto conferisce alle immagini un potere tanto più grande sui sensi e sullo spirito dell'uomo medievale – ha notato Jacques Le Goff – La carica didattica ed ideologica dell'immagine dipinta, scolpita, prevale a lungo sul valore propriamente estetico. [...] L'uomo medievale ha trasferito dal cielo in terra la presa che gli dà l'universo sulla rappresentazione artistica»²⁰.

Proprio nel Medioevo iniziano a diffondersi i disegni di viaggio, che assumono nuove e inedite valenze, per la maniera di rappresentare il territorio e di trasmetterne le caratteristiche, per lo studio del patrimonio architettonico e la diffusione delle idee in merito. Le prime rappresentazioni di città, in questo periodo, sono associate proprio ai viaggi²¹.

Interessanti elementi sull'evoluzione dei disegni di viaggio e delle rappresentazioni del territorio si deducono dalle guide per i pellegrinaggi dei cristiani, che in una prima fase interessarono molti santuari sparsi in mezza Europa²². Verso la fine del X secolo, con l'apertura della strada via terra per la Palestina e grazie a un periodo relativamente pacifico, avranno un impulso notevole i pellegrinaggi a Gerusalemme; nello stesso periodo inizia il viaggio a Santiago de Compostela e si diffonde sempre più quello a Roma.

Già tra IV e VII secolo si erano diffusi itinerari e guide di viaggio in Terrasanta che, benché poco illustrate, a volte sono corredate da qualche mappa. Agli inizi del VI secolo, ad esempio, era disponibile una mappa della Palestina, con l'indicazione di Gerusalemme, Gaza e altre città, ove la rappresentazione urbana è parziale, ma non del tutto sbagliata; con le strade, le case con tetti rosa e aperture (porte e finestre) in nero. Come è stato notato, «es un verdadero plano de la ciudad, revestido de ingenuidad y afecto por lo real, a medio camino entre la materia y la idea. De la imagen de Ciudad se va cayendo en la imagen de Una Ciudad: la mirada sobre los detalles empieza a buscar un ideal»²³.

Ci vorrà però ancora quasi un millennio affinché la lentissima evoluzione giunga a conclusione, con rappresentazioni veridiche del territorio. Ancora sul finire del Quattrocento le immagini stampate in Europa delle città che si incontravano lungo la strada del pellegrinaggio erano del tutto insoddisfacenti. D'altra parte, i resoconti dei pellegrini presentano poche riflessioni su ciò che non è strettamente connesso all'esperienza religiosa, perché era loro «rigorosamente vietata la sete di novità e di sapere, mentre costituiva un tratto peculiare per chi viaggiava a scopo formativo»²⁴.

Inoltre, i disegni di viaggio di età medievale – quelli delle miniature sui manoscritti, come quelli dei sigilli, delle monete, delle pareti, dei tessuti per tappezzeria, ecc. –, pongono, al pari delle fonti scritte, molteplici e complessi problemi di interpretazione. La decodifica sovente è più astrusa di quella dei testi scritti: per i metodi di rappresentazione, non codificati; per le tecniche, approssimative, con deperimento/alterazione delle immagini nel tempo; per i codici, caratterizzati dall'uso di un simbolismo primitivo e l'adozione dell'allegoria, all'epoca generalizzata pure nei testi letterari²⁵.

Vi è poi il persistere di miti, leggende, insegnamenti religiosi, descrizioni di testi storici e letterari autorevolissimi che condizionano fortemente i resoconti e i disegni di viaggio²⁶. Tale fenomeno

²⁰ J. LE GOFF (a cura di), *L'uomo medievale*, Roma-Bari, Economica Laterza, 1997, p. 35.

²¹ Cfr. P. LAVEDAN, *Représentation des villes dans l'art du Moyen Age*, Paris, Vanoest, 1954.

²² La letteratura sui pellegrinaggi nel Medioevo è vastissima. Particolarmente interessanti, per il tema che ci riguarda, sono: J. SUMPTION, *Pilgrimage. An image of medieval religion*, Totowa (N.J.), Rowman & Littlefield, 1975; trad. it. *Monaci santuari pellegrini. La religione nel Medioevo*, Roma, Editori Riuniti, 1981 e N. OHLER, *Pilgerleben im Mittelalter. Zwischen Andacht und Abenteuer*, Freiburg-Basel-Wien, 1994; trad. it. *Vita pericolosa dei pellegrini nel Medioevo*, Casale Monferrato, Piemme, 1996.

²³ L.M. MANSILLA, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Barcelona, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2002, p. 35.

²⁴ N. OHLER, *Pilgerleben...*, cit., p. 34; «ciò che importava ai pellegrini era la salvezza eterna, mentre ciò che importava a chi viaggiava a scopo formativo era la conoscenza di questo mondo» (*ibidem*).

²⁵ Cfr. N. OHLER, *Reisen im Mittelalter*, München und Zürich, 1986; trad. it. *I viaggi nel Medio Evo*, Milano, Garzanti, 1988.

²⁶ Com'è stato opportunamente notato, la storia del viaggio europeo «è storia di un'avventura conoscitiva nella quale l'osservazione diretta si apre la strada a fatica e con molta lentezza. [...] l'Occidente ha vissuto per un lunghissimo arco di tempo in mezzo alle rappresentazioni che dell'altro e delle sue cose una tradizione secolare e dottissima aveva elaborato e sulla cui base interpreta ciò che vede quando inizia a percorrere le strade del mondo reale. Questo insieme di immagini fonda

caratterizzerà tutti i viaggi medievali, nei quali l'immaginario collettivo si sovrappone all'osservazione reale, spesso fino a stravolgerla. La liberazione dai condizionamenti avverrà con un lungo processo, che porterà benefici all'intero sistema delle conoscenze nel quale l'empirismo e l'esperienza, condotti con il grande ausilio della rappresentazione grafica, sostituiscono il concetto assoluto²⁷.

3. L'integrazione tra testo e disegno

Con il diffondersi della scrittura le immagini grafiche non vengono superate, ma assumono una propria autonomia; in specie il disegno acquista, progressivamente, la funzione di mezzo di elaborazione dell'idea e di comunicazione, a se stessi e agli altri. Tale ruolo si consoliderà con l'Umanesimo – grazie pure all'introduzione del supporto cartaceo, ai progressi dell'incisione e all'invenzione della stampa, che agevoleranno la diffusione – per poi affermarsi nel Rinascimento, per effetto della messa a punto della prospettiva. In molti campi, non solo in quelli dell'architettura e dell'ingegneria, le immagini grafiche presero una sorta di sopravvento sullo scritto.

Nella rappresentazione della città il passaggio si verificò in maniera netta alla metà del Cinquecento, com'è testimoniato dalla lettura comparata tra la prima edizione (del 1544) e la seconda (del 1550) della *Cosmografia* di Sebastien Münster. Se nella prima edizione, infatti, prevale la narrazione e «le immagini, tranne poche eccezioni, non descrivono una realtà, ma si limitano a suggerirla attraverso un codice simbolico [nella seconda edizione] le stesse immagini, di grandi dimensioni, rivendicano nuovi, autonomi spazi ed impongono il proprio linguaggio»²⁸.

Da questo momento si stabilisce una sorta di equilibrio tra testo scritto e immagine figurativa: si avranno immagini che integrano il testo e testi che integrano le immagini; in alcuni contesti prevale una delle forme espressive, in altri l'altra. Questa nuova relazione si forma proprio mentre si sostanzia la moderna stagione del viaggio: vuoi di esplorazione, con la scoperta del nuovo mondo, vuoi di formazione personale.

Pioniere in questo senso fu Albrecht Dürer che, a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, visitò quasi tutti i luoghi all'epoca fondamentali per la formazione di un artista, lasciando un'immensa quantità di grafici (disegni, incisioni, acquerelli) delle cose viste, ma anche testi scritti delle esperienze vissute. Anticipò, così, una folta schiera di viaggiatori che, in seguito, utilizzeranno entrambe le forme di espressione e, talvolta, ricorse a un tempo sia allo scritto che al disegno sullo stesso foglio – anche in questo anticipatore di altri viaggiatori²⁹. Più in generale, Dürer per molti versi anticipa sia i viaggi di formazione specifica, come quegli degli artisti e degli architetti, sia le più alte esperienze del *Grand Tour*, che si affermerà qualche decennio dopo. Di particolare rilevanza, in tal senso, è il diario del viaggio nei Paesi Bassi, effettuato nel 1520-21, del quale restano un prezioso taccuino – sotto forma di diario, che non ha precedenti nella letteratura artistica³⁰ –, una vasta produzione grafica (dai ritratti di persone a quelli di città) e numerosi fogli sparsi, di appunti e disegni, disseminati oggi nei musei di mezzo mondo. Quanto mai significative,

un luogo mentale la cui collocazione non è fissa sulla carta del mondo e che anzi si sposta, seguendo le strade solcate dai viaggiatori» (G. ZAGANELLI, *Hic sunt Leones. Miti geografici e immagini dell'altrove dal VII al XVI secolo*, in I. PEZZINI (a cura di), *Exploratorium. Cose dell'altro mondo*, Milano, Electa, 1991, p. 14).

²⁷ Cfr. E. AZNAR VALLEJO, *Viajes y descubrimientos en la edad media*, Madrid, Editorial Sintesis, 1994, p. 91 e ss.

²⁸ L. NUTI, *Alle origini del Grand Tour: immagini e cultura della città italiana negli atlanti e nelle cosmografie del secolo XVI*, in G. BOTTA (a cura di), *op. cit.*, pp. 211-212. «Non si tratta più infatti di illustrazioni destinate al commento di una narrazione, ma di prodotti nati nella maggior parte dei casi al di fuori di un'opera letteraria e quindi validi in se stessi secondo un proprio codice di lettura» (ivi, p. 212). Il saggio della Nuti era già stato pubblicato in «Storia Urbana», n. 27, aprile-giugno 1984, pp. 3-54.

²⁹ Come è stato notato, «al juntar imágenes y texto, se acerca a la integración de forma y contenido» (L.M. MANSILLA, *op. cit.*, p. 41).

³⁰ Cfr. A. LUGLI, *Introduzione*, in A. DÜRER, *Viaggio nei Paesi Bassi*, Torino, Utet, 1995, p. 10. «Non esistono cronache di questa dimensione e di questa complessità prima di Dürer, come d'altra parte non esiste un'esperienza di viaggio paragonabile alla sua, da parte di un artista» (*ibidem*).

per il tema in studio, sono le sue esperienze di viaggio in Italia, ove egli non venne per studiare le antiche rovine architettoniche, quanto per completare la propria formazione artistica con i migliori maestri, per lo studio dell'antico e del nudo. Il tedesco, pertanto, non fu impegnato nel rilievo di edifici antichi, pur se non fu insensibile al fascino dell'architettura classica e delle antiche rovine.

Il suo apporto innovativo in tema di disegno di viaggio è soprattutto nella rappresentazione del paesaggio e della città. Dürer propone, infatti, «una nuova maniera cosmografica di raffigurare il paesaggio che svela l'agire delle forze della natura attraverso l'osservazione della fisiognomica, del colore e della luce di siti. Il risultato è la resa di un'immagine di una modernità senza tempo. Inoltre, per la prima volta il paesaggio acquisiva dignità autonoma, anziché costituire cornice per immagini sacre o profane»³¹. Nella rappresentazione della città, in particolare, egli superò le immagini standardizzate e non si limitò a raffigurare il nucleo urbano isolato, come era prassi all'epoca, ma ne cercò un'immagine fedele pure mediante l'inserimento nel paesaggio circostante. Emblematici, in tal senso, risultano il disegno del castello di Trento e la rappresentazione della stessa città nel suo complesso, che non è più un'invenzione topografica né un'immagine simbolica o stilizzata, bensì una vera e propria vista moderna. Queste rappresentazioni, per altro, sono legate all'introduzione della prospettiva che Dürer apprende proprio in Italia, contribuisce a codificare e a divulgare nel Nord Europa.

Ci vorrà però ancora più di un secolo prima che il viaggiatore colto scopra la città. Ciò si verificherà solo alla metà del secolo successivo, con John Evelyn: ventiquattrenne gentiluomo di campagna, poi scrittore dai molteplici interessi, tra i promotori della Royal Society, che acquistò in patria una grande reputazione in tema d'architettura. Giunse in Italia nell'ottobre del 1644, incontrandovi tra l'altro Inigo Jones e il conte di Arundel, e tenne un diario del viaggio, pubblicato postumo³², nel quale mostra grande attenzione per una lettura globale delle città visitate, della loro organizzazione anche dal punto di vista progettuale³³.

4. L'affermazione del disegno di viaggio nella stagione del Grand Tour

Intanto le immagini grafiche hanno conservato, o acquisito sempre più, un potere di forte condizionamento, più o meno occulto, nella formazione del pensiero dei loro fruitori. Un potere paragonabile, se non maggiore, a quello dei testi scritti e del quale si avrà contezza in primo luogo proprio nell'esperienza dei viaggiatori del *Grand Tour*.

I più colti tra questi, infatti, prima di mettersi in cammino si formavano una prima idea dei paesi da visitare non solo sulle guide specifiche, sempre più numerose e precise, o sui testi e sui resoconti classici di carattere storico, geografico e letterario, che fino alla fine del Settecento almeno furono tenuti in grande considerazione perché, come scrisse Rousseau proprio a proposito dei viaggi, «Tacite a mieux décrite les Germains de son temps qu'aucun écrivain n'a décrit les Allemands d'aujourd'hui»³⁴. Tuttavia tale idea diventava immagine soprattutto per mezzo delle immagini

³¹ K. HERRMANN FIORE, *Gli acquerelli di paesaggio di Dürer, prime 'vedute' nell'arte europea*, in *Dürer e l'Italia*, a cura di Kristina Herrmann Fiore, catalogo della mostra omonima, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo - 10 giugno 2007, Milano, Electa, 2007, p. 191. «Gli acquerelli di Dürer testimoniavano la meraviglia per i paesaggi e per città e fortezze visitate, ed erano, allo stesso tempo, una raccolta di motivi utile in futuro per sfondi dei dipinti o per opere grafiche» (*ibidem*). La tecnica adoperata era in genere quella dell'acquarello su carta; molte rappresentazioni venivano poi incise.

³² Il diario di Evelyn, pubblicato per la prima volta a Londra nel 1818, in due volumi a cura di W. Bray, ha poi avuto diverse edizioni, pure nel secolo scorso. Tra queste: *The diary of John Evelyn*, a cura di E. S. de Beer, Oxford, Clarendon Press, 1955, in 6 volumi.

³³ Il testo di Evelyn è significativo per comprendere il mutare degli orientamenti dei viaggiatori dell'epoca. Ad esempio Cesare de Seta, dal raffronto tra il viaggio a Roma di Jones e quello di Evelyn, nota come «nel giro di trent'anni il viaggiatore inglese ha scoperto una realtà più complessa: quella dell'organizzazione della città come disegno complessivo, come progettazione urbanistica avanzata, come contesto naturale di notevolissimo rilievo» (C. DE SETA, *L'Italia nello specchio...*, cit., p. 155).

³⁴ J.-J. ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, Paris, 1762, voce *Des voyages* (la citazione è tratta dall'edizione di Flammarion, Paris, 1966, p. 593).

figurative che coloro che intraprendevano il viaggio avevano osservato. «I turisti aristocratici del XVIII secolo in Italia si distinguevano, secondo il loro stesso sapere, per una visione colta e informata, forgiata dalle convinzioni della pittura realista in stile moderno»³⁵.

Molti poi, nell'esperienza di viaggio, verificheranno, rafforzeranno e fermeranno quell'immagine sulla base delle rappresentazioni che avrebbero effettuato loro stessi, anche perché convinti che il disegno aveva «una capacità superiore a quella della semplice “memorizzazione” degli elementi studiati, diventando strumento utile allo studio della struttura interna delle cose»³⁶.

Così la cartella di fogli da disegno e la scatola di colori all'acquerello sono elementi essenziali dei viaggiatori; pur se in parte restano poco utilizzati rispetto a quanto era nelle intenzioni, non pochi di coloro che pubblicano poi un *reportage* scritto del viaggio dichiarano esplicitamente di avere eseguito disegni dei luoghi visitati³⁷. Goethe decise di imparare a disegnare prima di intraprendere il viaggio in Italia. Quest'atteggiamento è connesso a una delle valenze fondamentali del disegno dal vero: quella, cioè, di mezzo di analisi della realtà. Goethe afferma senza mezzi termini che «il disegno dei paesaggi nei primi anni e più tardi i miei studi di scienze naturali mi hanno spinto ad una continua attenta osservazione degli oggetti della natura, ho imparato a conoscerla poco a poco fin nei suoi più piccoli dettagli»³⁸. E tale metodo lo mette in pratica con convinzione, al punto che gli studiosi più attenti del suo viaggio concordano nel considerare i suoi schizzi «uno strumento analitico di conoscenza della natura, del paesaggio sia esso naturale o sia quello costruito dall'uomo»³⁹. Non si trattava di un atteggiamento isolato o del vezzo di un grande. «I dipinti consentono di identificare il percepibile con ciò che è possibile disegnare. La pittura, il disegno venivano praticati come mezzo per allenare la capacità di osservazione e stimolare l'intelligenza visiva»⁴⁰. Per altro molti viaggiatori, non solo del *Grand Tour*, giudicavano una vista più o meno godibile a seconda che la si potesse dipingere o no⁴¹.

Con il tempo tale abitudine si è persa, ma ancora oggi alcuni vi fanno ricorso. Recentemente, ad esempio, Alain de Botton – facendo proprio l'insegnamento di John Ruskin in merito al fatto che lo strumento ideale per analizzare ciò che vediamo, al fine della comprensione consapevole della bellezza, consiste nel descriverla con la scrittura e il disegno – ha deciso di disegnare ciò che vede, prima in viaggio, poi anche nella città ove risiede, proprio perché un «altro beneficio derivante dal

Per l'Italia, che vantava una grande tradizione di scritti letterari, si ricorreva altresì a opere classiche: si pensi al ruolo dell'*Odissea* per il viaggio in Sicilia, degli scritti di Orazio per quello a Napoli, del libro VI dell'*Eneide* per la visita ai Campi Flegrei, tanto per fare gli esempi forse più significativi in merito.

³⁵ E.J. LEED, *Memoria...*, cit., p. 18. «Finché non giunse a Roma, Goethe non sapeva che l'immagine che aveva in mente della Città Eterna dipendesse da alcuni dipinti. Si trovava su un ponte sul Tevere e provò una sensazione di déjà-vu. “Sento che non è la prima volta che vedo tutto questo, ma che lo sto rivedendo”», nota ad esempio Leed, il quale ricorda come Goethe continuò a provare questa sensazione di familiarità in un mondo estraneo per tutto il viaggio in Italia: sensazione generata dal ricordo delle incisioni che il padre aveva portato con sé dal suo viaggio in Italia (ivi, p. 15).

³⁶ A. PRATELLI, *Viaggiare con un piccolo blocco da disegno. Strade itineranti della didattica e della storia del disegno d'architettura*, in «Relazioni e Memorie» del XI Convegno Nazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione nelle facoltà di architettura e di ingegneria, Lerici, 16, 17 e 18 ottobre 1989, p. 100. Il tema è stato poi sviluppato in A. PRATELLI, *Il circolo virtuoso. Viaggiatori di architettura in Italia che comprende un incontro sulla strada del Mediterraneo con i tedeschi dell'Ottocento*, in AA. VV., *Matrici e permanenze di culture egemoni nell'architettura del bacino del Mediterraneo*, Palermo, Flaccovio Editore, 1990, pp. 267-286.

³⁷ «Casi todas las láminas se han ejecutado a partir de mis propios bocetos, y he seleccionado los temas que nunca antes se habían publicado», scrive ad esempio nel 1775 l'olandese Richard Twiss nella prefazione del racconto del suo viaggio in Portogallo e Spagna, effettuato tre anni prima (R. TWISS, *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*, London, Printed for the Author, And Sold by G. Robinson, T. Becket, and J. Robinson, 1775; trad. sp. *Viaje por España*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 49). Membro della Royal Society of London e grande viaggiatore – prima di questo viaggio, per quanto giovane, aveva visitato già molti paesi: dall'Italia alla Francia, dall'Inghilterra alla Svizzera, dalle Fiandre alla Boemia – oltre a disegnare vedute Twiss esegue anche rilievi metrici dei monumenti visitati.

³⁸ Riportato in G. FEMMEL, *op. cit.*, p. 16.

³⁹ C. DE SETA, *L'Italia nello specchio...*, cit., p. 251.

⁴⁰ E.J. LEED, *Memoria...*, cit., p. 19.

⁴¹ Sempre Leed ricorda come in Sicilia «Goethe era esultante per il gran numero di dipinti che stava accumulando, “Il pensiero che un giorno tornerò a casa carico di tesori mi riempie di gioia”» (ivi, p. 18).

disegno è la comprensione cosciente delle ragioni per cui ci sentiamo attratti da particolari architetture e paesaggi. [...] Su questa consapevolezza poggeranno poi ricordi più solidi»⁴².

Ed è allora davvero curioso che non si sia ancora sviluppata un'adeguata analisi sull'uso del disegno come strumento di indagine critica da parte dei viaggiatori che lo utilizzavano. Certo non tutti attribuivano tale ruolo al disegno o non erano in grado di eseguire da soli immagini visive, disegnate o dipinte.

Ancora una volta quello di Goethe – che durante il viaggio in Italia, oltre a disegnare in proprio, si accompagnò a Tischbein, Hackert e Kneip – non è un caso isolato. Non erano pochi, infatti, i grandi turisti più facoltosi che viaggiavano in compagnia di disegnatori o di pittori di mestiere, talvolta professionisti importanti. Già si è ricordato che il conte di Arundel, per i suoi viaggi, scelse come disegnatore Wenceslaus Hollar (per il secondo viaggio in Italia si fece accompagnare invece da Inigo Jones). Lo stesso Giovan Battista Piranesi fu per la prima volta a Roma come pittore al seguito dell'ambasciatore della Serenissima, con il preciso compito di raffigurare le antichità della città.

Alcuni viaggiavano con più esperti, in genere un pittore o disegnatore di paesaggio e un architetto, con la funzione di rilevare e rappresentare gli edifici e i resti archeologici. Magari li reclutavano sul posto. Alla metà del Settecento, ad esempio, Charles-Louis Clérisseau, *pensionnaire* in disgrazia, cacciato dall'Académie de France di Roma, si trovò da vivere come disegnatore-accompagnatore di facoltosi turisti stranieri, a cominciare dai fratelli Robert e James Adam, e nelle esperienze al loro seguito si affermò come disegnatore e vedutista, tra i precursori e maggiori protagonisti non solo della nascente veduta architettonica delle rovine ma pure della figura del disegnatore-accompagnatore, reclutato sul posto⁴³. Non pochi intraprendevano il viaggio già in compagnia di un esperto di raffigurazione; numerosi erano anche i giovani squattrinati, all'inizio di una carriera di pittore o architetto, come i *pensionnaires* all'Académie.

Talvolta si aggregavano al viaggio artisti già affermati e non solo per costituire una compagnia di viaggio legata da interessi culturali, come il gruppetto di Goethe, ma per puri scopi economici. Nel 1782 ad esempio, nel numeroso gruppo che aggregò William Beckford per il suo secondo viaggio in Italia vi era, assunto in qualità di maestro di pittura, l'acquarellista John Robert Cozens, anch'egli alla seconda esperienza italiana e già affermato. E il ricco finanziere francese Bergeret de Grancourt si fece accompagnare nel suo *Voyage d'Italie* (1773-74) addirittura da Jean-Honoré Fragonard: all'epoca già uno dei più affermati disegnatori e incisori francesi, profondo conoscitore dell'Italia, che aveva visitato insieme a Jean-Claude Richard, abbé de Saint-Non, nel 1760-61, alla fine del suo *pensionnat* (1756-1761). E si potrebbe continuare con una lunghissima lista in merito, per viaggi in ogni dove.

Proprio il monumentale e notissimo *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, pubblicato tra il 1781 e il 1785 dal de Saint-Non (anch'egli disegnatore e incisore) grazie al significativo apporto di Dominique Vivant Denon, costituisce una delle maggiori testimonianze dell'importanza che i disegni di viaggio ebbero nella stagione del *Grand Tour*. L'opera infatti, come si evince dallo stesso titolo, è soprattutto una raccolta di disegni (di città, paesaggi, edifici, resti archeologici, curiosità) già esistenti – di Fragonard, di Hubert Robert, di Joseph-Claude Vernet, di Jacques Volaire, di Pierre-Adrien Pâris, di quelli eseguiti dallo stesso de Saint-Non – o realizzati appositamente per la pubblicazione. A tal fine Vivant Denon ingaggiò un gruppo di artisti, tra i quali ancora Robert, Pâris e poi, tra i più noti, Claude-Louis Châtelet, Louis-Jean Despréz, Jean-Agustin Renard. In essa la parte scritta – derivante dal giornale del viaggio di Vivant Denon a Napoli e nel Sud d'Italia – ha prevalenti funzioni didascaliche o di collegamento tra le immagini

⁴² A. DE BOTTON, *The Art of Travel*, Penguin Group, London 2002; trad. it. *L'arte di viaggiare*, Parma, Guanda, 2002, p. 224.

⁴³ Nel corso della permanenza italiana, durata quasi vent'anni, Clérisseau fu autore di una vastissima produzione di disegni delle antichità italiane. Un recente studio sul francese, con particolare riferimento all'esperienza italiana, è: F. LUI, *L'antichità tra scienza e invenzione. Studi su Winckelmann e Clérisseau*, Bologna, Minerva Edizioni, 2006.

(eccezione fatta, forse, per l'introduzione sui vulcani e i brani sul Vesuvio e la Solfatara di Pozzuoli, affidati a Déodat de Dolomieu)⁴⁴.

Mentre è in corso la stampa del *Voyage* del de Saint-Non inizia quella del *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Lipari et de Malte*, del pittore, disegnatore e architetto Jean-Pierre-Laurent Houël: monumentale opera – in quattro volumi, frutto di un viaggio intrapreso nel 1776 e durato più di tre anni – ove le immagini predominano sul testo⁴⁵.

Fatto è che nella seconda metà del Settecento – sulla scia anche di quanto era avvenuto con i *récits* scritti, che già da alcuni decenni erano assurti a vero e proprio genere o sottogenere letterario – le raccolte di disegni di viaggio si configurarono come un vero e proprio genere editoriale. E se i libri di viaggio divennero tra i prodotti letterari più diffusi del secolo, non molto inferiore fu il successo delle raccolte di immagini odepatiche, le più prestigiose delle quali videro la stampa grazie alla sottoscrizione dei futuri acquirenti (eruditi, artisti, architetti, collezionisti, amatori di antichità).

I due tipi di *reportages*, tuttavia, frutto entrambi della cultura del tempo, presentavano caratteristiche nettamente distinte. La *travel literature* seguì, nel corso dell'intero secolo, criteri abbastanza generali e costanti – che distinguono il viaggio veritiero da quello più o meno romanzato e da quello immaginario, alla Gulliver –, fissati dai testi di Joseph Addison e Daniel De Foe, dell'inizio del secolo⁴⁶. Non tutta la produzione rifletté però tale impostazione, ché accanto ai libri dei veri e propri esponenti del *Grand Tour*, ossia soprattutto giovani nobili e loro precettori, continuarono a essere pubblicati, magari postumi, testi di viaggiatori del tutto estranei al movimento – banchieri e mercanti, soldati di ventura e tecnici, musicisti e pittori, scienziati e religiosi, saltimbanchi e pellegrini, ballerine e cantanti, esiliati e perseguitati, diplomatici e spie, fuggiaschi e avventurieri di ogni risma –, ai quali spesso arrise analogo successo e che sovente, magari proprio perché privi della monotonia dei *travels books* canonici, risultano più freschi e interessanti: certo più utili per la conoscenza di una città. Si pensi, tanto per fare un esempio, a quel capolavoro assoluto che è la descrizione di Napoli del commediografo Leandro Fernández de Moratín, riparato in Italia per paura della Rivoluzione francese⁴⁷.

In genere però – ha ragione Mączak –, diventando quasi un fenomeno di massa che rispetta norme di un genere ormai ben definito, questa letteratura perse gran parte della sua originalità, risultando ripetitiva, piatta e sovente stancante, in confronto alla produzione dei viaggiatori del Cinque-Seicento, che risultano più sinceri⁴⁸. Ciò non si verificò, o si verificò in maniera molto più contenuta, con le raccolte di disegni.

Queste infatti – pur obbedendo a principi derivanti dallo spirito dell'epoca, del quale erano a un tempo causa ed effetto, come nel caso del gusto per le antichità, le rovine, il pittoresco – risultano più varie, più eclettiche, pur se gli autori erano quasi tutti specialisti della rappresentazione, mentre non tutti gli autori dei testi scritti avevano la statura dello scrittore. Nell'ambito della produzione grafica editoriale iniziarono a diffondersi pubblicazioni specialistiche, come quelle degli architetti, che ebbero una costante evoluzione: nei disegni di architettura, in specie, è possibile individuare con chiarezza lo snodarsi dei modi di intendere la disciplina – nei suoi aspetti compositivi,

⁴⁴ La letteratura sul *Voyage* del de Saint-Non è vastissima; sull'impresa editoriale e il ruolo di Vivant Denon si veda, in particolare, A. MOZZILLO, *Il giardino dell'iperbole. La scoperta del Mezzogiorno da Swinburne a Stendhal*, Napoli, Nuove Edizioni, 1985, p. 55 e ss.

⁴⁵ Cfr. J.-P.L. HOÜEL, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Lipari et de Malte*, Paris, 1782-87.

⁴⁶ Cfr. A. BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 28 e ss. L'argomento è stato ripreso e ampliato in A. BRILLI, *Il viaggio in Italia*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2006, in particolare al capitolo XIV, pp. 371-392.

⁴⁷ Sul viaggio di Moratín, cfr. V. CARDONE, *La fuga di Moratín: viaggio di studio - viaggio di piacere*, in L.F. DE MORATÍN, *Napoli, una corte sul mare*, Napoli, Franco Di Mauro Editore, 1998, pp. XXIX-LXXVII, introduzione alla traduzione della parte relativa a Napoli del *Viaje a Italia* di Moratín. Tra le tante pubblicazioni del *relato* di Moratín, si veda in particolare l'edizione critica di Belén Tejerina: L.F. DE MORATÍN, *Viaje a Italia*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

⁴⁸ Cfr. A. MAĆZAK, *op. cit.*, p. X.

costruttivi, decorativi e tecnologici –, di leggere la città e l'impianto urbano, di utilizzare lo studio della storia (per riproporla, imitarla, ispirarsi a essa o rinnegarla)⁴⁹.

5. Permanenze e innovazioni nei viaggi ottocenteschi

Terminata la stagione del *Grand Tour*, e aperti nuovi orizzonti per i viaggi, la produzione di disegni odeporeici ebbe come un'impennata. Grazie anche all'affermarsi del romanticismo, crebbero in misura esponenziale i viaggiatori colti – e le viaggiatrici – che, in genere come complemento del diario di viaggio, si cimentavano con il disegno o la pittura, ritraendo i luoghi visitati. «Queste figure già appartengono al paesaggio italiano. Ovunque ci si possa trovare, di primavera o d'estate, si vedrà sempre comparire in un punto qualunque un ombrello da pittore, simile a fungo», appuntava Ferdinand Gregorovius: anch'egli abituato ad effettuare le sue memorabili e interminabili passeggiate con il taccuino di appunti e l'album da disegno⁵⁰.

La pratica non era un semplice hobby, bensì un esercizio dalle molteplici valenze, a cominciare sempre da quella della costruzione della memoria. «Vorrei anche disegnare ogni giorno per portare con me i miei ricordi di qui», scrive nel 1831 Felix Mendelssohn-Bartholdy alla famiglia⁵¹. Certo, Mendelssohn è un caso particolare. Affascinato da Goethe – che conobbe da bambino e che lo predilesse –, prima di partire per l'Italia si reca a far visita al maestro e poi compie il suo viaggio nella Penisola leggendo quello del suo mentore e come lui disegna e cerca di migliorare, con l'osservazione e la frequentazione di pittori.

Disegnare era in effetti una delle attività più praticate dai viaggiatori ottocenteschi, non solo durante le escursioni ma anche nelle lunghe giornate che talvolta, per le avverse condizioni atmosferiche, erano costretti a trascorrere in casa o in albergo e ne approfittavano per completare gli appunti grafici presi sui posti visitati. Può dirsi che, prima dell'avvento dell'uso generalizzato della fotografia e dell'affermazione del turismo di massa, leggere, scrivere, disegnare sono le attività che hanno caratterizzato intere generazioni di viaggiatori colti. E permarranno a lungo, in alcuni uomini di lettere.

Nel corso dell'Ottocento, comunque, molti viaggiatori ricorrevano ancora alle prestazioni di professionisti: disegnatori e pittori affermati o, più comunemente, giovani freschi di studio, continuando senza soluzione di continuità la tradizione avviata nel *Grand Tour*, del viaggio in comune di un gruppetto di persone costituito, in genere, da qualche rampollo più o meno nobile in viaggio di formazione, un erudito (che il più delle volte già aveva visitato i luoghi) magari come *travelling preceptor*, un pittore o disegnatore.

Spesso, per i viaggi in Italia, continuavano a essere contattati i *pensionnaires*, pittori o anche architetti in grado di eseguire rilievi degli edifici più importanti. Così, ad esempio, Lucien Tirté van Cléemputte nel 1820 accompagnò il conte di Forbin in Sicilia, mentre Victor Baltard (vincitore del *Grand Prix* del 1833 e futuro architetto di Les Halles) percorse il Sud dell'Italia insieme al duca di Luynes. Ma l'abitudine era adottata per viaggi in qualsiasi altro luogo. Nel 1832, ad esempio, il giovane Eugène Delacroix viene preso a contratto dal conte di Mormay, inviato di Luigi Filippo in Marocco, per accompagnarlo nella missione nel paese maghrebino ed eseguire per lui disegni delle cose viste. Prende il via, così, una delle più importanti esperienze di viaggio compiute da un giovane artista, che lascerà tracce profonde nel pittore francese e poi nella pittura successiva.

⁴⁹ Cfr. V. CARDONE, *Viaggiatori d'architettura in Italia. Da Brunelleschi a Charles Garnier*, Padova, Università degli Studi di Salerno, in co-edizione con libreria universitaria.it, 2014.

⁵⁰ F. GREGOROVIVS, *Wanderjahre in Italien*, Dresden, Jesse, 1925; trad. it. *Passeggiate per l'Italia*, Bologna, Avanzini e Torraca Editori, 1968, v. II, p. 155.

⁵¹ Lettera da Roma del 1° marzo 1831, pubblicata in: F. MENDELSSOHN-BARTHOLDI, *Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz*, Tübingen, Heliopolis Verlag, 1979; trad. it. *Lettere dall'Italia*, Torino, Fogola, 1983, p. 162. «Ho ripreso a fare molti disegni, e cominciato perfino alcuni acquarelli, così potrò richiamare alla memoria qualcuno dei colori e riprodurli meglio, quando mi sarò più esercitato», aveva scritto il 17 gennaio dello stesso anno (ivi, p. 148).

Numerosissimi, poi, i viaggiatori che si sono espressi prevalentemente, se non solo, con disegni e dipinti.

Particolarmente interessanti sono i viaggi e la relativa produzione grafica di gruppetti di architetti o aspiranti tali, come i *pensionnaires* francesi e i *pensionados* spagnoli, che nel frattempo hanno avuto la concessione di spingersi per lunghi periodi fuori Roma; non furono da meno britannici e tedeschi. Il secolo si apre con il primo viaggio in Italia di Karl Friedrich Schinkel – giovane pittore di paesaggio, aspirante architetto –, fatto insieme all'architetto, connazionale e coetaneo, Johann Gottfried Steinmeyer. Un'esperienza fondamentale: per lui, per il viaggio in Italia e per la storia dell'architettura. Schinkel, infatti, avrà un atteggiamento laico nei confronti delle varie stagioni dell'architettura, avviando la riscoperta di quelle trascurate (il gotico, in primo luogo) e la rivalutazione delle architetture minori, ma pure una grande attenzione al paesaggio e alle viste d'insieme, che ne determinerà l'approccio allo studio dell'architettura, fondato sull'organica integrazione tra paesaggio e costruito, non del tutto immune da suggestioni pittoresche. Integrazione che non si riferisce solo al singolo edificio, ma all'intero organismo urbano, considerato nella sua lenta stratificazione come agente modificatore del paesaggio. Forse pure per questo, in molte sue rappresentazioni, non solo di città ma anche di singoli edifici, Schinkel privilegia le vedute dall'alto: riproponendo così, per la lettura grafica, quella che era una pratica dei più attenti viaggiatori, da Petrarca ad Alberti, dal Signor de Montaigne a Goethe, che la ritenevano indispensabile per la comprensione dell'organismo urbano⁵².

Il fenomeno assunse portata tale che non è esagerato affermare che l'immagine dell'Italia (e delle città italiane) che si affermò presso gli stranieri e, di riflesso, per gli stessi italiani è stata costruita proprio grazie ai *reportages* letterari e grafici dei viaggiatori stranieri. In particolare, i *carnets* dei disegni di coloro che viaggiavano in Italia nel corso della prima metà dell'Ottocento avviarono la costituzione di una minuziosa, variegata e ricca rappresentazione documentaria della Penisola, non solo delle maggiori testimonianze architettoniche, antiche o contemporanee, ma anche dell'edilizia minore, dei paesaggi urbani, delle emergenze extraurbane, dei caratteri del territorio. E tuttavia, benché gli autori di questi disegni siano in gran parte studenti di architettura o architetti, sovente l'immagine che ne deriva è assai ideale, soprattutto quella che risulta dalle incisioni a stampa, per le diffuse pratiche di regolarizzare i rilievi degli edifici e di cercare gli effetti vedutistici più suggestivi.

6. Il sistematico studio dei disegni odeporeici

In definitiva, pur senza contare i lavori di carattere strettamente scientifico; quelli connessi alla lunga permanenza di un pittore in un determinato luogo; quelli eseguiti da architetti viaggiatori, che hanno caratteristiche, valenze e ricadute particolarissime e vanno esaminati in relazione all'intera vicenda architettonica, la produzione di veri e propri disegni di viaggio, eseguiti cioè nel corso e come documentazione di *tours*, della cui esperienza sono parte integrante, è vastissima. La lamentata scarsa attenzione finora registrata nei confronti di tali disegni nasce, quindi, non da carenze di materiale bensì da un insieme di motivi precisi e contingenti, tutt'altro che trascurabili ma oggi superati.

In primo luogo vi è stata la difficoltà di reperire e collazionare le opere dei vari autori che, il più delle volte, sono andate in larga parte disperse o smembrate, magari per vendere i singoli disegni; solo alcuni di essi, spesso anonimi, sono poi pervenuti ad archivi e biblioteche che li hanno conservati, a volte, senza riferimenti adeguati. L'anonimato o la scarsa celebrità degli autori di tanti disegni ha poi tenuto lontano gli storici dell'arte.

⁵² In Schinkel «le vedute panoramiche di città e paesaggi sono tutte dirette ad enfatizzare il rapporto del singolo edificio con il suo ambiente, sia esso naturale o urbano. [...] disegnate da punti di stazione molto distanti o isolati, lo aiutano a distaccarsi dai vari stili dei singoli monumenti» (D. WATKIN - T. MELLINGHOFF, *German Architecture and the Classical Ideal. 1740-1840*, London, Thames & Hudson Ltd, 1987; trad. it. *Architettura neoclassica tedesca. 1740-1840*, Milano, Electa, 1990, p. 73).

Non va poi dimenticata l'altissima incidenza della riproduzione e della pubblicazione, rispetto ai testi scritti, in termini di costi e di resa. Non è un caso che l'interesse verso questi disegni si sia destato, come per la cartografia storica, per effetto dell'evoluzione tecnologica che ha investito le riprese e la stampa, con eccezionali risultati per la qualità e per il contenimento dei costi.

Comunque, nello studio dei disegni di viaggio non si parte certo da zero. Soprattutto negli ultimi anni sono stati fatti discreti progressi, grazie all'impegno di singoli studiosi e di alcuni centri di studi: come il CRLV-Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages dell'Université de Paris-Sorbonne e il Centro studi sull'iconografia della città europea, fondato da Cesare de Seta, all'Università di Napoli-Federico II. Importante è stata poi la Biennale del *carnet de voyage* che si tiene dalla fine del secolo scorso a Clermont Ferrand e che ha stimolato molte altre iniziative, anche in Italia (come le sezioni organizzate qualche anno fa al Salone del Libro di Torino o a Galassia Gutenberg, la fiera del libro di Napoli).

Sono state già condotte alcune ricerche approfondite, in genere però limitate ad aspetti e temi particolari della produzione grafica di viaggio. Ad esempio, sono stati esaminati, con risultati notevoli grazie a un'interpretazione attenta e critica delle immagini, temi di carattere territoriale e urbano, come quelli connessi all'iconografia storica di alcune aree, città, o regioni d'Europa. Tra i più significativi quelli relativi a Roma, a Venezia, a Napoli e ai suoi 'contorni' – i Campi Flegrei, il Vesuvio, le isole del Golfo – e alla Sicilia, che fanno registrare una letteratura sterminata, tra le più significative.

Tuttavia si ha l'impressione che l'insieme di tutte queste ricerche puntuali e approfondite – che hanno prodotto lavori molto seri, per quanto a volte limitati nel tempo e nello spazio, avulsi da uno sforzo di ampia contestualizzazione nell'ambito di una visione globale – non risulti ancora del tutto ordinato. Manca ancora, insomma, una sistemazione dell'intera materia, un inquadramento organico globale, una sintesi di carattere generale paragonabile ai lavori di Cesare de Seta sul *Grand Tour*, di Antoni Mączak su viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna, di Erich J. Leed sui viaggiatori in genere, o di Attilio Brilli sulla letteratura di viaggio. Solo da poco si è vista qualche pubblicazione di carattere generale e sullo specifico tema dei disegni odeporeici⁵³.

Forse solo per i disegni di viaggio degli architetti è stato intrapreso, nell'ultimo quarto del secolo scorso, un lavoro in tal senso. Allo stato, tuttavia, anche questa attività risulta ancora parziale, con livelli di approfondimento dei vari sotto-temi largamente diseguali. A un buono sviluppo degli studi sugli architetti francesi che viaggiavano in Italia per completare la propria formazione, a una discreta attenzione sui viaggi degli architetti britannici e a un serio avvio degli studi sui disegni di viaggio dei maestri del Movimento Moderno non fa ancora riscontro un analogo sviluppo delle ricerche sugli altri settori. Solo da poco sono stati condotti studi di un certo spessore sugli architetti viaggiatori spagnoli, tedeschi e del Nord Europa o su viaggi in alcuni siti particolarmente significativi (soprattutto Roma, i dintorni di Napoli, la Sicilia) ed è freschissimo il mio tentativo di lettura unitaria delle esperienze dei viaggiatori d'architettura in Italia⁵⁴.

Eppure anche il più anonimo e dilettesco album di disegni di viaggio costituisce, indipendentemente dai suoi valori artistici, un documento prezioso, al pari o talvolta più di tanti racconti scritti, sia per ricostruire in ogni aspetto la storia del viaggio, sia per approfondire la conoscenza della figura dell'autore, sia per studiare l'evoluzione e la formazione dell'immagine delle città visitate.

La caratteristica di appunti personali che contraddistingue gran parte di questa produzione le conferisce infatti una freschezza che la pagina scritta – a lungo riflettuta, anche con l'aiuto di guide

⁵³ Cfr., ad esempio, S. BARBA e B. MESSINA (a cura di), *Il disegno dei viaggiatori*, Salerno, Cues, 2005.

⁵⁴ Si vedano, ad esempio, M. COMETA, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999; F. MANGONE, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Napoli, Electa Napoli, 2002; P. MOLEÓN, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour, 1746-1796*, Madrid, Abada Editores, 2003; A. MAGLIO, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Napoli, Clean, 2009; V. CARDONE, *Viaggiatori d'architettura...*, cit.

e testi ormai classici – non sempre possiede. La rapidità tra il cogliere un aspetto particolare del luogo visitato e il trasferimento sulla carta fa sì che i disegni odeporici, soprattutto quelli dei *carnets de voyages* e gli *sketchbooks*, forniscano sovente immagini meno condizionate da quelle consolidate o addirittura topiche e, non di rado, svelino aspetti particolari e inediti che risultano invisibili all'occhio dell'osservatore abituale e sfuggono anche a quello dell'artista che lavora con tempi lunghi. Vanno, però, studiati gli uni e gli altri e le reciproche contaminazioni.

«Il disegnatore e il pittore guardano e descrivono risolvendo la loro analisi in immagini di sintesi, il letterato descrive *per verba* e ha la possibilità di narrare luoghi e fatti che non possono essere rappresentati. Sono il pennello e la penna sonde diverse per darci conoscenza di un immaginario fantastico che diviene reale nel momento stesso in cui è dipinto o narrato. L'ambiguo fascino di questa tradizione speculare consiste nel fatto che pone continuamente a stretto contatto la medesima dimensione dell'esperienza reale e la cristallizza in forme artistiche per la gioia degli assenti e dei postumi»⁵⁵.

Le ultime considerazioni aprono scenari interessanti per lo studio dei disegni di viaggio. Il primo, tra i più intriganti, è quello di esaminare le relazioni tra testo scritto e disegni di uno stesso viaggiatore. Il materiale, di livello a volte altissimo, non manca. Ho già affrontato il tema⁵⁶, soffermandomi sui *reportages* di viaggio, scritti e grafici, dell'architetto francese Pascal-Xavier Coste⁵⁷, di Victor Hugo, di Benito Pérez Galdós, maggior romanziere spagnolo dell'Ottocento e autore di splendidi *relatos de viajes*, del quale solo oggi si sta scoprendo la produzione grafica⁵⁸.

Artisti che nel corso dei loro viaggi si sono avvalsi di entrambi i mezzi espressivi sono però tantissimi: da Hermann Hesse a Evelyn Arthur Waugh, dallo statunitense Charles Dana Gibson – disegnatore satirico e illustratore di libri, il quale fece degli schizzi di viaggio, magari accompagnati da un testo 'leggero', una forma personalissima di espressione, che ebbe un discreto successo editoriale – al cecoslovacco Karel Čapek (colui che coniò parola 'robot'), autore di racconti di viaggio corredati da agili schizzi. A Federico García Lorca, che non fu un grande viaggiatore – probabilmente non ne ebbe il tempo, ché i soggiorni a New York, a Cuba e in Argentina lasciano supporre invece un desiderio, se non una predisposizione, al viaggio – e tanto meno fu autore di *relatos de viajes*. Ma i suoi autoritratti newyorkini sono imprescindibili dalla sua esperienza e ci dicono più di migliaia di pagine scritte sulla metropoli dei grattacieli⁵⁹.

Attraverso studi sulle questioni accennate, infatti, si può soddisfare la più generale esigenza di colmare il gap che si registra tra gli studi sulle esperienze visive dei viaggi e quelli sui testi letterari e contribuire in maniera efficace alla conoscenza della città. Di fatto il campo di ricerca è tutto aperto e offre materiale interessante, fondamentale per lo studio della città.

⁵⁵ C. DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori...*, cit., p. 10.

⁵⁶ Cfr. V. CARDONE, *Disegno e scrittura*, in C. GAMBARDILLA e S. MARTUSCIELLO (a cura di), *Le vie dei mercanti. Disegno come tipologia della mente*, Atti del Terzo Forum «Le vie dei Mercanti», Capri 6-7-8 giugno 2005, Firenze, Alinea, 2006, volume "Relazioni", pp. 53-79.

⁵⁷ Sui viaggi di Pascal Coste, si vedano V. CARDONE, *Pascal Coste, viaggiatore d'architettura per lavoro, per studio, per passione*, in S. BARBA e B. MESSINA (a cura di), *op. cit.*, pp. 69-92, e *Le regard du voyageur : Pascal Coste, architecte marseillais, 1787-1879*, catalogo della mostra organizzata dalla Bibliothèque Municipale de Marseille in occasione del bicentenario della nascita di Coste, pubblicato a cura della stessa Bibliothèque, nel 1987.

⁵⁸ Sul Galdós viaggiatore si veda V. CARDONE, *Introduzione*, in B. PÉREZ GALDÓS, *Le città italiane*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1993, pp. 5-23.

⁵⁹ L'opera grafica di Lorca è stata raccolta nel voluminoso testo: M. HERNÁNDEZ, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Granada, Editorial Comares - Fundación Federico García Lorca, 1998.

Luigi Epifanio e la Sicilia. Dai disegni di viaggio alla costruzione del progetto¹

Vincenza Garofalo

Francesco Maggio

Università di Palermo – Palermo – Italia

Parole chiave: Disegno dal vero, osservazione, interpretazione, progetto, ricostruzione, Luigi Epifanio.

1. Occhi che vedono

“È un nuovo paese che si presenta ai nostri sguardi: un paese strano, mezzo orientale e mezzo africano, bizzarro e meraviglioso”².

Così affermava Carl August Schneegans in *La Sicilia nella natura, nella storia e nella vita* dopo aver scorto l'isola dalla nave sulla quale viaggiava.

Come ogni viaggiatore arrivato in Sicilia, anche lo scrittore e diplomatico tedesco ha descritto l'isola sintetizzando la sua bellezza con una meravigliosa affermazione; ogni viaggiatore, forse per il suo essere incuriosito nel visitare un luogo sconosciuto, tende ad assorbire del nuovo paesaggio la bellezza e comunque il suo incanto.

Ed è proprio per questo motivo che appare straordinario trovare un siciliano viaggiatore nella propria terra; Luigi Epifanio, architetto e docente palermitano già dai primi anni della fondazione della Facoltà di Architettura, ha compiuto un viaggio in Sicilia documentato da molti appunti grafici che hanno costituito parte integrante del volume *L'architettura rustica in Sicilia* stampato a Palermo nel 1939 per l'editore Palumbo³.

Già dalle prime righe del libro si evince come il disegno assuma un carattere prettamente analitico per lo studio dell'architettura spontanea al fine di catturarne i significati nascosti dall'ingenuità e dalla povertà dei mezzi delle maestranze o del contadino il quale si improvvisava 'architetto' della propria casa.

Il significato della dimora costruita con amore e con quel sentimento che in Sicilia fa della casa un luogo sacro, perché sacra è la famiglia ed inviolabile la sua compagine, traspare nei disegni di Epifanio in cui le scenografie urbane sembrano attendere, nella solitudine che le domina, i personaggi della fiaba o del dramma.

Nei disegni il tratto appare molto sicuro e nello stesso tempo sintetico; le prospettive accidentali, che ricordano un taglio 'fotografico' e in cui l'orizzonte è sempre posto all'altezza dell'occhio dell'osservatore, colgono situazioni spaziali che vanno oltre il 'semplice' concetto di principio insediativo per catturarne le forme, le aggregazioni, le volumetrie e, in ultima analisi, il 'carattere' la cui essenza, come affermava Quatremère de Quincy, viene espressa anche dalla sublimità morale⁴.

Ed è proprio il valore morale dei luoghi siciliani che l'autore coglie e trasmette nei propri disegni. Il viaggiatore Epifanio non può essere asettico né può cogliere e descrivere le cose in maniera oggettiva; in questo 'strano' viaggio egli cerca di cogliere il senso della propria cultura e della propria 'sicilianità' che va oltre la bellezza del manufatto architettonico per catturare, in quegli spazi, il senso della propria natura.

Nelle forme dell'architettura spontanea Epifanio tenta di rintracciare gli elementi usati successivamente, in modo più sapiente, nell'arte ufficiale: “non numerosi sono gli elementi

¹ Pur nella condivisione delle posizioni espresse nell'articolo, frutto di elaborazioni comuni, la redazione del paragrafo *Occhi che vedono* è da attribuire a Francesco Maggio, mentre quella del paragrafo *Dall'osservazione al progetto* è da attribuire a Vincenza Garofalo.

² R. La Mesa (ed.), *Viaggiatori stranieri in Sicilia*, Bologna, Cappelli, 1961, p. 29.

³ L. Epifanio, *L'architettura rustica in Sicilia*, Palermo, G.B. Palumbo Editore, 1939.

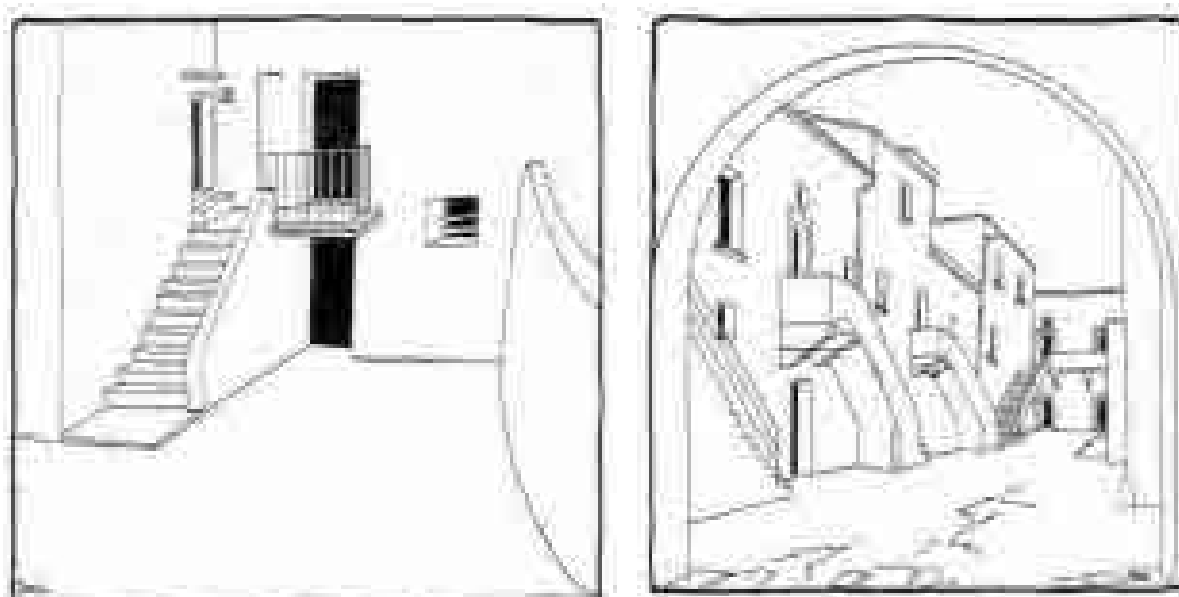
⁴ Cfr. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire d'architecture dell'Encyclopédie méthodique*, Parigi, Panckoucke, 1788/1825.

decorativi, balconi, pilastri d'angolo, mensoloni, lobature che risultano da un esame formale. Questa architettura essenzialmente di massa si giova della spontanea composizione volumetrica, sia che parta da forme elementari: il cubo, il cubo coronato da frontoni o da cupola passati poi per la loro potenza espressiva all'architettura monumentale, sia che si avvalga di sistemi più complessi, derivati dall'andamento del terreno, dalla rispondenza ad esigenze dell'interno, seguiti nella piena libertà da ogni vincolo accademico e che vengono a generare quella non intenzionale graduale asimmetria, indice di una sincerità che ci conquista e ci offre una messe di sani suggerimenti”⁵.

È importante analizzare nel pensiero di Epifanio il rapporto che si instaura tra l'analisi, effettuata anche con rilievi a vista, e la sua idea di architettura e, più generalmente, di città.

L'autore, commentando alcuni propri disegni di ambienti ericini affermava: “una serenità, un senso di pace quasi claustrale, spira da queste masse dove le superfici piene hanno un assoluto predominio ed i vuoti distribuiti con istintiva parsimoniosa sapienza sembrano posti a farle maggiormente risaltare.

Niente colorazione, niente candore di calce come nei paesi costieri; qui tutto è pietrigno e la pietra si manifesta col suo grigiore e i muri sembrano emanazione di questa strana montagna, sperduta tra la pianura ed il mare, alla quale stanno come abbarbicati. L'elemento decorativo, ridotto al minimo è però sempre efficace e bastevole; ma l'effetto più che altro è dovuto alle soluzioni imprevedute, logicamente ardite, a cui contribuiscono le curve delle strade, le lunghe scalinate, i forti pendii, alla perfetta aderenza ed intonazione di queste costruzioni con la terra in cui sorgono [...] Tutto in questo organismo è essenziale: così la istintiva ricerca estetica come la rispondenza alla funzione in accordo alle locali esigenze morali e a quelle igieniche: isolamento, luce, aria”⁶.



Figg. 1-2. Luigi Epifanio. Cortile di casa a Palermo (a sx) e gruppo di case a Marsala (a dx)

Epifanio coglie il carattere dell'architettura attraverso gli elementi linguistici, decorativi e di coerenza con l'ambiente. Queste considerazioni fatte nel 1939, in un momento in cui fervono in Sicilia gli studi sull'architettura spontanea (basti pensare ai *Rilievi di edilizia minore siciliana* eseguiti l'anno precedente dal gruppo Caracciolo, Airoidi, Lanza) costituiranno un caposaldo delle idee di Epifanio nel corso della sua vita e del suo pensiero. In tal senso appare molto

⁵ L. Epifanio, *op.cit.*, pp. 56-57.

⁶ L. Epifanio, *op.cit.*, pp. 44-45.

importante ‘ascoltare’ una importante considerazione dell’autore su temi riguardanti la progettazione degli insediamenti popolari per chiarire l’evoluzione delle proprie riflessioni sull’architettura. Nel 1954, in *La casa e l’ambiente*, Epifanio affermava: “Si accusa l’architettura contemporanea di essere meccanica, standardizzata e perciò indifferente o quasi alla diversità di carattere individuali o regionali. Non può del tutto negarsi che l’attività moderna, ove non sia controllata da una particolare sensibilità, operi un’azione livellatrice delle forme. Essa cioè è spesso senza carattere, si adagia per comodità o scarsità di fantasia su modelli correnti che si applica indifferentemente in siti e climi più disparati. Non è raro poi il caso di Enti, che, per economia magari necessaria, utilizzino in tal modo progetti entrati a far parte del loro repertorio senza tenere soverchio conto dell’ambiente per il quale il progettista li aveva ideati. Ma la colpa di ciò che ne risulta e dell’architettura ovvero di una situazione che sarebbe necessario rivedere?”

Io credo che come nel passato così anche oggi ogni vero architetto si senta sempre preso e stimolato dalla singolarità di un problema particolare e che ove si faccia dell’Architettura il meccanicismo, lo standard e l’indifferenza non possano aver luogo. La soluzione di questo problema particolare investe tanto l’opera architettonica quanto il piano generale che questa opera architettonica inquadra e l’una e l’altro adatta e fonde nell’ambiente naturale.

Il clima è l’aspetto del paese, tutto l’ambiente nel quale la costruzione dovrà inserirsi sono fattori indeterminati della concezione del piano.

Con lo spostarsi dal mare al monte, dal piano alla collina, dalle zone temperate alle tropicali o alle fredde, con il variare della insolazione, della quantità della luce, dei venti, delle piogge, con la presenza o meno della neve e infine con la diversità del materiale, rocce, argille, legnami, cambiano anche per diretta influenza non solo le caratteristiche costruttive e insieme la forma, il colore, tutto quanto occorre a costituire il carattere di una costruzione in genere e della casa in particolare, ma anche il tipo degli aggruppamenti di queste case, la loro posizione reciproca, l’altezza in relazione alla composizione dei volumi e alle distanze, l’estensione e le essenze del verde tra esse interposto, tutto ciò insomma che avendo riferimento all’ambiente naturale con esso armonizza e si intona”⁷. Epifanio manifestava nei propri progetti la ‘coerenza con l’ambiente’ sempre attraverso rappresentazioni prospettiche; questo almeno sino alla fine del secondo conflitto mondiale, momento in cui, complici la manualistica e alcune normative, vengono privilegiate le rappresentazioni in proiezione ortogonale.

I disegni per il quartiere Matteotti a Palermo (1927-31) ci offrono la possibilità di indagare, sulla rappresentazione del tema del quartiere popolare; innanzitutto la rappresentazione dell’impianto generale consiste, oltre che in una planimetria che seziona i piani terra delle abitazioni, in una prospettiva a volo d’uccello di tradizione *Beux-Arts*; le singole tipologie vengono anch’esse rappresentate con vedute prospettiche che mettono in evidenza da un lato la reale identità della casa, dall’altro il rapporto con il giardino e l’ambiente circostante; in una di queste vedute una parte di un albero, in alto a sinistra nel disegno, proietta la sua ombra a terra quasi a voler sottolineare con maggiore forza il rapporto tra la casa ed il verde, cosa che Epifanio tiene costantemente in mente nella fase progettuale e che precisa nel suo già citato scritto del ’54.

Negli anni ‘50, specialmente nei progetti per due insediamenti popolari all’Arenella ed in via Pitre quell’attenzione alla rappresentazione del verde si sposta dalla prospettiva alla pianta; qui il verde è rappresentato molto ‘velocemente’, il tratto è informe, quasi incerto, il disegno della piantumazione, dissimile dalla sua reale forma, è circondato da un puntinato di forte spessore di tratto quasi grossolano; se appare evidente che la rappresentazione del verde, nel dopoguerra, in Epifanio si presenta con meno ‘liricità’ rispetto ai propri disegni degli anni Trenta, è pur vero

⁷ Cfr. L. Epifanio, «La casa e l’ambiente», in *Casa Nostra*, n. 1-2, 1954.

che il tema del verde è sempre stato una costante nella progettazione della casa popolare a testimonianza di come fosse importante all'interno della costruzione del progetto.

Ed è proprio lo studio dei disegni che, delineando un settore di lavoro collocato tra la critica scritta e la città costruita, ci offre la possibilità di ritrovare anticipatamente le tensioni progettuali dell'autore; da qui la necessità di una doppia operazione di lettura: quella dello studio dei disegni e la loro interpretazione. "La centralità del disegno è nel suo essere lo strumento di rappresentazione in un duplice significato, in quanto momento della conoscenza, e dunque adeguazione all'idea della cosa, ed in quanto costruzione, e costruzione creativa, capace di modificare la percezione passiva del reale riportandola nell'ambito di una edificazione teorico-pratica, in alcuni casi, anche fortemente ideologica"⁸.

Ma quale, allora, il significato del viaggio di Epifanio?

Appare illuminante, in tal senso, un'affermazione di Alvaro Siza che, parlando di come e in che condizioni si debba trasformare il reale dice: "Io non faccio mai un oggetto fisso e concluso, mi rendo perfettamente conto che ciò che utilizzo l'ho visto da qualche parte. E questo non vale solo per me ma per chiunque... l'architettura va trasformata e ciò comporta l'uso di modelli. Altrimenti non c'è trasfonazione, bensì invenzione. Non conosco un solo elemento di cui io possa dire che un architetto l'abbia inventato"⁹.

Nel viaggio quindi si annota, e questi appunti si sedimentano nella memoria per diventare successivamente strumento indispensabile per l'invenzione formale; basti pensare l'analogia tra alcuni schizzi di Le Corbusier effettuati durante il suo viaggio in Oriente ed il progetto del 1919 per case in cemento liquido al fine di trovare il legame tra appunti di rilievo e studi di progetto.

2. Dall'osservazione al progetto

Luigi Epifanio, commentando alcuni schizzi di case di Palermo, affermava: "così dal punto di vista strutturale troviamo, a seconda del clima e del materiale che le varie regioni ci apprestano, murature in pietrame rotto o in blocchi squadrate, architravi monolitici ed archivolti, tetti a spioventi con ossatura in legname o volte in muratura lasciate esternamente apparenti e coperture a terrazzo, superfici intonacate e non.

Come abbiamo però visto, sia con i tetti a spioventi predominanti nelle regioni montane che con i tetti piani diffusi nei paesi della costa, l'altro elemento che particolarmente contribuisce a fissare l'aspetto esteriore di questa edilizia è l'arco.

Risultato di un progresso tecnico quale soluzione in muratura del sostegno orizzontale lo vediamo, adottato da tempi assai lontani e universalmente usato, sussistere in quelle regioni dove per la minore facilità di accesso i caratteri tradizionali più facilmente si mantengono. Partecipa alla formazione di schemi compositivi specialmente là dove, posto a sostenere scale e terrazze, è motivo generatore di animati accostamenti e compenetrazioni di volumi o quando, sviluppandosi nella volta, crea la tendenza alla copertura piana"¹⁰.

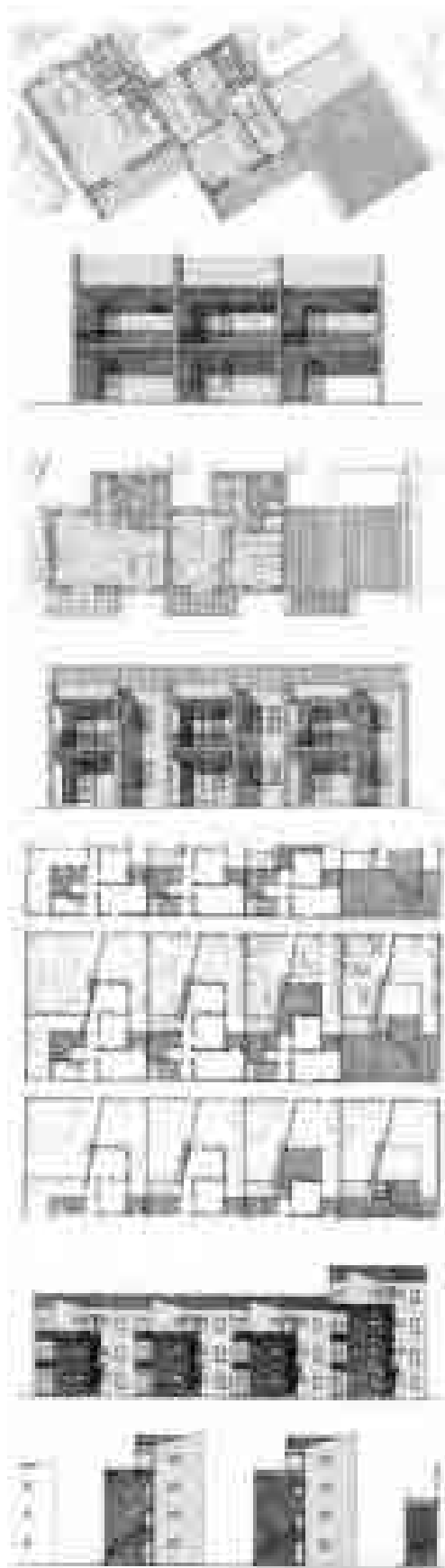
Le case all'Arenella ed in via Pitrè, ma soprattutto il quartiere di via Cirrincione, tutti progettati e realizzati nei primi anni '50, presentano i caratteri linguistici ed i materiali descritti da Epifanio come commento agli appunti del suo viaggio in Sicilia.

Forte, allora, è il legame tra appunti di rilievo e (intenzioni di) progetto, e questo filo sottile e resistente viene teso dalla memoria, o forse è meglio dire, da quella parte del nostro subconscio che contiene le forme, i caratteri, le volumetrie, in ultima analisi, la nostra idea di architettura che poi è la nostra esperienza.

⁸ F. Moschini, «Il disegno tra utopia e teoria: le linee portanti della ricerca», in *XY*, n. 10, 1989, p. 28.

⁹ J.D. Besch, «Elogio della trasformazione. Progetti per l'Aja di Alvaro Siza Vieira», in *Casabella*, n. 538, 1987, p. 4.

¹⁰ L. Epifanio, *op.cit.*, pp. 55-56.



Figg. 3-4. Luigi Epifanio. Pianta e profili delle case all'Arenella (in alto) e in via Pitrè (in basso)

In base a tali considerazioni appare legittimo inserire il 'viaggiatore' Epifanio nella letteratura dei viaggiatori in Sicilia poiché la sua opera grafica si manifesta come un caposaldo, insieme ai disegni di Caracciolo, della storia del disegno nel periodo fascista e post-fascista visto nel suo uso di rilievo a vista e conseguente sintesi e prefigurazione progettuale.

Il modo di procedere di Luigi Epifanio, caratterizzato da un'attenta lettura dell'ambiente costruito/naturale che costituisce non solo una parte della propria memoria figurativa ma un vero e proprio repertorio morfologico, si traspone maggiormente nel progetto per il quartiere Arenella realizzato, per conto dell'Istituto Autonomo delle Case Popolari di Palermo, tra il 1949 ed il 1950 che rappresenta, insieme alle abitazioni da Epifanio precedentemente realizzate nella via Pitrè, i primi esempi a Palermo di quel rinnovato interesse per l'architettura spontanea e per i materiali tradizionali che porterà in campo nazionale ad episodi più impegnativi quali la Martella a Matera ed il Tiburtino a Roma; tali realizzazioni costituiscono quindi l'esempio 'palermitano' di adesione a quel movimento che è stato definito, in analogia con le ricerche filmiche di un Rossellini o di un Visconti, "neorealismo architettonico", il quale tentava di definire un linguaggio direttamente comunicativo per le classi popolari, protagoniste della ricostruzione postbellica, e di creare una vera e propria ideologia architettonica adeguata al particolare ruolo che l'edilizia era chiamata a svolgere nel periodo della ricostruzione.

Mentre le case in via Pitrè presentano un impianto planimetrico rigoroso, in quanto si attestano ortogonalmente alla strada principale, le case all'Arenella presentano una planimetria leggermente informale, ottenuta sfalsando le schiere, rendendo così omaggio al mito delle forme "spontanee"; il paramento murario esterno in pietra, la copertura a falde con coppi in laterizio, l'uso del legno per gli infissi, sono quei particolari di sapore dialettale che si rifanno al mondo contadino celebrato come luogo di una "naturalità" incontaminata; questa sorta di utopia regressiva, costituita da accenti nostalgici è comunque solo un capitolo del populismo intellettuale che è presente nella cultura italiana del dopoguerra; lo stesso Epifanio infatti progetta e realizza successivamente, sempre per conto dello IACP, un complesso costituito da 252 alloggi nel quartiere Palagonia di evidente matrice razionalista anche se presenta alcune rivisitazioni della tradizione locale.

Il sistema insediativo del quartiere Arenella è costituito da due serie diverse di alloggi a schiera; la prima, a destra attraversando l'insediamento, è composta da abitazioni la cui dimensione decresce secondo una numerazione progressive man mano che si percorre la strada di accesso principale, la seconda, composta da abitazioni sfalsate, cresce invece in dimensione sino a formare un fondo continuo all'intero insediamento. Le due tipologie adottate da Epifanio presentano una analoga distribuzione dello spazio interno composto al piano terra da un ambiente unico sul cui lato lungo si attestano i servizi (cucina e w.c.) ed il corpo scala ed al piano superiore da tre stanze da letto e da un servizio; l'asse delle due tipologie, longitudinale nelle abitazioni sfalsate e trasversale in quelle allineate, è evidenziato sia all'interno che all'esterno degli alloggi determinando, da un lato, la distribuzione interna, dall'altro, il dispositivo lessicale dell'intera composizione delle facciate, entrambe sottolineate dalla scansione delle logge ritmate da setti murari in pietra a vista.

Una delle tipologie del quartiere appare analoga a quella adottata da Lodovico Barbiano di Belgiojoso nel quartiere Ceca a Sesto San Giovanni per l'uso di determinati elementi lessicali e per i caratteri della distribuzione interna; questo dispositivo linguistico, basato sulla legittimità estetica di un'architettura di tipo autarchico, è sperimentato, immediatamente dopo la seconda guerra mondiale, da Luigi Vagnetti e da Lionello Foderà nel progetto di case economiche a Formia in cui sono evidenti sia l'accostamento al tema dell'architettura vernacolare che un richiamo alle architetture mediterranee di Le Corbusier. Nel retro delle case all'Arenella è sempre presente un piccolo giardino che conferma come il tema del verde sia stato inteso dall'architetto come vera e propria parte integrante l'alloggio. Le case in via Pitre presentano analogie e differenze con l'impianto all'Arenella. L'impianto planimetrico si attesta ortogonalmente lungo la strada nella quale si affacciano i fronti più corti delle abitazioni; la scansione degli alloggi è ben ritmata dalla cadenza alternate del corpo principale, intonato bianco, e del volume delle stanze da letto, arretrato rispetto al filo stradale, rivestito in pietra calcarea grigia.

Tipologicamente gli alloggi sono composti da un ambiente di forma quadrata, che contiene il sistema del corpo scala ed i servizi delle abitazioni, e da una parte di forma trapezoidale al cui interno sono presenti il soggiorno e le stanze da letto; quest'ultima parte determina, nella parte della zona notte, un volume più basso che genera al piano superiore una terrazza per dare all'ultimo piano quello sfogo all'aperto che i piani inferiori hanno nel giardino; anche in questa realizzazione, così come in quella successiva del quartiere Palagonia, Epifanio sottolinea il tema del verde come elemento fondamentale nella progettazione dell'insediamento popolare. L'uso di materiali tipici e di elementi di tradizione spontanea, l'alternarsi delle masse volumetriche differenziate nel materiale di rivestimento, il gioco sapiente dei pieni e dei vuoti, la molteplicità dei percorsi di accesso alle abitazioni riconducono questo insediamento, così come quello dell'Arenella, a quel filone neorealista affermatosi in Italia nella seconda metà degli anni '40.

Nel percorrere gli insediamenti di via Pitre e dell'Arenella non possono che venire alla mente analogie con le immagini del Tiburtino e del quartiere Ina-Casa a Cerignola di Mario Ridolfi che sono gli esempi emblematici di quella ricerca linguistica tesa a recuperare nella materia e nella tradizione popolare quegli elementi volti ad annullare adesioni passive ad etimi internazionalisti o neoclassici, entrambi letti come inadeguati per affrontare i compiti della ricostruzione.

Bibliografia

- P. Airoidi, E. Caracciolo, V. Lanza, *Rilievi di edilizia minore siciliana*. Palermo, s.e., 1938.
L. Epifanio, *L'architettura rustica in Sicilia*. Palermo, G.B. Palumbo Editore, 1939.
R. La Mesa (ed.), *Viaggiatori stranieri in Sicilia*. Bologna, Cappelli, 1961.

B. Pace, *Arte e civiltà della Sicilia antica*. Milano, Dante Alighieri, 1935.
G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*. Milano, Ulrico Hoepli, 1936.

Immagini di città tra la scena, il labirinto e lo sprawl

Franco Cervellini

Università di Camerino – Ascoli Piceno – Italia

Parole chiave: immagine, scena, labirinto, *passages*, *sprawl*.

1. La scena e il labirinto

Lo studio dell'iconografia delle città è di grande importanza per la loro conoscenza. Le immagini delle città, a mio avviso, non sono solo illustrazioni di esse ma piuttosto un loro manifestarsi. Una sorta di epifania del loro essere profondo che traspare e si appalesa attraverso la configurazione iconica dei caratteri simbolici in esse prevalenti.

A un'osservazione attenta un'immagine significativa di una città può di rivelare gli elementi essenziali della spazialità che essa stessa ha costituito della sua storia. E quando tale conoscenza iconica si deposita nella memoria collettiva quella figurazione entra a far parte della comune coscienza psichica di quella città che, secondo una tesi freudiana,¹ per conoscerla e viverla è forse altrettanto importante della percezione quotidiana del suo spazio fisico.

Anche, in tal senso credo che lo spazio delle città occidentali di origine storica possa essere riconducibile a due principali archetipi iconici, ai quali è possibile riferire la molteplice declinazione figurativa dei loro spazi: *la scena e il labirinto*.

Iconograficamente la *scena* è lo spazio in piena luce che contiene sempre un centro principale, è la manifestazione visibile dell'ordine geometrico della prospettiva centrale. Una celeberrima fantasia urbana rappresenta perfettamente tale archetipica metafora: *la città ideale di Urbino*.

Il *labirinto*, invece, solitamente non ha un solo centro ma una serie di multipolarità e per essere conosciuto non può essere solo guardato o traguardato, ma deve essere penetrato, percorso nella sua estensione ignota e nei suoi rivolgimenti contorti.

Se la *scena* è stata prima il luogo della costruzione scientifica di un ordine e, poi, quello della seduzione scenografica dello stesso, ovvero uno spazio assunto per eccellenza dall'istituzione per la celebrazione dei suoi riti, politici o religiosi, il *labirinto*, invece, è stato ed è lo spazio che esercita una illusione molteplice, che seduce in più direzioni contemporaneamente, costringendo ad una ricerca del cammino che richiede un discernimento, secondo ipotesi alternative, tra le ingannevoli apparenze, di quella che sembra la via sicura e la verità. Il *labirinto* è quindi lo spazio del disorientamento e dello spaesamento. La gigantesca *macchina inutile* del Campo Marzio piranesiano ne è una delle più efficaci rappresentazioni, prefigurando come una profezia il modello di crescita della successiva metropoli industriale. Ma perché quella si possa sviluppare nelle principali città storiche, dovranno intervenire differenti circostanze strutturali, che saranno tuttavia caratterizzate da frequenti analogie dei processi di inurbamento e concentrazione dei suoi nuovi abitanti – i lavoratori salariati delle industrie nascenti – e di intensificazione insediativa attraverso fenomeni di espansione e di compattamento edilizio. È in tale processo, durante l'intero XIX secolo, che si formano sperimentalmente, si perfezionano e si *tipizzano* nuovi edifici e nuovi spazi pubblici corrispondenti alle nuove esigenze, a cominciare da quelli per il commercio destinato ai nuovi consumi.

I *Passages* parigini costituiscono un episodio particolare di tale processo, che merita di essere ricordato.

2. I passages parigini

I *Passages*² hanno vissuto floridamente nel periodo che va dalla loro *invenzione*, al volgere del XVIII secolo, fino alle trasformazioni radicali di Parigi, alla metà del XIX°. Il primo *Passage* è probabilmente del 1791, (*Feydeau*), essenzialmente di servizio a una sala teatrale, successivamente, nel 1799 fu realizzato *quello du Caire* e poi quello *des Panoramas*, che assunsero la fisionomia peculiare di questo tipo di spazi.

Una cospicua prima parte di essi furono costruiti, quasi esclusivamente per iniziative private, nel periodo del secondo quinquennio degli anni '20 dell'800, su terreni per lo più appartenenti a giardini di proprietà

¹ Cfr. Sigmund Freud, *Il disagio nella civiltà*, Torino 2010, ed. or. *Das Unbehagen in der Kultur*, Vienna, 1930.

² Circa le vicende storiche dei *Passages* di Parigi si veda di Bertrand Lemoine, *Les Passages couverts*, ed. *Delegation à l'action Artistique de la Ville de Paris*, Parigi, 1989.

di enti religiosi o di *hotels particuliers*, abbandonati dalle famiglie di nobili fuoriusciti dalla rivoluzione, sequestrati e incamerati nel demanio pubblico; un secondo gruppo fu poi eseguito con la ripresa edilizia del periodo dal 1837 al 1842.

Ricordando visite del passato e soprattutto le letture di Aragon, di Baudelaire e Benjamin, i *Passages* parigini, mi rievocano sensazioni e memorie di una spazialità *ibrida*. Potrei dire, infatti, che per loro valgono entrambe le metafore che usavo precedentemente. Come meandri nel costruito compatto della città appartengono alla spazialità del *Labirinto*, ma nello stesso tempo, come *fendenti* che violano il suo spessore profondo, sono le quinte prospettiche di scene pensate per un panottico. La loro caratteristica sta nel possedere contemporaneamente l'interiorità di uno spazio coperto ricavato all'interno dello spessore di un isolato e l'esteriorità peculiare di una strada decorosamente costruita sulla partitura degli ordini, ma in un ambito al coperto.

Analogamente, dal punto di vista urbano, i *Passages* costituiscono una nuova tipologia di spazi pubblici, ma nello stesso tempo si conformano come una rete discontinua di frammenti quasi residuali dei precedenti spazi collettivi. In tal senso corrispondono a quella «*frantumazione dell'esperienza collettiva della città*» che Franco Rella³ ha individuato come caratteristica dell'insorgere della modernità metropolitana.

La modernità capitalistica aveva soprattutto bisogno di inventare lo spazio privilegiato per la sua nuova divinità: la merce e il *Passage* è il primo luogo nel quale è più facile coglierne l'essenza di nuovo feticcio. (Poi verranno il grande magazzino, il supermercato, l'ipermercato, il centro commerciale, ecc. ecc.). È nei *Passages* che l'uomo comune divenne consumatore; nei suoi spazi il suo essere artefice della propria esistenza comincia a confrontarsi con la sua capacità d'acquisto. Così il *Passage* diviene soprattutto «*la strada sensuale del commercio, fatta solo per risvegliare il desiderio*»⁴.

La dimensione dei *Passages* parigini è standardizzata ed è minore di quella delle gallerie di altre città: una larghezza quasi mai superiore ai 4 – 5 mt., un'altezza appena di poco superiore alla larghezza e una lunghezza variabile a seconda dell'isolato urbano da attraversare da parte a parte.

I *Passages* sono quindi spazi prospettici, ma la loro profondità è sempre eccessiva e priva di fondale, così la loro visione in profondità si offusca e diviene una sorta di *peluche per l'occhio*. Per rappresentarli, dunque, non si addice la prospettiva aperta, ma la sezione e soprattutto la sezione prospettica fotografica, stretta in una larghezza compressa. Le loro prospettive, quindi, non sono più finestre aperte sul mondo, ma sguardi che dal mondo sbirciano penetrando nella parte più nascosta del suo stesso interno, a volte con furtività.

I *Passages* vivono quindi ambigualmente di una doppia natura, che consente ogni bizzarria. Per questo sono stati il regno del *flâneur*. Ma come ci hanno raccontato Baudelaire e Benjamin quella fu l'epoca della *flânerie*, condizione soggettiva di un rapporto contemporaneamente intellettuale e sensuale con la città, combinato insieme di curiosità *naïv* e di lucida critica per i cambiamenti in corso.

Benjamin racconta: «*nel 1839 era elegante portare con sé una tartaruga andando a passeggio. Il che dà un'idea del ritmo del flâneur nei passages*»⁵.

È anche per tal motivo che nel vagabondaggio nei *Passages* la città si dischiude polarizzandosi in due spazi dialettici: si apre come un paesaggio e si racchiude come in una stanza. Come già accennato il *passage* è insieme interno ed esterno, sguardo ravvicinato e veduta panoramica nello stesso tempo.

Se l'immagine mentale più comune dello spazio collettivo è quella cosciente della sua disposizione, della forma e composizione delle sue parti, se, per così dire, essa, assomiglia ad una sua pianta osservata ad occhi bene aperti, l'immagine del *Passage* è quella sfumata, dissolvente e distorta dei luoghi intravisti in sogno.

«I *Passages* sono case o corridoi che non hanno nessun lato esterno, come il sogno»⁶. Sono dunque «*dimore oniriche del collettivo*»⁷.

Non a caso in un *Passage* è nato il surrealismo. Zola ce li ha descritti come oggetti surreali: «*vetri imbiancati di riflessi, cascate di luci, globi bianchi, lanterne rosse, lumi a gas, orologi e ventagli giganti, oro dei gioiellieri, cristalli dei confettieri, sete chiare delle modiste. E nella confusione delle insegne*

³ Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, Milano, 1993.

⁴ Da Walter Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, ed. or. Frankfurt a.M. 1982, ed.it. Torino, 1986.

⁵ Da W. Benjamin, op.cit.

⁶ Da W. Benjamin, op.cit.

⁷ Da W. Benjamin, op.cit.

verniciate, un enorme guanto di porpora, da lontano sembra una mano insanguinata e tagliata e riattacata ad un polsino giallo»⁸.

I *Passages* sono dunque spazi della congiunzione, del collegamento, sia in senso letterale che metaforico. Ma sono anche luoghi della solitudine e del rifugio.

Era all'interno del *glauco chiarore abissale*⁹ di uno di essi – («ciò che infatti è propriamente in questione nei passages, non è come nelle altre costruzioni in ferro, l'illuminazione dello spazio interno, ma l'attenuazione di quello esterno») ¹⁰, nel *passage* dell'Opera, che il *Paysan* di Aragon trovava rifugio per immergersi poi nel vagabondaggio metropolitano.

I vecchi *Passages* sono, a mio avviso, soprattutto luoghi che hanno precorso i tempi: luoghi ove la soggettività individuale si è incontrata con le altre e con esse necessariamente si è mescolata e *con-fusa*. Per questo possono essere ancora suggestivi per immaginare modelli di *contaminazione positiva* per lo spazio collettivo del nostro tempo.

3. Lo *sprawl*

In opposizione alle antiche immagini ideali, o alle permanenze di spazio conformato dei *Passages*, nelle metropoli contemporanee cresce l'*eterotopia* ovvero la progressiva frantumazione dello spazio urbano per una sorta di sospensione/neutralizzazione del loro interagire che sta prendendo la non-forma dello *sprawl*.

Tale spazio non ha e non può avere immagine. Oggi la rappresentazione delle città ha subito una sorta di eclissi: quelle che vengono rappresentate sono quasi sempre delle immense indistinte aree urbane.

Nell'ultimo scorcio dello scorso secolo il pensiero teorico sulla città si è manifestato, in vari contesti culturali, attraverso rappresentazioni utopiche nel tentativo, a volte non privo di drammatica ironia, di denunciare e contraddire i processi di atopizzazione in corso. (Vale la pena di ricordare le elaborazioni della cosiddetta Architettura Radicale, ad es le rappresentazioni specchianti di Superstudio o quelle tecnologicamente mostruose di Archigram o i raffinati giochi intellettuali di costruzione – o *decostruzione* – di nuovi paesaggi artificiali disposti su terreni resi astratti come piani geometrici secondo rigorose strategie linguistiche).

A fronte di ciò la città concreta intanto andava diventando *sprawl*, un inglobamento artificiale dell'intero territorio e in quello scenario che alcuni concetti, spaziali ai quali avevamo fatto riferimento fino ad allora per la conoscenza e l'analisi della città perdevano inesorabilmente di significato: l'idea di perimetro e quindi di confine e quindi di misura e di scala.

Anche i singoli episodi urbani subivano una mutazione sostanziale. Le sedi più frequentate dalla vita quotidiana – uffici, alberghi, aeroporti supermercati tutti eguali e irriconoscibili in ogni parte del pianeta – sono state ribattezzate *non luoghi*. Si tratta di singoli episodi morfologicamente ed esteticamente disgiunti, di isole che si configurano come placche autonome e che sono caratterizzate da frequenti e disordinati salti di scala. Peraltro lo *sprawl* urbano è anche portatore di una nuova estetica urbana: l'estetica del frammento e della giustapposizione. Senza soluzione di continuità si alternano stili e tipologie formali in un'acrasia estetica come quella evocata da Venturi in *Learning from Las Vegas*¹¹. L'opera di molte archistar-architects si inserisce in questa nuova estetica secondo cui le architetture vengono trattate come sculture autoreferenziali che non dialogano col contesto, neanche quello più prossimo, ma vengono collocate liberamente nel paesaggio convivendo gomito a gomito seguendo la logica del bricolage.

Probabilmente dovremo accettare un'ulteriore integrazione alle due grandi metafore storiche dello spazio urbano, oltre la scena e il labirinto su cui si sono costruite le nostre città dovremo introdurre un altro modello di spazio senza punti fissi né chiari né aggrovigliati. Lo spazio senza limiti di tempo e di spazio in cui vive il viaggiatore attuale, quello sempre in movimento sulla *Rete*. Internet, le reti telematiche dei social media sempre più ricche e capienti e frequentate stanno creando i posti del nostro

⁸ Da Emile Zola, *Nanà*, Milano 1981, la descrizione si riferisce al *Passage de Panoramas* ove il conte Muffat, andava avanti e indietro in una sera di dicembre alla fine degli anni '70 del 1800.

⁹ Da Louis Aragon, *Il paesano di Parigi*, ed. or. Parigi 1926, nuova edizione italiana a cura di Franco Rella, Milano, 1982.

¹⁰ Da W. Benjamin, op.cit.

¹¹ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Imparare da Las Vegas*, n.e. a cura di Manuel Orazi Macerata, 2011.

stare, che non sono luoghi fisici, perché non hanno limiti, se non l'infinito, non hanno periferia, ogni nodo è periferia, ma è anche centro perché il centro non c'è per costituzione.

In sostanza oggi, una volontà di conoscenza olistica, integrale delle città, della loro forma ed identità sembra definitivamente sfumata di fronte alla loro frammentarietà e alla loro, sempre più frequente, atopia. La visibilità della città e quindi la sua conoscenza è forse meglio ricostruibile, anche se non facilmente, rimontando insieme i frammenti di altri prodotti linguistici, quelli letterari ad esempio o quelli cinematografici. Come in quelli con Wim Wender, nei cui film le immagini delle città hanno la suggestione poetica dei sogni.



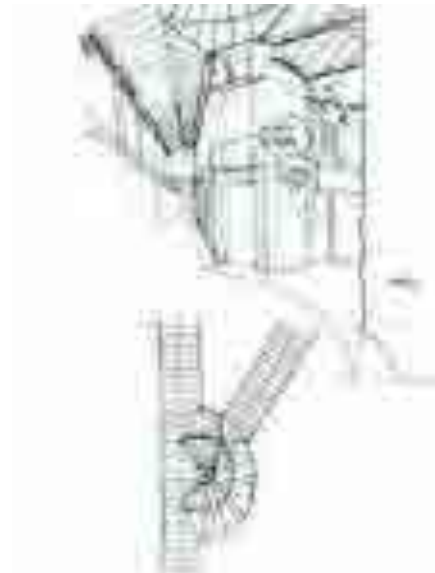
1. Parigi – Una diramazione del Passage Verdeau,
(Disegno dell'autore)



2. Parigi – Passage du grand cerf,
(Disegno dell'autore)



3. Parigi – Galerie Vero-Dodat,
(Disegno dell'autore)



4. Parigi – Passage du Caire,
(Disegno dell'autore)

Città reale e città immaginata. Il ruolo del viaggio nelle visionarie prospettive urbane degli anni venti

Stefania Monzani

Politecnico di Milano – Milano – Italia

Parole chiave: paesaggio urbano, palinsesto, memoria, montaggio, analogia, citazioni figurative, visioni, città.

1. La dimensione iconografica del paesaggio urbano e la sua narrazione

Il territorio, così come si presenta, non è un dato di fatto ma un processo, il risultato di una serie di modifiche, a volte spontanee, altre determinate dall'azione antropica. Seguendo la teoria di André Corboz, si può considerare il territorio come palinsesto¹, luogo in cui la memoria si rivela quale sedimentazione nel tempo di segni, tracce e progetti. In questo senso, lo studio del territorio comporta una sorta di scoperta archeologica, nella quale l'architetto – in qualità di ricercatore – trae dai suoi segni la regola e la ragione delle configurazioni successive.

Parallelamente allo studio del territorio assume un ruolo determinante la costruzione del paesaggio come prodotto culturale, individuata da Alain Roger con il termine ambivalente *artialisat*ion, ovvero «due modi di intervenire sull'oggetto naturale [...]. Il primo modo è diretto, *in situ*, il secondo è indiretto, *in visu*, cioè attraverso lo sguardo»². Oltre all'intervento dell'uomo sul suolo “in situ”, l'opera di alcuni scrittori, artisti ed architetti ha fornito una narrazione del paesaggio “in visu” tramite la sua rappresentazione, rivolgendo particolare attenzione alla sua dimensione urbana.

Si potrebbe descrivere il paesaggio urbano non solo tramite i modelli insediativi realizzati ma attraverso le visioni architettoniche che hanno contribuito a determinarne l'identità; l'obiettivo è svelare le alternative possibili di sviluppo, le intenzioni che concorrono a modellare un'immagine di città intesa come relazione tra i singoli manufatti e gli spazi che li legano. Tra il 1910 e la fine del 1920³ gli architetti italiani entrano nel vivo del dibattito sulla costruzione della città alla ricerca di un'architettura legata all'identità nazionale ma allo stesso tempo aperta a nuovi orientamenti figurativi. All'interno di questo contesto è possibile tracciare un *fil rouge* che lega le esperienze progettuali degli architetti Aldo Andreani, Giulio Ulisse Arata e Piero Portaluppi per la straordinaria carica utopica con cui traspongono l'esperienza del viaggio nel disegno di una personale visione urbana.

2. Il viaggio: osservazione, elaborazione intellettuale e rappresentazione

L'architetto attinge i materiali utili al progetto dalla storia e dai luoghi tramite il viaggio, qui inteso sia in senso “fisico” come conoscenza diretta in loco, sia in senso “intellettivo”, come assimilazione mnemonica di riferimenti tramite la lettura di riviste di settore, libri ed illustrazioni. Entrambe le modalità di acquisizione sono indispensabili e propedeutiche al progetto di architettura, in quanto costituiscono un sostrato culturale e figurativo attorno al quale ordinare e modellare le idee.

¹ A. Corboz, «Il territorio come palinsesto», in *Casabella*, n. 516, 1985, pp. 22-27 (ed. originale *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, Editions de l'Imprimeur, 2001).

² A. Roger, *Breve Trattato sul Paesaggio*, Palermo, Sellerio Editore, 2009, pp. 18-19, (ed. originale, Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1997).

³ G. Zucconi, «Gli anni dieci tra riscoperte regionali e aperture nazionali», in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, vol. 8, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Milano, Mondadori Electa, 2004, pp. 38-45.

2.1. Il viaggio come indagine e conoscenza

«I veri Maestri di buona architettura – scrive Francesco Collotti riferendosi ai *Carnet de Voyage* di Le Corbusier –non cercano di portare a casa dai loro viaggi una lingua o uno stile bensì traspongono nella propria opera altri mondi e fatti costruiti»⁴.



Fig. 1, Giulio Ulisse Arata, Progetto del Cimitero monumentale di Piacenza: spunti e appunti, 1916-1918 (Archivio di Stato di Piacenza, Mappede stampe e disegni Autorizzazione n. 2-2017)

Sulle tracce del Grand Tour⁵, il viaggio itinerante per le città costituisce un'esperienza culturale di maturazione personale che prevede l'osservazione attenta e meticolosa dell'*ambiente* urbano.

Per l'architetto lo studio della città natale si pone come solido insegnamento tipologico e figurativo da apprendere ed imprimere nella mente e il rilievo architettonico, in questo frangente, si rivela uno strumento di misura e di studio utile alla comprensione del reale.

A Mantova, Aldo Andreani impegnato nella ricerca di nuovi orizzonti figurativi, affianca all'esperienza dei rilievi e dei restauri dei Palazzi Comunali la lezione del Barocco romano appresa durante il viaggio a Roma in occasione dell'Esposizione Regionale ed Etnografica del 1911⁶.

A Piacenza, le introverse architetture farnesiane e le chiese progettate da Alessio Tramello, rappresentano per Giulio Ulisse Arata la prima scuola d'arte, d'ornato e di costruzione⁷ (Fig. 1). I viaggi di Arata in Sicilia, in Sardegna e nel Lazio, uniti allo svolgimento dell'attività professionale tra Milano e Napoli, aumentano la sensibilità dell'architetto nei confronti della città storica e delle sue caratteristiche ambientali. A dimostrazione di questo è l'interesse nutrito dall'architetto nei confronti dell'architettura vernacolare e delle decorazioni fitomorfe orientali, manifestata con i numerosi disegni redatti per un volume mai edito sull'architettura laziale e per il volume *L'Architettura arabo-normanna e il Rinascimento in Sicilia*⁸.

2.2. La creazione di un paesaggio mentale tramite una collezione di riferimenti figurativi

Nel percorso professionale e culturale, l'architetto trova una serie di riferimenti ed affezioni figurative che ne delineano il fronte culturale, definendo in questo modo le

⁴ F. Collotti «Il progetto come viaggio e trasposizione. Karl Friedrich Schinkel, architetture e paesaggi», in *Firenze Architettura*, anno VIII, n. 1, 2004, p. 66.

⁵ Il *Grand Tour*, all'inizio chiamato *Italienische Reise*, era una tappa obbligata della conoscenza architettonica e dei luoghi negli anni dell'apprendistato dei giovani studiosi. Esso costituiva un'esperienza altamente formativa di scoperta e ricerca sul campo, copia dal vero e misurazione diretta delle architetture del passato.

⁶ Nel 1911 Andreani partecipa, chiamato da Adolfo Zacchi, alla realizzazione del Padiglione lombardo all'Esposizione regionale ed etnografica di piazza d'Armi a Roma, assistendo a parte della costruzione.

⁷ F. Mangone, *G. U. Arata. Opera completa*, Napoli, Electa, 1993, pp. 25-26.

⁸ G. U. Arata, *L'architettura arabo-normanna e il Rinascimento in Sicilia*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1925.

sue *famiglie spirituali*⁹. Esse si traducono il più delle volte in una collezione di immagini, come quella dell'architetto Piero Portaluppi, attentamente custodita nel suo "Album dei ritagli", composta da frammenti – come sottolinea Ornella Selvafolta – tratti da «testate di riviste e logotipi, illustrazioni pubblicitarie, decorazioni, arabeschi e scritte tipografiche che ispirano *collages* attentamente composti sulla base di infallibili equilibri e di sagaci affinità formali»¹⁰. La meticolosa organizzazione in cartelle tematiche di questa particolare raccolta specifica l'origine delle illustrazioni: dai modelli di matrice austro-tedesca derivanti dalla *Wagnerschule*, agli estratti dell'*Art Nouveau* francese e dell'architettura arabo-moresca.

A Piacenza, la biblioteca personale di Giulio Ulisse Arata conta innumerevoli riviste appartenenti al contesto nord-europeo, quali: «Der Architekt», «Deutchr Kunst und Dekoration», «Moderne Bauformen» e «The Studio»¹¹ (Fig. 2). Accanto ad esse, le monografie di Joseph Hoffman e Leopold Bauer, costituiscono un fitto repertorio figurativo da cui prendere spunto. Parallelamente alle riviste europee di settore, in Italia le pagine di «Vita d'Arte», «Pagine d'Arte» ed «Emporium» passano in rassegna le esperienze locali e monitorano l'aggiornamento figurativo dell'architettura nazionale.

Anche l'avvicinamento tacito di Aldo Andreani alle tendenze europee è dimostrato dallo sviluppo autonomo e del tutto personale di una sorta di *espressionismo*¹² laterizio, analogo ad alcune esperienze architettoniche olandesi di Michel de Klerk, Hendrik Petrus Berlage e Fritz Höger. Questi riferimenti figurativi si fondono alle immagini di Roma barocca appartenenti ai tre volumi di Giulio Magni: *Il Barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa*¹³, in ampia diffusione a partire dal 1911.



Fig. 2, La copertina della rivista The Studio, Aprile 1893, ad opera dell'illustratore Aubrey Beardsley e la copertina della rivista mensile Deutsche-Kunst und Dekoration, 1898, illustrata da Rudolf Witzel

Queste esperienze identificano un periodo di ricerca figurativa e stilistica intorno agli anni venti, in cui i protagonisti della scena architettonica del momento volgono lo sguardo alla tradizione d'oltralpe.

Come citazioni figurate, gli elementi che questi architetti raccolgono, definiscono il loro *paesaggio mentale*, composto da una fitta rete di immagini che, una volta

⁹ H. Focillon, «Visionari. Balzac e Daumier», in *Estetica dei visionari e altri scritti*, a cura di M. Biraghi, Bologna, Edizioni Pendragon, 1988, p. 17.

¹⁰ O. Selvafolta, «L'archivio di immagini di Piero Portaluppi: percorsi formativi e materiali del progetto», in *L'architettura dell'altra modernità. Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura*, a cura di M. Docci e M. G. Turco, Roma, Gangemi editore, 11-13 aprile 2007, p. 222.

¹¹ M. L. Scalvini, F. Mangone, *Arata a Napoli tra liberty e neoeclettismo*, collana "Uomini e luoghi delle trasformazioni urbane", diretta da G. Alisio, Napoli, Electa, 1990, pp. 7-33.

¹² *Backsteinexpressionismus*, per l'appunto "Espressionismo in laterizio", è una tendenza che si sviluppa a partire dal 1920 su derivazione della Scuola di Amsterdam e raccoglie l'eredità della tradizione costruttiva in laterizio.

¹³ G. Magni, *Il Barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa*, 3 voll., Torino, C. Crudo & C. Società italiana di edizioni artistiche, 1911-1913. Nel 1911 escono i tre volumi appartenenti a *Il Barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa*, di Giulio Magni. L'opera di Magni si rivela fondamentale e dimostrativa di questo periodo culturale.

apprese, rimangono impresse sulla retina dell'occhio per poi essere composte e rielaborate in un nuovo disegno.

3. Città reale vs città immaginata. Prospettive urbane come visioni

3.1. Antecedente: il montaggio analogico

Le figure e le immagini rielaborate dalla mente producono progetto anche sotto forma di “capricci” all'interno di una composizione analogica, come le celebri vedute di Venezia immaginaria dipinte da Canaletto. Il *Capriccio con edifici palladiani*¹⁴, pezzo unico nel suo genere per la naturalezza e al tempo stesso l'artificio scenografico che lo contraddistingue, condensa in un'unica visione il progetto di Andrea Palladio per Ponte di Rialto, la Basilica di Vicenza e Palazzo Chiericati, “pezzi d'autore” inseriti sapientemente nel paesaggio lagunare.

La *trasposizione geografica*¹⁵ di architetture palladiane e la conseguente nuova configurazione scenografica, svelano il progetto di una Venezia d'invenzione, in cui i monumenti assumono un nuovo valore simbolico senza perdere la loro autonomia figurativa. Canaletto restituisce in questo modo una rielaborazione personale della città di Venezia, una sorta di *civitas metaphisica* in cui reale e immaginario si fondono in una singolare atmosfera.

Sul filo di questa esperienza, Aldo Rossi compone la sua *Città analoga*¹⁶, un collage inedito di architetture archetipe, progetti, paesaggi e frammenti architettonici giustapposti in una visione simultanea, in cui classico, memoria e futuro coesistono. L'intenzione è formulare una teoria del procedimento compositivo, in cui – come sottolinea Aldo Rossi – la costruzione «avviene mediante progetti e cose inventate o reali, citate e messe insieme, proponendo un'alternativa del reale»¹⁷. L'obiettivo è la resa di un significato “altro” che elementi diversi quali architetture, volumi puri, oggetti e ricordi appartenenti a contesti differenti, elaborano in un ordine nuovo attraverso il montaggio.

3.2. La mise-en-scène di architetture come sequenza narrativa

Reinterpretando i principi della *Città analoga*, i progetti urbani di Aldo Andreani, Giulio Ulisse Arata e Piero Portaluppi rievocano immagini appartenenti alla tradizione della città e alla loro personale esperienza, sviluppando esiti concreti simili a visioni di sogno.

Definire questi architetti “visionari” non è errato; Henri Focillon – scrivendo di Balzac e Rembrandt – individua nell'*immaginazione* il carattere che li contraddistingue e questa qualità «non è solo capacità di creare e di concatenare immagini, ma un'attitudine eccezionale a riceverle e tradurle come delle allucinazioni»¹⁸.

La prospettiva si presenta come metodo di rappresentazione congeniale al loro scopo: unire reale e immaginario senza destare fratture, il tutto calibrato e governato con notevole controllo compositivo. Le scenografiche rappresentazioni prospettiche realizzate da Andreani

¹⁴ Intorno al 1750 il conte Francesco Algarotti commissionò a Canaletto una veduta prospettica di Venezia raffigurante un tratto del Canal Grande idealmente progettata da Andrea Palladio. Il dipinto richiedeva l'inserimento di tre monumenti: il progetto palladiano per il ponte di Rialto (progetto non realizzato), il Palazzo Chiericati e il Palazzo della Ragione di Vicenza.

¹⁵ A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, a cura di R. Bonicalzi, Milano, Clup, 1975, p. 370.

¹⁶ La tavola della *Città analoga*, viene esposta per la prima volta alla Biennale di Venezia nel 1976. Essa è il risultato di un'esperienza a più mani, che vede Aldo Rossi a fianco di Fabio Reinhart, Bruno Reichlin e Eraldo Consolascio.

¹⁷ A. Rossi, *La città analoga: tavola*, in *Lotus International*, n. 13, Milano, 1976, pp. 6-7.

¹⁸ H. Focillon, «Visionari. Balzac e Daumier», in *Estetica dei visionari e altri scritti*, a cura di M. Biraghi, Bologna, Edizioni Pendragon, 1988, p. 2.

tra il 1924 e il 1928 per il Piano di Edificazione in Terra Sola Busca¹⁹ a Milano (Fig. 3), mostrano come l'artificio del montaggio sia il *trait d'union* tra l'esistente e il progetto. La serie di prospettive a volo d'uccello elaborate a partire da varie inquadrature, raccontano il progetto a tutto tondo; elemento in primo piano è il progetto dell'*Isola*, nuovo caposaldo di progetto posto come contrappunto scultoreo al neoclassico Palazzo Serbelloni. In queste visioni Andreani trasla la rappresentazione dalla realtà all'invenzione nel momento in cui inserisce un giardino geometrico mai esistito all'interno del cortile di Palazzo Serbelloni. Scenografia fissa della prospettiva è la cortina di edifici che compone il fronte di via Gabrio Serbelloni, alterata dall'inserimento sullo sfondo del progetto non realizzato di Andreani stesso per la riforma del Palazzo della Provincia (1925-1927). A mutare la veridicità della rappresentazione è la singolare comparsa su via Mozart di un villino, collocato proprio sul sedime di quella che sarà, qualche anno più tardi, Villa Necchi Campiglio (1932-1935) progettata da Piero Portaluppi.

Negli stessi anni, a Milano si parla di espansione urbana con l'avvento del Concorso per il Piano Regolatore del 1927-1928²⁰, progetto che vede impegnati l'architetto Piero Portaluppi con l'ingegner Marco Semenza. Le prospettive elaborate per il concorso, eleganti ed



Fig. 3, Aldo Andreani, *Il quartiere dei giardini fra le vie Serbelloni, Mozart, S. Damiano*, Aprile 1928. Archivio Aldo Andreani, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia

¹⁹ Il *Piano di Edificazione in Terra Sola Busca* Milano, 1924-1928 è il progetto generale di piano che Andreani propone al Conte Gian Ludovico Sola Cabiati, proprietario dell'ampia area a verde dietro Palazzo Serbelloni. L'intento di Andreani è realizzare un impianto a scala urbana in questa vasta area incolta, valorizzando il palazzo neoclassico inserendolo all'interno di un nuovo quartiere borghese.

²⁰ Il Governo fascista nel 1926 apre una gara pubblica per il progetto di Concorso del Piano Regolatore. L'esito dei progetti partecipanti vede vincitore il progetto *Ciò per amor* di Portaluppi e Semenza, il secondo premio viene dato al progetto *Forma urbis Mediolani* del Club degli Urbanisti, terzo premio per *Nihil sine studio* di Giovanni Brazzola, Cesare Chiodi e Giuseppe Merlo.

eloquenti, propongono un nuovo volto monumentale per la città tramite la sistemazione dei principali monumenti e la “liberazione” del loro intorno. Se Portaluppi ha ben chiaro l’atmosfera architettonica che il progetto del nuovo deve ricreare con l’esistente, maggiori incertezze appaiono invece nell’esito figurativo di alcune architetture²¹. Tra queste, il progetto per l’edificio S.T.T.S. a Milano (Fig. 4), compone un trittico in cui vengono rappresentate composizioni diverse di prospetti per lo stesso edificio. La continuità geometrica e altimetrica con gli edifici attigui permane come costante nelle tre rappresentazioni, mentre fasce grecate, losanghe e cornici marcapiano disegnano il fronte su strada, mostrando una ricerca decorativa sensibile alla tradizione europea. Come *sequenze narrative*, queste tre inquadrature svelano il rapporto che instaura il nuovo con l’esistente, sperimentando nuove tendenze ed orizzonti figurativi.

Sperimentazioni differenti interessano gli elementi decorativi presenti nel progetto per il cimitero di Piacenza (1916-1918) di Giulio Ulisse Arata. Nelle prospettive che illustrano il progetto cornici, timpani, aggetti e modanature prendono corpo modellando i volumi, inserendo in una logica combinatoria riferimenti protomedievali, bizantini e assiro-babilonesi, come dimostrano le molteplici tavole di spunti ed appunti figurativi prodotte. In questi elaborati emerge in un unico montaggio una rassegna di architetture fantastiche, edicole funerarie e frammenti architettonici, mostrando la tendenza dell’architetto a comporre per citazioni, sovvertendo ogni regola classica e sviluppando una architettura incline al *fuori scala*, al *gigantismo* architettonico ed a un *monumentalismo* fantastico. Come per altri progetti di Giulio Ulisse Arata, due sono le soluzioni che vengono elaborate: una più realistica, l’altra più utopica, ma in entrambe è evidente la ricerca dell’unità scenografica d’insieme.

Gli esiti di queste visioni architettoniche dimostrano come in architettura non esista una formula o una regola che si possa applicare ovunque, ma esistono delle costanti con le quali l’architetto deve confrontarsi ogni qualvolta inizi un progetto: il rapporto tra il singolo



Fig.4, Piero Portaluppi, “Tre case nuove strambe”: progetto per l’edificio S.T.T.S. Milano, corso Sempione, 1926. Fondazione Piero Portaluppi, Milano

²¹ G. Canella, «Un eroe del nostro tempo», in *Piero Portaluppi. Linea errante nell’architettura del Novecento*, a cura di L. Molinari, Milano, Skira, 2003, p. 10.

manufatto e il paesaggio urbano, tra monumento e tessuto edilizio, tra memoria e invenzione. In questo contesto la composizione architettonica non si pone come un'entità autonoma, priva di regole, ma al contrario deve riordinare e organizzare quella fitta trama di immagini acquisite dalla mente, per poterle trasporre, tramite il disegno, all'interno del progetto della singola architettura e del luogo in cui si inserisce²².

Bibliografia

«Aldo Andreani 1887-1971. Opere e progetti», a cura di M. Rebora, A. Torricelli, numero monografico di *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, XXII, 65/66, agosto-dicembre, 1988.

Aldo Andreani 1887 - 1971. Visioni, costruzioni, immagini, a cura di R. Dulio e M. Lupano, Milano, Electa, 2015.

G.U. Arata, *Costruzioni e Progetti*, Milano, Ulrico Hoepli Editore 1942.

R. Bossaglia, *Dopo il Liberty: considerazioni sull'ecllettismo di ritorno e il filone dell'architettura fantastica in Italia*, Roma, Edizioni Multigrafica, 1984.

Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Milano, Electa, 2004.

F. Mangone, *G. U. Arata. Opera completa*, Napoli, Electa, 1993.

Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento, a cura di L. Molinari, Milano, Skira, 2003.

M. L. Scalvini, F. Magnone, *Arata a Napoli tra liberty e neoeclettismo*, collana "Uomini e luoghi delle trasformazioni urbane", diretta da G. Alisio, Napoli, Electa, 1990.

²² Ringrazio l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, La fondazione Piero Portaluppi di Milano e l'Archivio di Stato di Piacenza che hanno autorizzato la pubblicazione del materiale iconografico presente nel saggio.

Representing the city, the landscape and anthropic layering

Maria Grazia Cianci

Sara Colaceci

Università di Roma Tre – Roma – Italia

Keywords: Tor Fiscale, aqueducts, Via Latina, the structure of the city, landscape, territory, territorial structuring, representation of the landscape, man-made signs.

1. The case study of the Tor Fiscale area in Rome

Investigating urban areas of the contemporary city, with their phenomena of accumulation and dispersion, provides an opportunity to understand more deeply not only the nature of those spaces, but also the ancient and recent anthropic relational systems, persistent and fleeting signs, and natural and artificial forms. Learning about a portion of the city is like a voyage to learn about the various ways humans have transformed their world over the centuries, like a voyage through an understanding of how natural signs, as *“ordering elements of the territory”*, impacted human appropriation of the same area.

The Tor Fiscale case study provides an opportunity to develop reasoning on the landscape and its representation, using various approaches and various means of representation. Indeed, we can obtain knowledge of a place through perceptive, descriptive, historic and geographic, ecological, interpretative or relational approaches. The set of these criteria is understood not only as a sum of data, but as complementary approaches in order to define the landscape’s wealth, complexity and numerous facets.

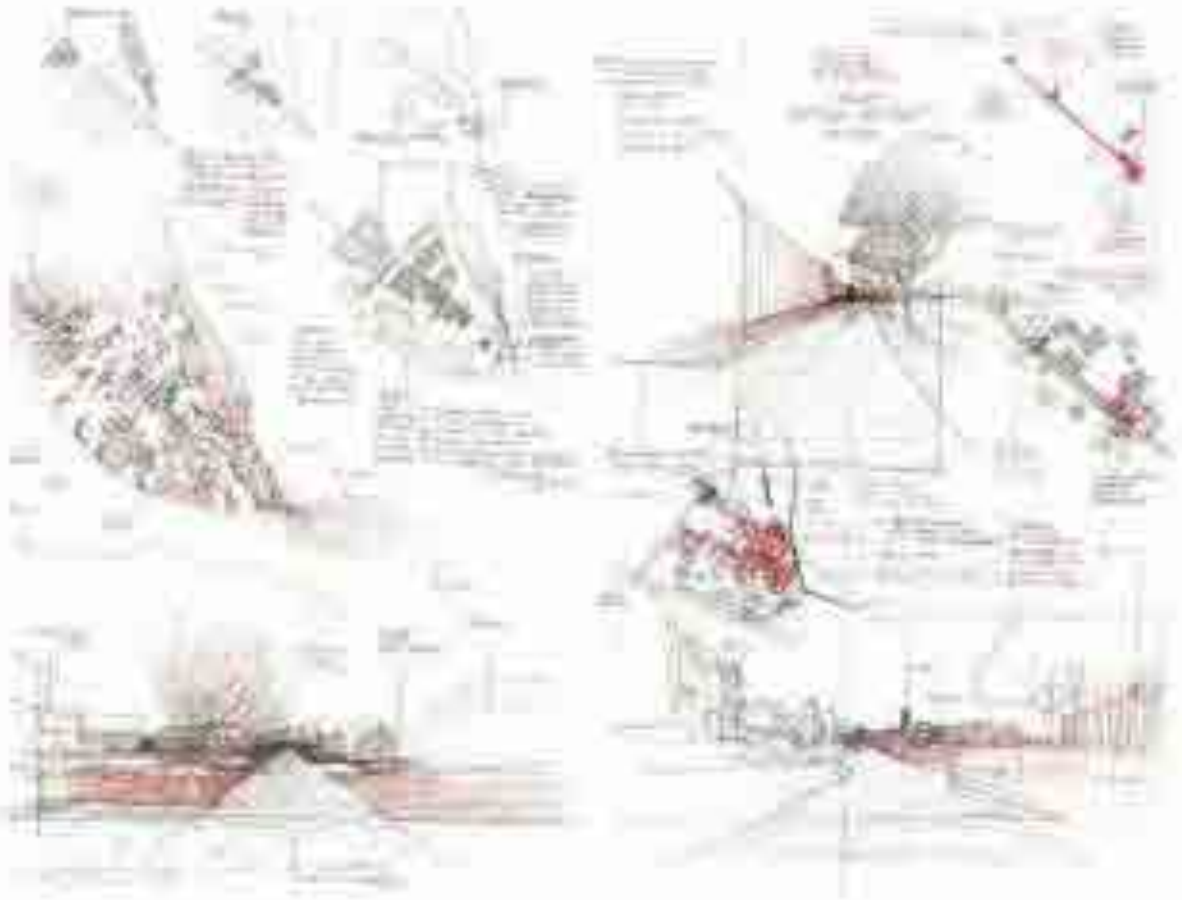


Fig. 1 - First graphical studies of the Tor Fiscale area, seeking to understand the urban aggregate, the residual green environments, the distances and the relationship between the city and ancient infrastructures

We use the various means of representation to express the many aspects of reality. While the Drawing is one model of reality, it is useful to use different types of drawing depending on the narration we desire: real-life drawings for descriptive purposes, real-life drawings as synthetic sketches to accentuate or highlight certain aspects and the relationships between parts, maps to capture territorial signs, graphics to extrapolate historical forms, and plastic models in order to understand the territory's three-dimensional nature. Tor Fiscale is located near the Appio and Tuscolano quarters, but has not maintained their character of a consolidated city. Rather, it is a fragile piece of the city, because unauthorised building by the weakest socioeconomic groups in the late 1950s. We find significant ancient man-made signs (Claudio and Marcio-Felice aqueducts and Via Latina) and major modern roadways (Via Tuscolana and Via Appia Nuova). There are large green spaces belonging to the historical landscape of Campagnin Romana (Parco delle Tombe Latine, Parco degli Aqueducts and Parco della Caffarella), alongside the Almone riverbed that delimits the plateau on which all of these elements coexist.

2. Observing and representing spatial relationships

The first approach to a place is certainly linked to exploring and crossing that place, collecting unusual visual traits, which are inevitably the result of partial and not fully exhaustive information that lead one to wonder about questions that are not fully clear.

Crossing urban areas while observing them is a fascinating voyage of discovery, in which the elements present, the fruit of transformations, additions and deletions, lead one to reflect on the contexts and how man took possession of them. While at first glance, the Tor Fiscale area appears chaotic, created through the accumulation of disparate elements, this hides various levels of significance. Observing and drawing such an area led us first to create study graphics with perspective representations with a sectoral point of view, since they depend on human movements through a portion of space. The aim of the drawings is not to be purely figurative or descriptive, instead they seek to identify the relationship between natural and man-made components, recognise the relationships between the parts and reveal existing paradoxes (Fig. 1). The drawing has two levels: on the one hand, it analyses the relationship between the things distributed in the urban space and, on the other, it examines the relationship between the urban space and humans. These drawings are drawn synthetically to underscore certain situations, and are accompanied by a cross-section in order to have a cross-reference to its morphological development.

The link between perspective, cross-section, site diagram and brief annotations seeks to create a sort of choral story and shows the need to use various methods. So, they reveal themselves as both *instruments* of knowledge, since we investigate the urban space through them, and the *vehicle* of knowledge, since they reveal the content. The major topics addressed through the drawing concerned distances, residual environments, large green spaces between the consolidated city and the aqueducts, the permanence of the historical landscape between the water infrastructures and unstoppable urbanisation all the way up to the archaeological sites. Such aspects were deduced through observation, and then examined in greater depth using cartographic instruments, documentary and iconographic sources.

3. Major territorial physical partitions

We identified main natural signs, sought to understand the territory's morphological structure and recognise the land's geological nature using documentary sources and current and historical maps. Understood as scientific documents, maps are a favoured tool of knowledge, since they are study material of the territory, a basic instrument for analysing relationships between humans and nature and an essential key for understanding places. In this context, we use the word "territory" to mean a vast area that includes elements ordering the landscape, i.e. those agents or physical components that have played a protagonist role in forming major physical partitions. Historical maps help us understand natural signs especially where current urban transformations have erased or hidden the



Fig. 2 - Analysis of the Rome area: the volcanic plateaus of the Sabatino Volcano and the Colli Albani Volcano are crisscrossed by river valleys that flow into the Tiber River

places' original form. In this case, by using 19th-century maps, we were able to identify the territory of the Roman area and to understand the significance of the river's branches and the volcanic plateaus in this portion of space's definition and genesis. The territorial scope focusses on structural features between the Sabatino Volcano to the north, the Colli Albani Volcano to the south and the Monti Tiburtini to the east. So, water and magma played a fundamental role in this area, since both contributed to modelling the land through water's erosion of the volcanic structures, forming the deep valleys that branch out from the volcanic craters and converge on the Tiber River's alluvial plain, feeding its flow. The alternating plateaus and valleys with riverbeds, characterise the territorial conformation and the peculiar Roman landscape.

This scenario was described well in 19th-century maps that testify to its physical characteristics, and at the same time also report the construction process that led to the current situation. So, cartography is not a static two-dimensional representation, rather a dynamic figuration revealing dense signs, structured forms and historical traces.

Digital processing reveals water systems (the Tiber River, valleys, riverbeds, lake basins and the sea) which, in negative, also reveal the volcanic formations, through the figure-background relationship. Using aerial photographs makes it easier to recognise major environmental systems, while black/white and shades of grey provide a graphic synthesis for a better understanding of the territorial spaces. These simple graphics make study immediate, with the representation of the river's branches unequivocally revealing the type of landscape and their role in the territory's origin. And so, the representation of the current state is enriched by *how* this state came about (Fig. 2).

4. The structure of the historical landscape: natural forms and man-made signs

If we are to analyse the physical, natural and man-made components, we need to understand how man appropriated the territory according to his needs, so that we can comprehend that delicate relationship between man and nature that was established in the past and formed the places' cultural identity, but also that saw the conditions of change.

In a systemic reading of the places, we must examine the link between physical and man-made factors, considering that every anthropic intervention derives from the previous territorial structuring. In this case, we had to understand the relationship that existed between the main plateau and the first man-made linear infrastructures (aqueducts and Via Latina) established on it. Of all the plateaus analysed on a vast scale, one in particular assumes a predominant role since it was used by humans for their first territorial and urban structures. This is the plateau that starts at the Tiber River and is delimited by the Almone River to the west and the Acquabulicante River to the east, with a constant altitude of 50 metres above sea level and that forms the Seven Hills near the river. Man used it, locating the *urbe* on its hilltops, i.e. on the Seven Hills, and establishing the first man-made linear infrastructures along its ridges running south. The aqueducts and Via Latina, on the ridge, take advantage of the higher altitude for defensive purposes, to be far from the water and to use the volcanic soil that was safer than the flood lands in the valleys (Fig. 3). We examined this conformation and such a primitive territory-man relationship not only through two-dimensional representations, but above all with three-dimensional ones that helped us understand the inevitable relationship between man-made and natural signs with different altitudes, making altimetric and morphological data concrete.

In the Tor Fiscale area, this relationship appears as a summation of all the actions and traces made by man. Still, through a decomposition process of the systems, we gain an integrated understanding of the link between them and the transformations over time. Historical maps and aerial photos taken before the intense urbanisation clearly show the Claudio and Marcio-Felice aqueducts that wind along the ridge and all of the archaeological traces along Via Latina, such as the villa on Via Demetriade and the tombs in today's Parco delle Tombe Latine, the cottages at Casal Fiscale, and the tombs in Campo Barbarico. These also clearly illustrate the farming fabric in the historical Roman Suburb outside the walls, and that was necessary to feed the city.

The farms had vineyards and enclosed vegetable gardens, unlike the Agro that was formed of large noble or ecclesiastic estates for grazing and arable crops. The farming layout in the Tor Fiscale area formed the Fondo Casal Fiscale between Via Appia Nuova and the aqueducts, generating relationships between Via di Mezzacosta and the ridge and connecting it, through the ridge, to the Suburb's general layout (Fig. 4). The agrarian fabric and a few archaeological sites, plus the continuity of Via Latina, were compromised by extractions at the open-pit pozzolan quarries along Via Appia Nuova starting in the late 19th century. The expansion of the quarries from the hillside to the ridge progressively undermined the morphological structure, the farming layout and the land on Via Latina, to the point that it can no longer be recognised or identified. This state successively encouraged the urbanisation phenomenon, since the first urban areas developed inside the abandoned quarries by the most disadvantaged social groups. Subsequently, they became true urban aggregates and eventually took on the current urban form with different types of buildings: some are factory buildings, others are three- or four-storey residential buildings while others are actual

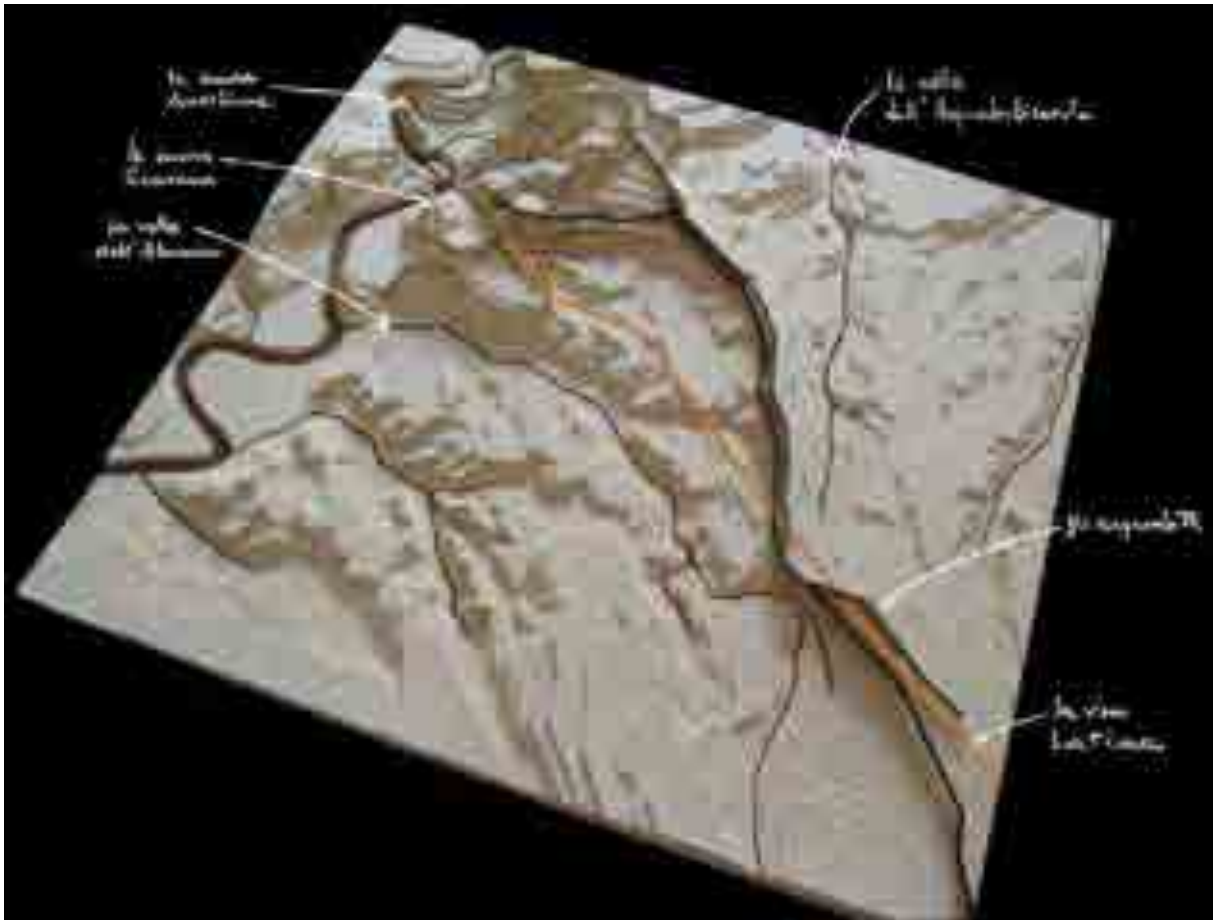


Fig. 3 - Study model of the Mura Aureliane in Roma Vecchia, with the morphological development of alternating riverbeds and plateaus, and the man-made linear infrastructures of the aqueducts and Via Latina that take advantage of the higher altitudes of the main plateau



Fig. 4 - Comparison between the 1944 aerial photo and a current one of the Tor Fiscale area. On the left: digital processing of the aerial photo with the morphological development of the level contours and the farms. On the right: urbanisation has eliminated the link between archaeological presences, agrarian forms and the continuity of the ancient Via Latina (in black: the shanties, in orange: factory buildings, in white: residential buildings)

shanties that extend all the way to the aqueducts. So, the current situation derives from a gradual mutation of the landscape from one state to another, from a conformation in which historical and agrarian forms predominated, to one in which quarries reigned, the fruit of a subtractive anthropic acts, and to one in which buildings were constructed with indifference to historical signs or cultural heritage.

5. Conclusions

Representing the city, with its historical overlays and temporal stratifications, requires a description of the city that is not based simply on its transitory appearance. Rather the urban and territorial space needs to be investigated in a way that allows the link between man and nature to assume significance in its current state and over time. Representing past and present relationships means portraying all of the facts contributing to the form in which the city presents itself to our eyes today.

It is for these reasons that the study used different approaches and different instruments in order to analyse, discover and interpret the city, the territory and the landscape in a systemic reading based on interrelationships between natural and man-made components, that is between physical and historical components, starting from the conviction that every human intervention is not born from a clean slate, rather in a territory with which we establish a relationship. Initially, the territory must be analysed in its entirety, unity and complexity. Then, successively, we examine the man-made elements that derive and depend on it. If man leaves traces and then erases them, generating urban areas in constant transformation, it is proper to investigate the different phases of modification in order to clearly identify the relationships and reasons for the change. So, it is clear that the first approach of observation and crossing cannot be sufficient to analyse and know a place. The eye undoubtedly seizes certain aspects, selects others and ignores even others, but it cannot attain certain levels of understanding; these require further investigations using analytical instruments that can penetrate in depth the many themes involved and establish the various degrees of interrelation.

Furthermore, no urban space lives isolated from the rest of its broader context. Instead, it is intimately linked to the territory to which it belongs, to the distances and vast neighbouring natural environments. This requires an operational survey methodology based on different scales so that we can reconnect the urban areas to their origins, to the landscape's historical dimension and to the places' cultural identity, that is, to all of the values inherent in the culture.

Bibliography

- T. Ashby, *Gli acquedotti dell'antica Roma*, Roma, Quasar, 1991.
L. Bortolotti, *Roma fuori le mura*, Bari-Roma, Laterza, 1988.
V. Calzolari, *Storia e natura come sistema*, Roma, Argos, 1999.
A. Cazzola, *I paesaggi nelle campagne di Roma*, Firenze, University Press, 2005.
F. Coarelli, *Dintorni di Roma*. Bari-Roma, Laterza, 1981.
R. Funicello, G. Heiken, D. De Rita, M. Parotto, *I sette colli*, Roma, Raffaello Cortina Editore, 2006.
A.P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma, Istituto di studi romani, 1962.
A.P. Frutaz, *Le carte del Lazio*, Roma, Istituto di studi romani, 1972.
P.M. Lugli, *L'agro romano e l'altera forma di Roma antica*, Roma, Gangemi, 2006.
M. Parotto, «Evoluzione paleogeografica dell'area romana: una breve sintesi», in *La geologia di Roma dal centro storico alla periferia. Memorie descrittive della carta geologica d'Italia*, ed. Firenze, S.EL.CA., 2008, pp. 25-38.
E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma, Laterza, 1961.
G. Tomassetti, *La campagna romana*, Nuova edizione a cura di L. Chiumenti e F. Bilancia, Firenze, Olschki, 1979.
E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1990.

Mapping esperienziale del centro storico di Firenze: le trasformazioni della scena urbana, dell'immagine e dell'immaginario

Paola Puma

Università di Firenze – Firenze – Italia

Parole chiave: rilievo urbano, modellazione 3D, Firenze, San Pier Maggiore.

1. Introduzione

Il paper illustra la ricerca “FirenzeImagingMap”, che il gruppo Digital Cultural Heritage-DigitCH ha avviato nel 2016 con l’obiettivo di mappare tramite rilievi e restituzioni avanzate le trasformazioni architettoniche che alcuni luoghi del centro storico fiorentino affrontano da qualche anno, a seguito della pressione del turismo di massa. Lo studio prende in esame un brano urbano centrale e profondamente rappresentativo del genius loci fiorentino, esaminato nelle caratteristiche materiali ed immateriali che ne stanno modificando la percezione di quei luoghi.

Poche città nel mondo sono portatrici di un immaginario turistico tanto diffuso e potente come Firenze (Fig. 1); l’immagine (anche letteraria) di città che si presenta al visitatore ancora oggi come “integra” scena della Storia – in particolare di epoca medievale e rinascimentale – e come città universalmente associata ai valori dell’arte ha per decenni rappresentato l’essenza costitutiva dell’identità sociale, economica, culturale dei suoi abitanti in un lungo e lento sedimentarsi di eventi architettonici e urbani dalla fama artistica apparentemente perenne nel tempo.

Il turismo è da sempre, perciò, parte integrante di una identità molto forte e solidamente basata sulla consapevolezza di costituire da sempre la meta di un viaggio considerato “must”; nonostante il centro storico fiorentino sia compreso dal 1982 nella lista Unesco dei beni patrimonio dell’Umanità, questo modello mostra però recentemente segnali di crisi a causa di



Fig. 1 - il rapporto tra Firenze e il turismo di massa: fotomontaggio iconico/ironico

trasformazioni troppo rapide per un luogo dotato di tutte le fragilità dei centri storici¹. L'inizio del XXI secolo segna, infatti, anche l'inizio di una serie di nuove dinamiche e modalità di viaggio che innescano trasformazioni sempre più rapide e profonde del tessuto urbano e che mostrano oggi tutti i rischi di una inarrestabile perdita del *genius loci* della città: si tratta di un fenomeno difficile da governare, ammesso che esista una realistica possibilità di governo di trasformazioni urbane che ubbidiscono a dinamiche macroeconomiche sovrastanti e che accomunano Firenze a tante altre città e metropoli ad alto consumo turistico².

2. Stato dell'arte e moventi critici

Lo studio dei sistemi materiali caratterizzanti gli insediamenti storici italiani effettuato attraverso gli strumenti disciplinari peculiari del Disegno e del Rilievo ha lunga tradizione e fonda su metodologie di indagine ben consolidate ed ampia letteratura, che il continuo aggiornamento delle metodiche di rilievo e rappresentazione consente oggi di aggiornare tentandone una discretizzazione più pertinente alla multidimensionalità dei sistemi complessi analizzati. Una comprensione profonda delle realtà urbane, infatti, può passare oggi solo per una rappresentazione più integrata che sia in grado di restituire sia il dato materiale (nelle sue caratteristiche visibili di dimensione, forma, materiali) che quello immateriale del suo *genius loci* (nelle caratteristiche che definiscono in maniera così peculiare il carattere di un brano urbano: dalla funzione di un luogo alla dimensione cronologica che ne connota il ritmo di vita nella giornata o nelle stagioni, alla tipologia sociale dei suoi abitanti), entrambi fattori indistricabili di formazione dell'identità di una città. Il progetto *FirenzeImagingMap* trova movente in una serie di topic critici, costituiti da aspetti problematici che afferiscono a campi scientifici diversi: da un lato, infatti, guarda alla dimensione urbana ed al problema della sostenibilità dell'impatto del turismo d'arte sul centro storico fiorentino, aspetti che comportano una qualche relazione con la sociologia del turismo³. Dall'altra, prende le mosse da nodi critici più strettamente disciplinari, come l'insuperabile "gap di espressività" che divide linguaggio, ancorché specialistico – ed esperienza⁴: in questo gap si inserisce la strumentazione del Rilievo e del Disegno che il gruppo coordinato dall'autore da tempo mette in campo⁵ per tentare la costruzione di una immagine tecnica specialistica di questi luoghi che sia però meno frammentata, più olistica e vicina alla quotidiana esperienza percettiva.

3. Obiettivi della ricerca

Tralasciando i problemi legati alla pressione socio-culturale del mass tourism, come l'impatto

¹ Nel 2015 l'Unesco segnala il turismo di massa come uno dei maggiori rischi e causa di vulnerabilità del centro storico fiorentino attivando una "procedura di osservazione", il primo di tre livelli di controllo e censura; nell'aprile 2016 l'Ufficio Unesco del Comune di Firenze emana il regolamento "Unesco- misure per la tutela e il decoro del patrimonio culturale del centro storico").

² Si è ormai verificato ciò che pochi anni fa era ancora solo un timore: "Historic towns and urban areas run the risk of becoming a consumer product for mass tourism, which may result in the loss of their authenticity and heritage value" (Icomos, Valletta 2011).

³ *FirenzeImagingMap* si inserisce con l'apporto specialistico del Rilievo in una più ampia ricerca condotta dalla Unità di Ricerca PPcP del Dipartimento di Architettura di Firenze; la ricerca è attualmente in corso, con previsione di pubblicazione dei risultati ad aprile 2018; gruppo di lavoro: Paola Puma (coordinatore), Giuseppe Nicastro (tutor), Jessica Bulgarelli, Sara Dami, Ascanio Purpura.

⁴ Questa discrasia rappresenta secondo Marc Augé un problema sostanziale per la conoscenza dei luoghi, un problema che i suoi studi cercano di colmare attraverso la tipizzazione di luoghi fisici e metaforici della cultura contemporanea e la trascrizione in ambito europeo delle sue esperienze di viaggio.

⁵ *FirenzeImagingMap* si inquadra nel percorso di ricerca che il gruppo Digital Cultural Heritage- DigitCH ha iniziato da qualche anno: cfr. Puma P. 2014, Puma P., 2015, Puma P. 2017.

dovuto al “carico comportamentale” dei flussi turistici⁶ c’è il problema oggettivo della sostenibilità dei cambiamenti subiti dai luoghi di queste città, argomento ormai apertamente dibattuto nell’opinione pubblica spesso senza il supporto di dati oggettivi: quali cambiamenti sono reali e quanti lo sono solo perché avvertiti senza effettivo fondamento?

Nella messa a fuoco degli obiettivi di lavoro, particolare attenzione è stata focalizzata sulla opportunità di accettare o meno nello studio anche le sovrapposizioni tra i campi dell’indagine sull’immagine e quella sull’immaginario, naturale portato del ruolo – con ogni evidenza inevitabile – della percezione del particolare fenomeno da parte degli abitanti nella descrizione del fenomeno stesso: per discriminare chiaramente l’accezione di “percezione” come dimensione prettamente visiva dell’esperienza di fruizione degli spazi aperti da quella più generica dell’avvertire una determinata situazione, nella prima fase di lavoro (2016-2017) il peso teorico ed operativo è posto sulla acquisizione e restituzione del dato, collocando nella seconda fase di sviluppo (2018-2019) l’inclusione della problematica natura del termine “percezione” nella rappresentazione di output del progetto dedicata alla dimensione del duplice vissuto della Piazza san Pier Maggiore da parte degli abitanti e dei viaggiatori.

Riferendosi a questi problemi, il gruppo Digital Cultural Heritage-DigitCH ha nel 2016 messo a punto *FirenzeImagingMap* il cui obiettivo era dotarsi di uno strumento di comprensione immediata, perciò di tipo visuale, di registrazione (rilievo) e restituzione (rappresentazione) che tratti in termini scientifici un importante aspetto del problema sopra descritto dando un contributo “neutrale” di conoscenza e descrizione del fenomeno, a partire però da una consistente base di metadati scientificamente ben fondati (“Communicate the meaning of cultural heritage sites to a range of audiences through careful, documented recognition of significance, through accepted scientific and scholarly methods as well as from living cultural traditions”⁷).

4. Metodologia e strumenti della ricerca

Il tema della rappresentazione del centro storico fiorentino, al pari di molti altri luoghi turistici dove quotidianamente prende forma e si costruisce un immaginario odierno in frenetico cambiamento e che va velocemente divaricandosi da quello storicizzatosi nel tempo, non può non includere una “pluralità di punti di vista” necessariamente afferenti a diversi ambiti disciplinari: dalla sociologia del turismo alla storia dell’arte al cinema, alla fotografia (“Planning for the conservation of historic towns and urban areas should be preceded by multidisciplinary studies.”⁸). L’impianto della ricerca prima e della finalizzazione finale, poi, di *FirenzeImagingMap* è tuttavia imperniato sul Rilievo (Fig. 2), campo disciplinare e

⁶ “The development of tourism in historic towns should be based on the enhancement of monuments and open spaces; on respect and support for local community identity and its culture and traditional activities; and on the safeguarding of regional and environmental character. Tourism activity must respect and not interfere with the daily life of residents...”; cfr. 4 – *Proposals and Strategies/g – Tourism*, in *The Valletta Principles for the safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas*, 17th ICOMOS General Assembly, 2011.

⁷ Cfr. *Principle 2: Information Sources*, in *The Charter for the interpretation and presentation of cultural heritage sites*, ICOMOS 16th General Assembly 2008.

⁸ Cfr. *The Charter for the conservation of historic towns and urban areas*, ICOMOS General Assembly in Washington D.C., 1987.

<i>caratteristiche strumentali</i> Classe laser: 3r		<i>dati generali sulla campagna di rilievo</i>	
Portata min/massima	0.4 m/79 m	Data di rilevamento	Novembre 2016
Risoluzione	0.1 mm	Luogo di intervento	Firenze, area di San Pier Maggiore
Errore di linearità	< 0.1 mm	Strumentazione utilizzata	Scanner Z + frohlic, Z + F Imager
Dimensione del punto	< 0.3 mrad (fullangle)	Numero di scansioni	40
Divergenza del raggio	Approx 3.5 mm a 0.1 m di distanza	Numero Totale di Punti Misurati	1.592.547.999
Potenza di scansione	Fino a 1.016.000 punti/secondo	Modalità di acquisizione delle scansioni	Acquisizione del dato di riflettanza

Fig. 2 - datasheet del rilievo LS

scientifico in cui il gruppo di ideazione del progetto opera.

L'obiettivo di dare un contributo di proposta per intervenire sul gap tra il rischio della banalizzazione dei luoghi e del loro consumo veloce e lo sviluppo di una personale e profonda acquisizione di conoscenza si appoggia perciò in maniera robusta alle metodologie ed agli strumenti del Rilievo → Disegno → Rappresentazione: per la rilevazione della scena urbana attuale (tramite il rilievo indiretto e l'acquisizione fotografica e video); per la restituzione del dato, dove "il dato" è la puntuale descrizione in 2D e 3D dei luoghi campionati ("Proper planning requires up-to-date precise documentation and recording (context analysis, study at different scales, inventory of component parts and of impact, history of the town and its phases of evolution, ...)").⁹

La filiera di lavoro è stata impostata su un workflow in parte consolidato, per quanto attiene la acquisizione del dato, e dotato di un maggior gradiente di sperimentazione per le fasi della restituzione e della fruizione del dato.

La metodologia di lavoro si è articolata in tre diverse modalità/fasi – ciascuna caratterizzata dalle proprie specificità disciplinari di principi, strumentazione e metodo – debitamente governate da una strategia sovrastante:

FASE DI START UP

1. documentazione iconografica e bibliografica del quadrante urbano di studio: luglio-ottobre 2016;
2. rilievo del contesto urbano effettuato tramite acquisizione laser scanner: novembre-dicembre 2016;
3. post processing del dato e progettazione di concept del supporto visuale: gennaio-febbraio 2017;
4. progettazione della piattaforma: marzo-aprile 2017;
5. realizzazione della *FirenzeImagingMap*, versione beta: maggio-giugno 2017;
- 6.

FASE DI COLLAUDO SUL CAMPO

7. test1 della piattaforma: settembre-dicembre 2017;
8. ri progettazione della piattaforma: gennaio-giugno 2018;
9. test2 della piattaforma: settembre-dicembre 2018;
- 10.

FASE DI RILASCIO E PUBBLICAZIONE

11. rilascio della app: gennaio-giugno 2019.

⁹ Cfr. *3 Intervention Criteria/g Method and scientific discipline*, in *The Valletta Principles for the safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas*, 17th ICOMOS General Assembly, 2011.

5. Il campione di studio: il contesto storico e spaziale

Da sempre la piazza San Pier Maggiore occupa un posto speciale tra i luoghi più vivi e attrattivi della Firenze di qua d'Arno: si trova infatti a pochi passi dal Duomo, ma nella direzione che apre ad un quadrante urbano fino a pochi anni fa poco interessato dai grandi flussi turistici ed oggi pesantemente interessato da fenomeni di "turistification". La piazza si trova alla confluenza di direttrici territoriali di impianto della città ed è perciò il nodo di segni urbani pervenuti a noi in tutta la loro densità simbolica e spaziale: antichi tracciati di origine medievale (Borgo degli Albizi e Borgo Pinti), arrivo di uno dei rami della quinta cerchia delle mura (che proveniva da San Lorenzo lungo le vie dei Gori, Pucci, Bufalini, Sant'Egidio, fino all'attuale piazza Salvemini), sedime della porta San Piero (situata nell'adiacente piazza Salvemini) e della postierla degli Albertinelli (situata in Borgo Pinti). Seguono le direttrici dei borghi le espansioni ed i grandi poli di aggregazione urbana – tra i quali quello costituito dai tre complessi di San Pier Maggiore, Santa Maria Nuova e San Lorenzo – che si vanno posizionando nella fascia compresa tra la cerchia matildina (1078) e la quinta cerchia (1173-1175). È in questa fase che si imposta la trama urbana oggi chiaramente visibile nello snodo successivo di radiali che si susseguono dall'Arco di San Pierino al canto alle Rondini, a Piazza S. Ambrogio (Fig. 3).



Fig. 3 - l'area di studio: mappa aerea di inquadramento urbano, la piazza San Pier Maggiore oggi, segni e tracciati storici ed attuali

Le successive trasformazioni dell'area riguardano sostanzialmente la scala architettonica mentre la piazza diviene luogo importante della vita urbana e via via vede avvicinarsi diverse funzioni: mercato nel XVIII secolo sul luogo dell'antica chiesa abbattuta, poi vivace posto di ritrovo della vita di quartiere nel secondo dopoguerra, quando Pratolini ne tratteggia la vitalità di un commercio che animava la giornata con gli abituali piccoli "riti" che segnavano le ore. La piazza si trova oggi al centro di tutta una serie di attività collaterali al turismo che hanno sostituito il commercio ed i servizi ai residenti: i ristoranti ed i negozi di souvenir hanno soppiantato i negozi alimentari, il giornalaio di quartiere, gli storici negozi di stoffe ed abbigliamento, gli artigiani; ai piani superiori, gli appartamenti di taglio maggiore sono spesso stati frazionati per massimizzare la rendita proveniente dalla locazione breve, mentre una gran quota degli abitanti residenti è stata sostituita dall'*incoming* turistico a rotazione rapida.

6. Risultati e avanzamento della ricerca

FirenzeImagingMap viene qui illustrato per la prima volta nella sua formulazione metodologica e strumentale, con particolare focus sull'obiettivo di una verifica sul campo del modello teorico di rilievo *identitario* che, pur appoggiandosi in maniera sostanziale sull'uso del modello 3D e sull'uso delle canoniche rappresentazioni bidimensionali dell'architettura, non si limiti alla suggestione visuale ma tenda alla comprensione ed al coinvolgimento del fruitore nelle dimensioni del paesaggio urbano che ne fanno un *ambiente*: l'impatto fisico

sincronico e diacronico con il luogo, le particolari interazioni sociali che vi si svolgono etc. (Fig. 4).



Fig. 4 - sintesi grafica della mappatura diacronica della piazza San Pier Maggiore

Seguendo queste premesse, la fase di acquisizione dei dati è stata criticamente orientata verso una sintesi predisposta per la lettura su più livelli tramite la rappresentazione grafica e visuale che del luogo analizzato descrivesse insieme immagini e immaginario: che restituisse, cioè, insieme alle sue dimensioni del costruito artificiale e naturale, anche quelle della memoria e dei valori che nel tempo vi si sono stratificati a formarne l'identità che tutti legano al nome di Firenze. In coerenza con il profilo del progetto, la fase nodale di innovazione è costituita dalla rappresentazione, interpretata nella fase finale come la convergenza tra dati di rilievo e rappresentazioni dinamiche 3D che consenta l'utilizzo di modelli di restituzione evoluta, destinati a divenire dati dinamici in real-time per realizzare mappe "identitarie" da fruire grazie alla multifunzionalità degli smart devices¹⁰.

Bibliografia

- M. Augè, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 1996.
- E. Chiavoni, M. Filippa, M. Docci eds., Roma, Gangemi, 2011.
- G. Fanelli, *Firenze. Architettura e città*, Firenze, Vallecchi, 1973.
- R. Francovich, F. Cantini E. Scampoli J. Bruttini 2007, "La storia di Firenze tra Tarda antichità e Medioevo. Nuovi dati dallo scavo di via de' Castellani", in *Annali di Storia di Firenze*, II, 2007, pp. 9-48.
- N. Leotta, *Approcci visuali di turismo urbano, il tempo del viaggio, il tempo dello sguardo*, Milano, Hoepli, 2005.
- Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, S. Bertocci, M. Bini eds., Milano, Città Studi edizioni, 2012.
- Metodologie integrate per il rilievo, il disegno, la modellazione dell'architettura e della città*, E. Nocifora, *La società turistica*, Napoli, Scriptaweb, 2008.
- P. Puma, *Le ricostruzioni post belliche del centro di Firenze: il rilievo integrato e la modellazione 3D*, in AA.VV., *Conoscere per progettare. Il centro storico di Firenze*, Firenze, DiDApress, 2014, pp. 61-67.
- P. Puma, "Tourism and heritage: integrated models of surveys for the multi-scale knowledge and dissemination of the historical towns, the architecture, the archaeology", in *The book of heritage VS tourism, an international point of view*, edited by L. Pinto, Lisbona, Universidade Lusiana, 2017, pp. 120-132.

¹⁰ Le figure sono elaborazioni dell'autore (base di Nortes Pinado Delia: corso di Grafica, Facoltà di Architettura di Firenze, titolare prof. Marcello Scalzo, a.a. 2009/2010, Fig. 1; base tratta da Google Earth, Fig. 3; base elaborata dal gruppo di lavoro DigitCH, Fig. 4)

E. Scampoli, *Firenze, archeologia di una città*, Firenze, FUP, 2010.
J. Urry, *Lo sguardo del turista*, Roma, Seam, 1998.
Charter for the conservation of historic towns and urban areas, ICOMOS General Assembly in Washington D.C., 1987, http://www.icomos.org/charters/towns_e.pdf.
Charter for the interpretation and presentation of cultural heritage sites, ICOMOS 16th General Assembly 2008,
http://ictp.icomos.org/downloads/ICOMOS_Interpretation_Charter_ENG_04_10_08.pdf.
The Valletta Principles for the safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas, 17th ICOMOS General Assembly, 2011,
http://www.icomos.org/Paris2011/GA2011_CIVVIH_text_EN_FR_final_20120110.pdf.

Lo sguardo e il viaggiatore: l'itinerario come strumento di controllo della complessità urbana nella pianta Strozzi

Laura Carlevaris
Giovanni Intra Sidola

Università di Roma La Sapienza – Roma – Italia

Parole chiave: pianta Strozzi, Roma, cartografia, proiezioni cartografiche, veduta, itinerari urbani, rappresentazione.

1. L'immagine di Roma

Fin dal IV sec., con l'affermazione del Cristianesimo, il viaggio a Roma diventa tanto usuale da dar luogo, nei secoli successivi, a un vero e proprio genere mirato a orientare gli spostamenti dei pellegrini e, ovviamente, a speculare sull'attrattività della città. Guide e opuscoli, elenchi e *Mirabilia Urbis*, nati come strumenti di uso della città, restano per secoli esclusivamente testuali e «aspaziali»¹, privi, cioè, di una reale volontà o, forse, capacità, di aiutare tramite qualsivoglia forma di comunicazione visiva.

È con il Quattrocento che si assiste a una reale trasformazione legata alla presenza a Roma di viaggiatori esigenti, provenienti dall'ambiente culturale umanistico, che non viaggiano alla ricerca di una Roma necessariamente legata alla sfera religiosa ma richiedono un supporto alla ricostruzione filologica (anche laica) di luoghi e monumenti. Se le guide in forma di elenco e i primi *Mirabilia Urbis* non presupponevano conoscenze pregresse, con i viaggi colti nasce



Pianta Strozzi, 1474 (da Frutaz 1962, tav. LXXXIX, pianta 159)

¹ Pazienti 2013, p. 33.

l'esigenza di georeferenziare sia gli spostamenti all'interno della complessità urbana, sia le informazioni legate a monumenti, chiese e opere d'arte, quelle stesse opere che, per volere della *Renovatio urbis*, andavano sempre più arricchendo la città.

Inizia dunque un modo nuovo di raccontare Roma: con la *Roma Instaurata* di Biondo Flavio² (1444-1446), con i primi approcci scientifici al rilievo topografico (*in primis* la *Descriptio Urbis Romae* di Leon Battista Alberti, 1450 ca.) e con il diffondersi della stampa, verso la metà del Quattrocento anche la restituzione visiva dello spazio urbano trova collocazione all'interno degli strumenti a supporto di viaggiatori e pellegrini. Il documento su base iconografica diventa parte essenziale della conoscenza di Roma e inizia una descrizione mirata dello spazio urbano che, anche se inizialmente priva di scientificità, si afferma come un reale passo avanti rispetto alle ricostruzioni esclusivamente testuali dalle quali trae origine. La città descritta dai *Mirabilia*³ appariva del tutto priva di abitanti, di attività, di vita⁴: una città della quale era annientata la contemporaneità per esaltare l'autorevolezza delle glorie passate, testimoniate dai monumenti antichi che, anche quando legati al mondo pagano, legittimavano l'autorità vescovile in virtù della continuità d'uso dello spazio⁵.

Nascendo come visualizzazione dei precedenti elenchi, anche le nuove immagini della Roma quattrocentesca descrivono una città in cui monumenti, chiese e resti della romanità fluttuano in un tessuto urbano azzerato, rappresentare il quale avrebbe comunque significato aggiungere un eccesso informativo, al punto da far perdere il controllo della fruibilità della città. Avrebbe significato, cioè, "disorientare" rispetto agli obiettivi primari: muoversi in maniera mirata e non perdere, nel tragitto, la possibilità di ammirare i segni del passato, di un passato, a volte, neanche più documentato da rimanenze fisiche, ma solo da conoscenze, leggende, toponimi magari storpiati o svuotati di senso ma ancora utili a restituire lo spessore urbano⁶.

La pianta Strozzi, che De Rossi definisce uno dei più preziosi anelli della catena di topografie del secolo XV⁷, nasce in questo clima, del quale sembra rispecchiare sia gli aspetti passatisti, sia le nuove istanze descrittive.

La città strozziana è ancora priva del tessuto connettivo, ma l'addensarsi di monumenti e chiese e il modo in cui questi sono descritti sul piano grafico, sembrano raccogliere la tradizione per rilanciarla verso un modo del tutto nuovo di raccontare lo spazio urbano.

Dagli esempi precedenti il disegnatore sembra infatti desumere il contenitore, che riempie poi con gli edifici che incontra lungo i suoi percorsi di esplorazione inserendoli in un insieme topograficamente coerente.

Come avveniva per gli elenchi, edifici e monumenti sono rappresentati secondo modelli tipologicamente ripetuti, ma vengono aggiunti alcuni dettagli che derivano da una percezione reale dello spazio urbano legata non tanto a un punto privilegiato di visione, quanto piuttosto al movimento.

La pianta, dunque, sembra celare, all'interno di un'immagine apparentemente unitaria, alcuni, possibili itinerari che si svelano solo ponendosi "dentro" la città, al livello di percorrenza, rinunciando al punto di vista vincolato.

Troppo spesso, infatti, si cercano in questi documenti le tracce di un'impostazione prospettica già matura e sedimentata, mentre è ancora lontano il momento in cui la nascente teoria prospettica mirerà a coinvolgere lo spazio in maniera unitaria. La visione da un punto di vista unico su un territorio ampio e complesso quale quello cittadino non fa parte della tradizione in

² La *Roma Instaurata* di Biondo Flavio è ritenuta uno dei principali riferimenti della pianta Strozzi: cfr., ad es., Bevilacqua 2000, p. 135.

³ I *Mirabilia* furono sicuramente compilati a Roma: Bonincontro 2012, p. 43.

⁴ Bonincontro 2012, pp. 43-44.

⁵ Bonincontro 2012, p. 44.

⁶ Scaglia 1964, pp. 137-163.

⁷ De Rossi 1879, p. 99.



Il percorso indicato nella pianta Strozzi (rosso), e quello individuato da G. Intra Sidola (verde)

cui queste vedute nascono. Già solo il definirle “vedute” significa attribuire loro intenzioni che sono proprie di un momento altro, di istanze diverse.

Rinunciare all’idea di un punto di veduta vincolata, sia pure tradito da eventuali “errori” ascrivibili alla *naïveté* descrittiva, significa riconoscere al documento una valenza dinamica che investe sia la preparazione e la raccolta delle informazioni che l’utilità stessa della carta. Significa, ancora, restituire spessore diacronico al grafico di sintesi.

Suggerire, all’interno della dispersività urbana, alcuni micro-itinerari appare, in fondo, il corrispettivo grafico di quanto, a grande scala e con imponente dispendio di risorse, si affidava al rinnovamento urbano di Roma.

In quest’ottica, percorrenze e sguardo direzionato diventano la chiave per la decodifica delle potenzialità del documento cartografico, potenzialità che vanno al di là del potere descrittivo per farsi interpretazione e indicazione⁸.

2. La pianta Strozzi

Il documento grafico noto come “pianta Strozzi” è un disegno a penna su pergamena inserito in un codice conservato a Firenze che contiene testi latini e una silloge di iscrizioni del mondo antico⁹. Nel codice sono state riconosciute le mani di due distinti autori, una principale identificabile grazie alla firma, e una seconda, di poco posteriore, alla quale si dovrebbero solo alcune pagine di iscrizioni¹⁰. L’autore del codice è Alessandro Strozzi, che sostiene di aver scritto e dipinto il codice a Venezia nel 1474, cosa che ha portato diversi commentatori ad attribuire allo stesso Strozzi anche il disegno della pianta, ipotesi smentita da altri studi¹¹.

Strozzi¹², discendente da una famiglia di banchieri fiorentini, è vissuto a lungo a Venezia: esiliato a causa di colpe che risalivano ai suoi antenati, fu assolto da ogni pena solo nel 1494¹³. È dunque possibile che, nel 1474, non avesse visitato Roma¹⁴ e che la pianta sia opera di altra mano.

È anche possibile che la pianta sia stata redatta sulla base di precedenti esempi, opportunamente completati con l’aggiunta di toponimi e iscrizioni, alcuni dei quali ripetuti o errati. Ciononostante, il disegnatore potrebbe aver avuto un’esperienza diretta della città, come sembra potersi affermare dal modo in cui sono descritti alcuni edifici e dal livello delle aggiunte che la pianta presenta rispetto agli esempi quasi coevi di Pietro del Massaio, spesso associati alla pianta Strozzi nell’ipotesi che derivino tutti da un prototipo comune¹⁵.

⁸ Si veda Intra Sidola 2016, pp. 187-196.

⁹ La pianta misura 26,3 x 21,8 cm: Bevilacqua 2000. La silloge è riportata per intero e commentata da Cesarano 1997.

¹⁰ Cesarano 1997, p. 9.

¹¹ Ad es. Cesarano attribuisce a Strozzi solo il disegno della Fortuna presente nella silloge e alcuni schizzi di cippi: cfr. Cesarano 1997.

¹² Alessandro Strozzi, Firenze 1452 (?) - Venezia 1531.

¹³ De Rossi 1879, pp. 99, 100.

¹⁴ Cesarano 1997, p. 10.

¹⁵ Frutaz 1962, piante LXXXVII, tav. 157; LXXXVIII, tav. 158; XC, tav. 160 (Pietro del Massaio); pianta LXXXIX, tav. 159 (Alessandro Strozzi). La forma pressoché circolare della cinta muraria trae forse origine dall’impostazione della di poco precedente *Descriptio Urbis Romae* di Alberti.

La città è descritta mediante edifici di riferimento (chiese e monumenti) e resti archeologici, mentre appaiono assenti l'edificato ordinario e la trama viaria. Tracce di viabilità possono essere individuate fino alle mura, ma vengono abbandonate all'interno della cinta, dove l'orientamento sembra affidato alle relazioni tra le emergenze rappresentate, quasi queste costituissero i caposaldi ai quali agganciare gli spostamenti.

3. Itinerari e percorsi nella pianta Strozzi

Come già detto, la rete stradale non è indicata nella pianta se non per alcuni tratti in area extraurbana e per un itinerario *intra moenia*.

Nel tratto extra urbano è rappresentata la via Salaria fino alla porta indicata come "P. Quirinalis" e anche "P. Salaria", mentre risultano individuabili solo attraverso l'orografia i percorsi che entrano in città dalle porte dell'arco nord-est delle mura: "Flumetana/S. M. del popolo", "Collatina/Pintiana", "Numetana/Viminalis/S. Agnesa". Il percorso è segnato con un tratto continuo. Con lo stesso tratto il disegnatore traccia anche un percorso ramificato interno alle mura, ovvero il collegamento tra ponte Sant'Angelo e il Campidoglio, posto nel centro geometrico della pianta. Si tratta di quel sistema che nel 1452 era indicato dallo statuto dei Maestri di Strade come uno dei più importanti a Roma e che si articola in tre strade principali che si dipartono da ponte Sant'Angelo per raggiungere la prima Sant'Angelo in Pescheria, la seconda il Campidoglio e la terza la Maddalena (via Recta, oggi dei Coronari)¹⁶. Quest'ultimo percorso, fatto sistemare, come la piazza di Ponte stessa, da Sisto IV¹⁷, è descritto anche, in senso inverso, da Iacopo Gherardi da Volterra nel suo *Diario romano* del 1479-1484¹⁸ ma non compare esplicitamente nella pianta Strozzi, che pure, dagli scorci proposti, sembra tenerne conto.

Il percorso indicato nella pianta parte proprio da piazza di Ponte e passa davanti alla chiesa di San Celso. Poco dopo, la strada si biforca: a sinistra si arriva a piazza di Parione (attuale piazza di Pasquino) percorrendo la via *Papalis*¹⁹. Proseguendo a destra, invece, ci si dirige verso la chiesa di San Biagio alla Pagnotta percorrendo quella direttrice che prenderà il nome di via del Pellegrino. Un nuovo sdoppiamento del percorso conduce, per entrambi i rami, a campo de' Fiori. Dopo la piazza, si prosegue fino a piazza Giudea, superata la quale una nuova biforcazione conduce a destra al portico di Ottavia e al Teatro Marcello, a sinistra alla chiesa di Sant'Angelo in Pescheria e quindi a San Marco: in ogni caso, si raggiungono le pendici del Campidoglio.

3.1. San Celso

La chiesa di San Celso, che esisteva già all'inizio del secondo millennio, doveva la sua importanza proprio al fatto di trovarsi lungo il percorso di collegamento tra Vaticano e Campidoglio, su una piazza²⁰ sulla quale confluivano diverse vie molto importanti di un quartiere che, nel Quattrocento, ha goduto di una notevole fioritura e di importanti interventi urbanistici.

Nel XV sec. la chiesa affacciava direttamente sulla piazza e così è rappresentata nella pianta Strozzi e nelle piante di Pietro del Massaio (nella versione del 1471 sembra confusa con San Biagio), che la disegna priva di campanile. Il disegnatore della pianta Strozzi inserisce il campanile e conferisce maggiore articolazione alla facciata, all'epoca dotata di un timpano

¹⁶ Gnoli 1984, p. 107.

¹⁷ Pietrangeli 1978, p. 7.

¹⁸ Gnoli 1984, p. 107.

¹⁹ Gnoli 1984, p. 107; Pietrangeli 1981, p. 26.

²⁰ La *platea pontis* si forma alla metà del '400 dopo che Nicolò V aveva fatto demolire i resti dell'arco di Graziano, a fianco di San Celso, e alcune case adiacenti, facendo erigere sulle testate del ponte le cappelline espiatorie. Viene lastricata per volere di Sisto IV: Pietrangeli 1981, p. 26.

decorato con tessere musive, di un portico, che non viene rappresentato, e da una scala di accesso²¹.

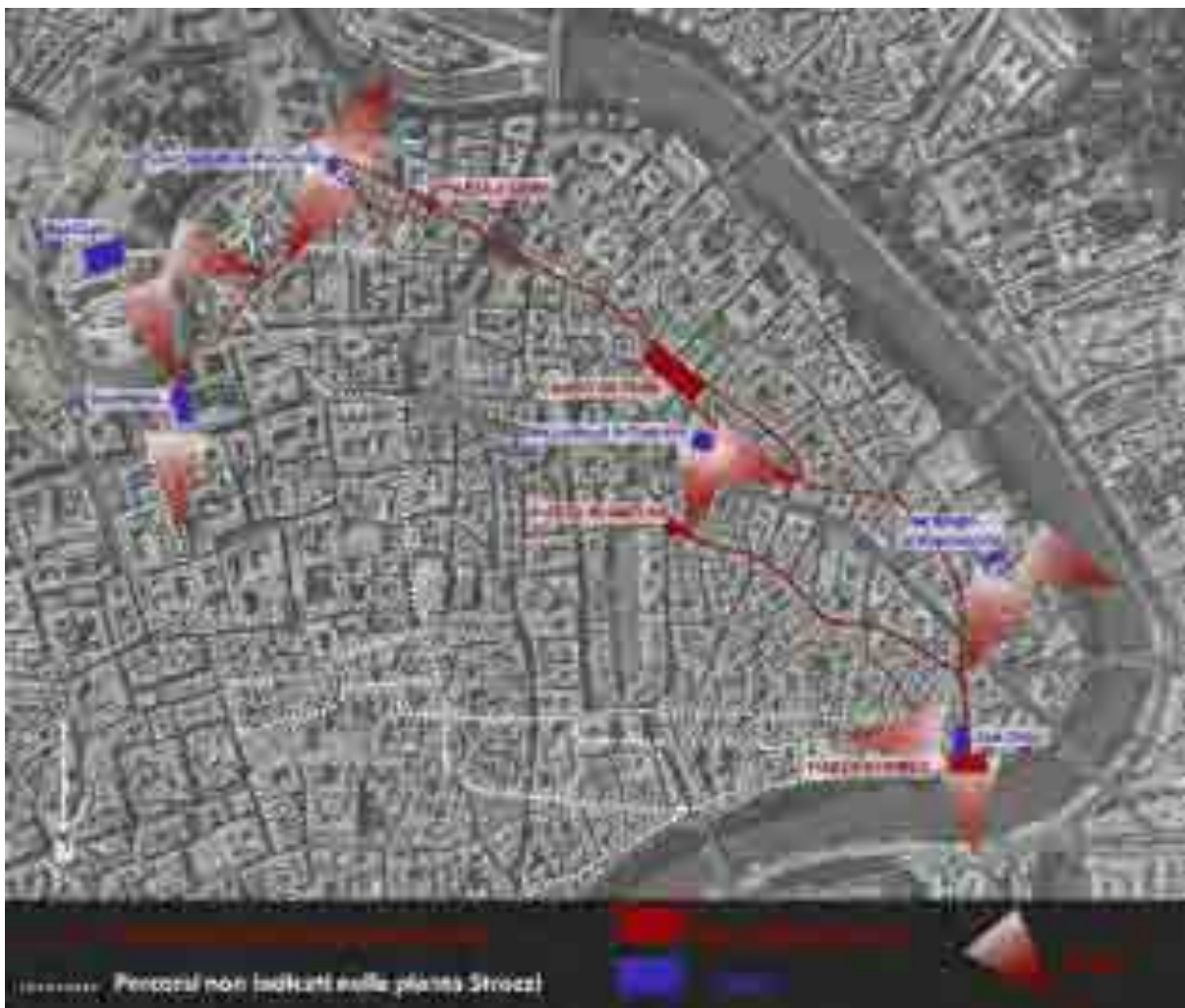
Oltre alla facciata, il disegno mostra il fianco sinistro della chiesa, verso Monte Giordano, come se l'edificio fosse osservato dall'inizio del percorso, ovvero dall'imbocco del ponte dalla riva destra, oppure tornando verso il Vaticano lungo la via Recta.

3.2. San Biagio alla Pagnotta

Dalla piazza di Ponte, il percorso prosegue passando in prossimità di San Biagio alla Pagnotta che si affacciava su quella che in seguito diventerà via Giulia.

Nelle piante di Pietro del Massaio la chiesa di San Biagio non compare: solo nella versione del 1471 compare il nome, erroneamente posto a indicare la chiesa sulla piazza di Ponte²².

Nella pianta Strozzi, invece, la chiesa è ben rappresentata, ma, oltre fianco destro, che sarebbe comunque, apparso provenendo da Castel Sant'Angelo, se ne vede la parte absidale e non la facciata, come se fosse osservata da San Pietro o da Monte Mario.



*Individuazione dei percorsi indicati nella pianta Strozzi (in rosso)
e di altri percorsi interni alla città (in bianco)*

²¹ Pietrangeli 1981, p. 36.

²² Frutaz 1962, pianta LXXXVIII, tav. 158.

3.3. *San Lorenzo in Damaso*

Un nuovo sdoppiamento del percorso conduce, per entrambi i rami, a campo de' Fiori, lasciandosi San Lorenzo in Damaso sulla sinistra. La chiesa²³, oggi spostata e inglobata all'interno dell'isolato occupato dal palazzo della Cancelleria, era allora più vicina a via Florea, (o Florida, poi via del Pellegrino) e affacciava sulla piazza Grande o di San Lorenzo, collegata a piazza di Parione da uno stretto vicolo²⁴. Pietro del Massaio la inserisce solo in una delle tre piante²⁵: qui il campanile si trova sulla sinistra della facciata, mentre nella pianta Strozzi è rappresentato sulla destra²⁶. In entrambi i casi vengono mostrati l'abside e il fianco destro della chiesa, che sarebbero apparsi l'uno provenendo da via Florea, l'altro dalla direzione di Parione.

3.4. *Portico di Ottavia e Sant'Angelo in Pescheria*

Oltre Campo de' Fiori, la cui pavimentazione fu realizzata insieme alla sistemazione delle zone adiacenti nel 1456, si procede verso piazza Giudea per raggiungere la chiesa di Sant'Angelo in Pescheria secondo un percorso piuttosto compresso.

Particolarmente degno di nota appare il modo in cui, nella pianta Strozzi è rappresentato il complesso formato dalla chiesa e dai resti del Portico di Ottavia, che ne costituiscono la facciata.

Superata la piazza, il disegnatore crea un'ultima biforcazione che raggiunge le pendici del Campidoglio secondo due percorsi²⁷: proseguendo in direzione del teatro Marcello si passa davanti al Portico d'Ottavia, mentre svoltando a sinistra ci si ritrova dietro all'abside di Sant'Angelo, che, curiosamente, è mostrato unitamente alla facciata, come se portico e abside si aprissero su pareti poste ad angolo retto.

Questo "errore" sintattico nella costruzione della veduta sembra effettivamente potersi leggere come indicazione di un tragitto che era percorso in entrambe le direzioni (dal Vaticano a Campidoglio e Laterano e viceversa)²⁸: ciò sembra rivelare dunque una volontà precisa di interpretare il concetto di itinerario per via grafica attraverso immagini che "parlano", nel senso in cui parla il testo di una guida, e orientano "agganciando" il percorso al modo in cui gli edifici appaiono.

Per quanto riguarda l'arrivo al centro della veduta, sul colle capitolino, si noti che l'Ara Coeli è vista da un osservatore che riguarda il Campidoglio provenendo dalla basilica di San Marco o dal Campo Marzio: della chiesa, infatti, si vedono la facciata e il fianco sinistro.

4. Conclusioni

La pianta Strozzi appare come un documento centrale in un momento di passaggio della descrizione di città, in cui i precedenti elenchi, i *Mirabilia*, gli *Itinerari*, fino a quel momento privi di qualsiasi supporto grafico, si arricchiscono della componente visiva e «attestano il crescente interesse per la città come entità fisica»²⁹.

Non ancora libera da questa derivazione funzionale, la pianta appare strutturata sulla stessa logica ma la città descritta è anche uno spazio di percorrenze, oltre che di simboli. Al centro

²³ La chiesa era assunta a caposaldo topografico fin dall'VIII secolo, e compare nell'Itinerario di Einsiedeln: cfr. M. Pentiricci, *La posizione della basilica di San Lorenzo in Damaso nell'Itinerario di Einsiedeln*, in Frommel, Petrucci 2009, pp. 69-73.

²⁴ Cfr. Frommel, Petrucci 2009.

²⁵ Frutaz 1962, pianta XC, tav. 160.

²⁶ Si veda M. D'Onofrio, *Il restauro medievale della basilica di San Lorenzo: alcune osservazioni*, in Frommel, Petrucci 2009, p. 388.

²⁷ Pietrangeli 1981, p. 28.

²⁸ Si tratta del tragitto percorso dai pellegrini, ma anche dai cortei in occasione dei solenni "possessi", visite al pontefice di sovrani e ambasciatori: Pericoli Ridolfini 1980, p. 110.

²⁹ Cantatore, *Piante e vedute di Roma*, 2005, p. 166.

del messaggio, vestigia antiche, monumenti e icone del potere religioso, ma, soprattutto, itinerari e percorsi.

L'esigenza di "pulire" la città da informazioni eccedenti e fuorvianti porta a una topografia nella quale risulta del tutto assente il tessuto urbano "povero". Il vantaggio di questo depauperamento delle informazioni sta proprio nella limpidezza delle indicazioni che il grafico veicola, traduzione in immagini di precise indicazioni.

L'itinerario, qui al centro della costruzione dell'immagine, è visto dapprima come strumento di controllo della complessità urbana, in seguito come suggestione di una percorrenza della città finalizzata e selettiva, che rispecchia in pieno le esigenze di chi ricorre ai documenti cartografici per orientarsi operativamente nello spazio urbano senza per questo perdere le molteplici suggestioni che un contesto storico complesso può restituire.

Probabilmente redatta sulla base di un precedente "prototipo", come vuole ampia parte della letteratura critica³⁰, e tramite questo legata alle coeve piante di Pietro del Massaio, la pianta Strozzi racchiude però al suo interno informazioni multiple e sovrapposte, vedute articolate e compresenti che sembrano rivelare un'esperienza diretta dello spazio urbano, tanto che la pianta appare come una sorta di "montaggio" di appunti o schizzi, veri e propri *frame* che ricompongono il racconto di insieme.

Se è vero che, a grande scala, il punto di vista risulta posizionato all'incirca in corrispondenza dell'ingresso a Roma dalla via Trionfale e da Monte Mario, si può ipotizzare che questo non sia che un elemento usato per il controllo della rappresentazione dell'insieme, per rendere coerente la posizione reciproca delle emergenze urbane all'interno del contenitore delle



Individuazione di alcuni punti lungo l'itinerario: confronto tra la pianta Strozzi e le tre piante di Pietro del Massaio

³⁰ Cantatore, *Alessandro Strozzi...*, 2005, pp. 174-175.

mura³¹. Nel dettaglio, però, la città appare vista dal basso e gli stessi edifici e monumenti sono ripresi in modo da poter essere riconosciuti a partire dal livello di percorrenza e fruizione della città, quasi “durante” gli spostamenti, anche se per raggiungere questo obiettivo deve essere tradita la stessa realtà volumetrica dei singoli edifici, in funzione di immagini multiple che siano in grado di catturare e restituire la direzione non a uno, ma a diversi viandanti.

Bibliografia

- M. Bevilacqua, «Alessandro Strozzi, Pianta di Roma, 1474», in *Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*. Catalogo della Mostra, Roma, 2000-2001. Roma, Artemide edizioni 2000, p. 135.
- I. Bonincontro, *Le descrizioni di Roma dal XIII all'inizio del XV secolo. Un archivio testuale on-line*, Roma, Bulzoni editore 2012. A. Camiz, «Vedute di Roma dai prati di Castello: Benozzo Gozzoli (1463) e Attavante degli Attavanti (1483)», *Storia dell'Urbanistica, Annuario nazionale di storia della città e del territorio*, Anno XXIX, Serie Terza, Roma, Edizioni Kappa, 2010, pp. 39-57. F. Cantatore, «Piante e vedute di Roma», in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nelle città del Quattrocento*, F.P. Fiore, A. Nesselrath (a cura di), Milano, Skirà, 2005, pp. 166. F. Cantatore, «Alessandro Strozzi, Pianta di Roma, 1474», in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nelle città del Quattrocento*, F.P. Fiore, A. Nesselrath (a cura di), Milano, Skirà, 2005, pp. 174-175.
- A.L. Cesarano, *La pianta Strozzi e l'immagine di Roma antica nel Quattrocento*. Tesi di Dottorato di ricerca in Antichità classiche in Italia e loro fortuna, relatore A. Giuliano, Università degli studi di Roma Tor Vergata, 1997. (Il lavoro risulta pubblicato a Roma nel 1999 da Argos con lo stesso titolo).
- G.B. De Rossi, *Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI*, Roma, Salviucci, 1879.
- C.L. Frommel, M. Petrucci (a cura di), *L'antica basilica di San Lorenzo in Damaso. Indagini archeologiche nel Palazzo della Cancelleria (1988-1993)*, vol. I, Gli scavi. Roma: De Luca editori d'arte, 2009.
- A.P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1962.
- U. Gnoli, *Topografia e toponomastica di Roma medievale e moderna*. Foligno, Edizioni dell'Arquata, 1984.
- G. Intra Sidola, «Sistemi per l'analisi storica e lettura delle fonti: il caso dell'ubicazione della Chiesa di S. Nicolò De Columna sulla base della pianta di Roma di Alessandro Strozzi del 1474», in *Processi di analisi per strategie di valorizzazione dei Paesaggi urbani. I luoghi storici tra conservazione e innovazione*, G.M. Cennamo (a cura di), Atti del convegno, Roma 2016. Ariccia (Roma), Ermes, 2016, pp. 187-196.
- M. Paziènti, *Le guide di Roma tra Medioevo e Novecento. Dai Mirabilia Urbis ai Baedeker*, Roma, Gangemi editore, 2013.
- C. Pietrangeli (a cura di), *Guide rionali di Roma. Rione V – Ponte*. Parte I. Roma: fratelli Palombi editori, 1978.
- C. Pietrangeli (a cura di), *Guide rionali di Roma. Rione V - Ponte*. Parte III. Roma: fratelli Palombi editori, 1981.
- G. Scaglia, «The Origin of an Archaeological Plan of Rome by Alessandro Strozzi», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, 1964, pp. 137-163.
- C. Pericoli Ridolfini (a cura di), *Guide rionali di Roma. Rione VI – Parione*. Parte II. Roma: fratelli Palombi editori, 1980.

³¹ Appare difficile, in questo caso, procedere alla ricostruzione esatta del punto di veduta, come, ad es., proposto da Camiz 2010.

Il viaggio e il percorso nell'architettura della città

Alessandra Como, Luisa Smeragliuolo Perrotta

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: movimento, percezione, narrazione, rappresentazione, sequenza.

1. Introduzione

Il tema del paper è l'investigazione delle relazioni tra il viaggio, il percorso e il movimento e la modalità con cui gli studi sul tema hanno portato ad una nuova concezione architettonica e urbana. Uno dei primi autori ad interessarsi al tema del viaggio e del percorso è Le Corbusier che fa della *promenade architecturale* una tematica centrale per l'ideazione progettuale. Il movimento legato al percorso diviene oggetto di ricerche operative aprendo la strada a studi sulla percezione e alla sperimentazione di tecniche nuove per la lettura dell'architettura e del paesaggio. Il paper seleziona due casi studio riferimento per la tematica. Il primo tratta gli studi di Kevin Lynch riportati nel testo *The View from the Road* sulla visione della città dall'auto, pionieri di una nuova maniera di guardare alla città e scaturiti dalla necessità di trovare forme di rappresentazione adatte a interpretare i nuovi fenomeni urbani. Il secondo è incentrato sul lavoro di Alison Smithson pubblicato nel testo *AS in DS: An Eye on the Road*, in cui l'autrice racconta il viaggio a bordo della sua Citroën DS, individuato come caso studio realmente operativo, un punto di vista da architetto progettista. Da questi due casi studio il paper riflette su un modo nuovo di interpretare la città e il paesaggio attraverso la percezione e il movimento.

2. La ricerca di nuove tecniche di rappresentazione: *The View from the Road* di Kevin Lynch

Il tema del percorso e del viaggio come strumenti di conoscenza dell'architettura e della città hanno aperto la strada alla ricerca di tecniche adeguate alla rappresentazione della città post-moderna. Kevin Lynch è stato precursore di una maniera di investigare la città che va oltre le tradizionali categorie urbane. Se in *L'immagine della città*¹ l'interesse di Lynch è rivolta all'esperienza visuale dello spazio urbano, in un successivo testo, *The View from the Road*², è il movimento, e nello specifico il movimento relativo al viaggio in auto, ad essere il principale investigato per la sue potenzialità esperienziali.

The View from the Road è scritto come un manuale di riferimento per gli ingegneri e i progettisti di autostrade che hanno nelle mani la possibilità di plasmare il potenziale visivo delle strade, spesso progettate solo per rispondere a questioni funzionali di collegamento. Se le persone percorrono gran parte del loro tempo in macchina è allora possibile rendere questa esperienza non solo "un male necessario" ma qualcosa che possa raccontare di più delle città aldilà del mero attraversamento. «La vista dalla strada può essere un drammatico gioco di spazio e movimento, li luce e texture. [...] Queste lunghe sequenze potrebbero rendere comprensibili le nostre grandi aree metropolitane: il guidatore vedrà come la città è organizzata, cosa simboleggia, come le persone la usano, come si rapporta a lui»³.

Le strade possono fondersi con il paesaggio e, senza intaccare la loro funzione primaria di trasporto, diventare delle opere d'arte. Il testo è diviso in quattro sezioni. Nella prima parte, *The Highway Landscape*, sono descritti i caratteri che rendono la strada una esperienza estetica. Il secondo capitolo, *Recording Highway Sequences*, riguarda la registrazione dell'esperienza del percorso proponendo un sistema nuovo di segni per la rappresentazione della visione del paesaggio dall'auto. Nella terza parte, *Analysis of an Existing Highway*, sono riportati i risultati e

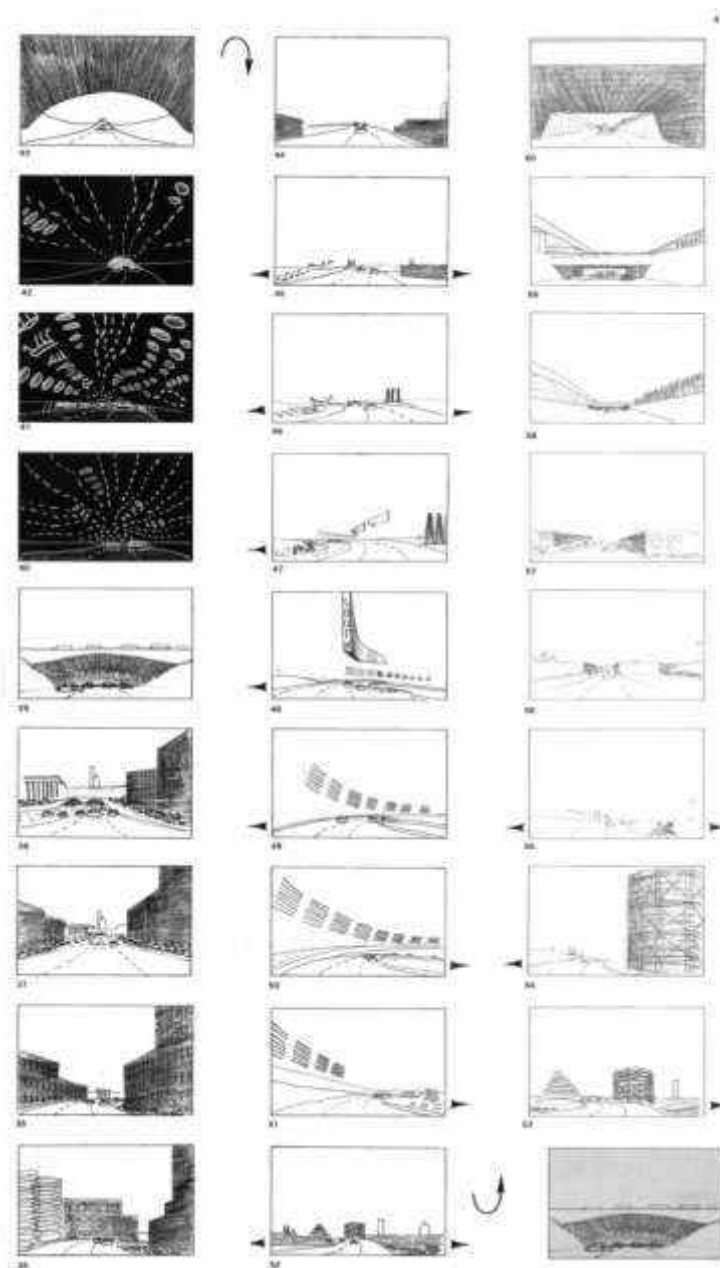
¹ K. Lynch, *L'immagine della città*, a cura di P. Ceccarelli (17° ed.), Venezia, Marsilio, 2016.

² *The Views from the Road*, a cura di D. Appleyard, K. Lynch and J.R. Myers, Cambridge, Mit Press, 1964.

³ *Ibidem*, p. 3 (traduzione a cura degli autori).

le sintesi grafiche della ricerca condotto sul campo attraverso lo studio di autostrade urbane come la Northeast Expressway a Boston e la East River la West Side Drives a New York City. L'ultimo capitolo del testo, *Methods of Design*, è una proposta per la progettazione dell'esperienza visiva di percorrenza per la Central Artery di Boston.

Lynch riconosce come carattere principale del progetto dell'autostrada la costruzione di sequenze visive per l'osservatore in movimento che non hanno un inizio e una fine ma sono come frammenti di un racconto che potrebbero essere letti in due sensi opposti e cominciare e finire in punti differenti, una composizione articolata ma "senza fine" come le opere jazz e di polifonia medioevale. Come esempi riporta nel testo architetture a grande scala come le piante del complesso Shah Zindé a Samarcanda e del tempio Bo Lin Ssu a Pechino.



Sequenze di schizzi dal testo "The View from the Road" di Kevin Lynch, p. 61

Una sequenza di foto mostra invece il percorso al santuario giapponese di Goshojinja a Karnakura che, con una nota al testo, l'autore descrive come costruzione di sequenze visive di progressivo avvicinamento allo spazio sacro.

Il più ricorrente riferimento è al cinema. Sia nella descrizione delle modalità di registrazioni dell'esperienza che nella ricerca di metodi di controllo della costruzioni delle sequenze Lynch fa riferimento alla macchina da presa sperimentata anche dal suo gruppo di ricerca durante i sopralluoghi. La camera ha un campo di osservazione maggiore rispetto all'occhio umano che invece ha una capacità di sintesi più efficace. Per questa ragione la descrizione e la costruzione dell'esperienza passa necessariamente attraverso più strumenti di rappresentazione e tra questi lo schizzo è quello che rende in maniera più istintiva l'impressione della vista in movimento.

All'interno del testo è proposto un sistema di simboli grafici e l'utilizzo di diagrammi per la rappresentazione dell'esperienza. La costruzione di un nuovo sistema notazionale serve per la registrazione dell'esistente e come sistema di trasmissione e controllo per la progettazione che gli autori sperimentano nell'ultima parte del testo. La complessità dell'esperienza

da rappresentare e la necessità di mostrare in maniera simultanea i fenomeni comporta l'utilizzo di più strumenti. Le sequenze fotografiche sono da leggere in continuità con i disegni interpretativi di piante e sezioni. Oggetti lontani e vicini, colori, texture, segnali, muri di sostegno, guardrails,

ponti, gallerie sono elementi che animano la scena. La velocità, il ritmo, i tempi di attenzione, la qualità della luce e più in generale la forma e le caratteristiche spaziali proprie della strada differenziano l'esperienza. Il progetto dell'autostrada come esperienza dovrebbe inoltre essere estensibile anche al design dell'auto: «L'auto potrebbe essere più piccola, più facile da aprire o da guardare attraverso, più sensibile alla “sensazione” della strada. I suoni esterni potrebbero essere riprodotti all'interno dell'auto»⁴.

Gli obiettivi del progetto dell'autostrada come esperienza visiva sono tre. Il primo riguarda la costruzione di una forma coerente, sequenziale e continua, dotata di ritmo e che tiene in equilibrio movimento e contrasto. Il secondo è rafforzare l'immagine che il conducente ha dell'ambiente esterno per consentirgli di percepire la relazione tra sé, la strada e i caratteri del paesaggio. Terzo obiettivo è consentire al conducente di comprendere il significato dell'ambiente che è al suo intorno. Spesso le strade percorrono paesaggi che non sono esemplificativi dei luoghi. Il progetto della strada deve invece dare al conducente «una comprensione dell'uso, della storia, della natura o del simbolismo dell'autostrada e del paesaggio circostante. La strada dovrebbe essere un libro affascinante da leggere in corsa»⁵.

La ricerca di Lynch ha mostrato il progetto delle reti stradali non più come la risoluzione di questioni tecniche ma piuttosto come tema di progetto della città e del suo paesaggio. Per rileggere e progettare autostrade come opere d'arte non sono sufficienti i tradizionali mezzi di rappresentazione ma è necessario elaborare nuove tecniche per mostrare la complessità dell'esperienza in movimento e la sua interpretazione.

3. Una nuova sensibilità: *AS in DS* di Alison Smithson

*AS in DS*⁶ è il racconto di un viaggio che intenzionalmente per l'autrice rappresenta un'educazione ad una nuova osservazione della città e del territorio attraverso il movimento.

L'argomento era stato già introdotto nel suo articolo *Love in a Beetle*⁷ e poi sviluppato nel libro. Alison assume come oramai assorbita dalle persone e dalla società quella rivoluzione tecnologica che aveva sconvolto gli architetti negli anni '30. Ad essa si connette per compiere un passo in avanti ovvero investigare le conseguenze nel modo di concepire lo spazio a partire dall'automobile. Dall'auto in movimento che attraversa il paesaggio si conquista una nuova sensibilità, un modo nuovo di osservare i luoghi e gli spazi.

Tutto parte dall'auto: la nuova – elegante e insieme tecnologica – Citroën DS. L'auto, con la quale gli spazi si attraversano per essere descritti, analizzati e raccontati, non è solo un mezzo ma un vero e proprio spazio. Lo spazio-auto – origine della nuova sensibilità architettonica e paesaggistica – o “casa sulle ruote” come Alison la definisce nel testo, dà concretamente forma al libro. Questo è infatti uno speciale formato sagomato con il caratteristico profilo dell'auto e comincia proprio con il mostrare il disegno di rilievo nelle prime pagine in scala 1:18.

Dall'auto si osserva lo spazio esterno in movimento. La sequenza delle percezioni ha luogo nell'abitacolo dell'auto. Tra lo spazio dell'auto e le viste del paesaggio esterno continua ad esserci un legame, così come il legame si verifica con la posizione del corpo; le percezioni cambiano se si ha il finestrino abbassato, se ci si sporge fuori con il braccio, ad esempio – condizione in cui le viste appaiono più diagonali.

Dall'auto in movimento si è parte del paesaggio e al contempo lo si attraversa. L'occhio osserva; “an eye on the road” è il sottotitolo del libro. L'esperienza della visione in movimento ci fa cambiare; gli occhi ci cambiano, la visione ci cambia. Il testo investiga l'argomento dell'esperienza della visione in movimento dall'auto individuando una serie di questioni centrali.

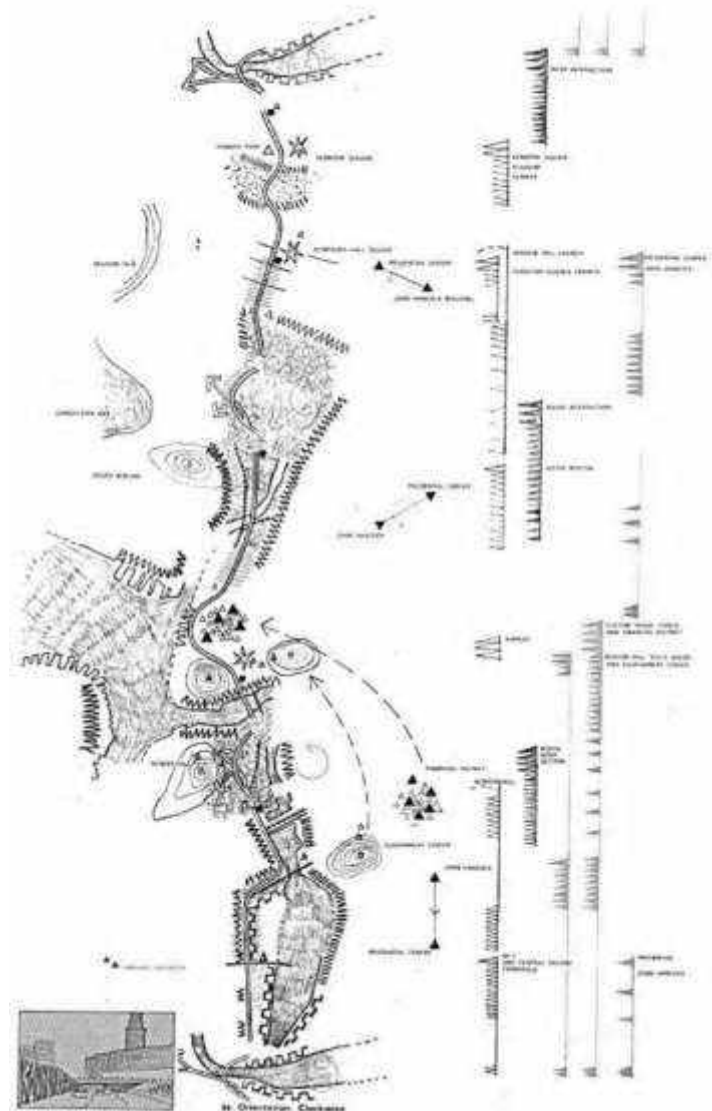
⁴ Ibidem, p. 13 (traduzione a cura degli autori).

⁵ Ibidem, p. 18 (traduzione a cura degli autori).

⁶ A. Smithson, *AS in DS. An eye on the road*, Delft, Delft University Press, 1983.

⁷ A. Smithson, “Love in a Beetle”, *Architectural Design*, ottobre 1965.

Queste danno il titolo ai 6 capitoli, denominati “aspetti”. Il primo riguarda la conquista di una nuova libertà offerta dall’automobile, ovvero la possibilità di attraversare i luoghi grazie all’auto e ritrovare così nuove relazioni con la città e il territorio. Il secondo aspetto riguarda la consapevolezza di una memoria comune di paesaggio alla quale le esperienze personali si ancorano. Il terzo mette in luce la nuova sensibilità che si ottiene dall’esperienza di movimento. Il quarto aspetto riguarda i segni del movimento: Alison allude alla rappresentazione del movimento attraverso segni e tracce ritrovate nel percorso che nell’insieme restituiscono “i grafici” del movimento. Il quinto aspetto analizza lo spazio dell’auto come spazio privato, la “stanza” sulle ruote. Il sesto riguarda il cambiamento che investe nel tempo l’esperienza dell’attraversamento, a causa del cambiamento delle strade e dei luoghi. Il testo è costituito da parti teoriche molto sintetiche all’inizio di ogni capitolo, che commentano le questioni, e da brani in forma di diario. La forma di diario permette di collezionare immagini ed impressioni senza che debba necessariamente cercarsi una sequenzialità nel racconto. Spesso si ritorna sugli stessi luoghi, ad esempio.



*Diagramma interpretativo dell'orientamento dal testo
"The View from the Road" di Kevin Lynch, p. 52*

I brani di diario sono annotazioni di momenti, privi di incipit, introdotti da puntini sospensivi e dunque scritti solo con lettere minuscole. Raccontano in modo personale impressioni, momenti, stralci di descrizioni di paesaggio. Sono accompagnati da piccoli titoli di paragrafo che collocano l’esperienza raccontata a livello geografico: da una località ad un’altra. I percorsi non sono sequenziali e non descrivono un unico viaggio ma frammenti di percorsi. A volte il testo si muove, si lega o si sovrappone alle immagini.

Le immagini sono fotografie, schizzi e planimetrie. Le fotografie sono viste di paesaggio dall’interno dell’auto, mostrate in sequenza, oltre che immagini dall’esterno, di soli paesaggi o dell’auto mostrata nel paesaggio. Gli schizzi ritraggono le viste; sono sintetici con pochi tratti a pennino, in bianco e nero. Spesso in sequenza, alludono alla successione delle viste. Le planimetrie sono frammentate, tagliate per contenere il testo scritto, spesso sono ridotte alla sola strada commentata dal testo, a volte mostrano spazi più ampi. Sono anche presenti antiche planimetrie che sono al contempo piante e viste prospettiche, con dettagli di alberi e colline; un tipo di rappresentazione che contiene già in se un racconto.



Riproduzione in scala 1:8 della Citroën DS dal testo "AS in DS" di Alison Smithson

La tecnica di rappresentazione è costituita dalla relazione tra brevi scritti, stralci di planimetrie e schizzi di viste. Solo l'immagine di copertina è una vera rappresentazione del moto attraverso l'immagine dell'auto fotografata in movimento, l'unica che rappresenta in sé la condizione di dinamismo. Per il resto il movimento è restituito come collage di impressioni, tracce di percorso lungo le strade mostrate in planimetria e attraverso i commenti. Il movimento è dunque ottenuto attraverso l'accostamento che facciamo noi stessi nella lettura del libro tra immagini, schizzi e brani. È come se il movimento venisse decostruito in momenti – quelli colti dalle immagini o dai

racconti – e restituito come avviene nel cinema nella sequenza di frammenti, come fotogrammi. Il riferimento, a cui spesso Alison allude, è al paesaggismo inglese, il *picturesque*, quella tradizione che appartiene non solo all'autrice ma al territorio stesso inglese in cui il paesaggio è reinterpretato attraverso i *pictures*, le immagini-quadro di paesaggio che vengono studiate e composte.

Questa interpretazione di paesaggio che come Alison spiega era stata assorbita dalla cultura, dagli scrittori, dagli artisti ed architetti, necessita ora di un nuovo sviluppo, che può ottenersi dalla comprensione dell'esperienza di movimento e a tale obiettivo il libro è orientato.

Il libro è infatti denominato "sensitivity primer" ovvero manuale di sensibilità. L'autrice intende fornire dunque un contributo concreto costruendo un manuale, un testo che aspira ad educare alla nuova sensibilità e al contempo che possa praticamente servire per



Dal testo "AS in DS" di Alison Smithson, pp. 74-75

risolvere questioni e ad affrontare spazi e città con un nuovo approccio. La questione non è certamente di tipo unicamente tecnico ma sostanziale nel modo con cui si osservano e si attraversano gli spazi urbani. Il testo di Alison, ponendosi come esempio concreto, propone dunque che il controllo della scala urbana debba avvenire da un punto di vista paesaggistico, ovvero attraverso il controllo delle viste e delle percezioni.

3. Conclusioni

Il senso comune delle investigazioni di Alison Smithson e di Kevin Lynch è la ricerca di una interpretazione della città e del paesaggio attraverso il movimento.

La prevalenza del carattere visuale dell'esperienza è documentata dalle immagini fotografiche che sono costruite in sequenza come fotogrammi di film. Mentre Alison compone immagini, foto, schizzi e un tipo di scrittura introspettiva – come può essere quella di un diario – per raccontare il suo viaggio, Lynch mette a punto un vero e proprio sistema cifrato di segni che, uniti a schizzi, foto e riprese, si pone come strumento di riferimento per la codifica grafica di ogni percorso in auto.

Per entrambi il valore esperienziale del percorso non si limita al senso della vista ma comprende gli altri sensi stimolati differentemente in relazione alle condizioni di percorrenza.

Con la loro analisi dell'esperienza del percorso in auto guardano alla città e al suo paesaggio come un racconto che si articola nello spazio seguendo delle sequenze precise. Attraverso il movimento è registrata la progressione delle viste e delle sensazioni.

La costruzione di immagini in movimento simula il processo del montaggio di sequenze filmiche. Lo stesso Le Corbusier mostra la consapevolezza nella cultura del progetto del legame tra architettura e cinema quando dichiara: «Nel mio lavoro ho l'impressione di pensare come Eisenstein fa nei suoi film»⁸. Per descrivere le passeggiate architettoniche della Villa Mayer e della Villa Stein ha sperimentato sequenze di schizzi prospettici uniti come fotogrammi simili a diari di bordo mentre nel film *L'Architecture d'Aujourd'hui* organizza le riprese per mostrare le sue ville tramite il percorso, dall'esterno verso l'interno, e a Villa Stein è ripreso in prima persona mentre raggiunge la casa in automobile⁹.

Gli studi sul viaggio e sul percorso hanno incoraggiato sia la ricerca di nuove tecniche di rappresentazione dei fenomeni urbani sia l'interpretazione dell'architettura come sequenza di immagini in movimento rafforzando in questo modo il legame tra il progetto di architettura e il processo della costruzione/montaggio proprio del cinema.

⁸ J.-L. Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 49.

⁹ *Il cinema degli architetti*, a cura di V. Trione, Trucazzano, Johan & Levi Editore, 2014, pp. 130-131.

Il viaggio «fotografato» degli architetti

Nicolò Sardo

Università di Camerino – Ascoli Piceno – Italia

Parole chiave: fotografia, architettura, città, viaggio.

Fotografia, architettura e città nelle esperienze di viaggio di alcuni protagonisti dell'architettura moderna

Che ci sia un rapporto speciale tra la fotografia e la rappresentazione della città appare indubbio. Rapporto instaurato sin dalla nascita del nuovo medium e che si è fortemente mantenuto e si rinnova sino ai giorni nostri, dove la fotografia del paesaggio urbano emerge come uno dei temi più importanti e prolifici.

Quello che si vuole però raccontare qui è come questa relazione si evidenzia in alcuni dei protagonisti dell'architettura moderna.

Il *Grand Tour* «fotografato» si attesta in continuità con quello «disegnato», ponendo così nuove prospettive nell'ambito della raffigurazione dell'architettura: in un ideale incontro tra *camera obscura* e *camera lucida*, la fotografia partecipa – insieme al disegno o in maniera esclusiva – all'essenziale momento di formazione e di conoscenza costituito dal viaggio.

Sono così sempre più numerosi gli architetti che a partire dalla fine dell'Ottocento – grazie anche alla progressiva riduzione della dimensione degli apparecchi – utilizzano la fotografia durante i loro viaggi di studio¹: questa, come metodo di rappresentazione, è chiaramente una chiave visiva e, di conseguenza, di riflessione.

Ma probabilmente è ancora più interessante osservare il modo in cui la fotografia si configura, attraverso uno sguardo selettivo, come strumento di scoperta e analisi dello spazio della città; rivelazione spesso di realtà «diverse» rispetto a quelle conosciute: viaggi che diventano l'occasione per trovare, attraverso un'appassionata indagine, affinità architettoniche vicine al proprio spirito.

La fotografia diviene così lo strumento privilegiato per raccontare e interpretare la realtà, ma ugualmente una modalità di catturare il *Genius Loci* e di raffigurare la città: operazione che si trasforma in un essenziale strumento critico e in cui diviene inoltre rilevante tenere la memoria di una cultura diversa dalla propria. Si tratta di un processo talmente forte ed essenziale che permette quasi sempre di rintracciarne segni anche nella successiva opera progettuale di questi maestri.

Il corpus delle fotografie realizzate diventa così non solo una raccolta di «figure» esemplari (in una sorta di collezionismo) ma vero e proprio archivio concettuale.

È importante notare come spesso la fotografia non venga utilizzata come strumento di ricerca di una presunta oggettività ma piegata come occhio singolare capace di cogliere nuovi significati. Si ha così, accanto all'indagine come pura documentazione, un'osservazione che nella sua parzialità si configura come nuova lettura.

E non si può non considerare la vicinanza di questa concezione con il pensiero sulla fotografia che viene rivelato dalle riflessioni di László Moholy-Nagy, per il quale le peculiarità dell'apparecchio fotografico vengono percepite come qualcosa da sfruttare per avere uno sguardo diverso sulla realtà: «Anche le possibilità di distorsione dell'obiettivo – veduta dal basso, dall'alto, di scorcio – non sono assolutamente da valutare solo in modo negativo, ma forniscono invece una visione ottica senza pregiudizi, cosa che i nostri occhi, vincolati a leggi associative, non riescono a fare»². Per cui l'uso dello strumento fotografico, seppure si

¹ G. Fanelli, *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 388.

² L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, ed. or., *Malerei Fotografie Film* (1925), Torino, Einaudi, 2010, p. 5.

configura come adesione alla modernità, viene soprattutto considerato come portatore di un nuovo modo di vedere.

Le fotografie diventano così testimonianza del viaggio e costituiscono in vario modo un tangibile «atlante della memoria». Costruiscono un racconto in cui la visione parziale data dall'inquadratura e la selezione favoriscono un'esperienza percettiva particolarmente stimolante.

Tra le esperienze di formazione quella di Le Corbusier è sicuramente la più compiuta e studiata³. Nel suo *Voyage d'Orient* del 1911 l'apparecchio fotografico accompagna l'architetto svizzero e diventa un importante strumento: esemplare per l'analisi dell'ambiente urbano, con esso cerca di evitare quasi sempre i «luoghi comuni». Ma questo si svolge incessantemente con rigore e la massima semplicità: «In ogni immagine è presente soltanto ciò che è necessario e sufficiente a descrivere il soggetto (e in tal senso Jeanneret è un grande fotografo), senza distrazioni visive, quindi sono esclusi i primi piani e assenti le prospettive bizzarre»⁴. La fotografia è per Le Corbusier «memoria», ma soprattutto strumento di verifica sul campo delle sue idee. E successivamente nelle sue pubblicazioni diviene uno dei dispositivi d'elezione utilizzato per chiarire e dimostrare il suo pensiero, persino attraverso elaborazioni sulle immagini capaci di selezionare ed evidenziare gli elementi funzionali al suo discorso⁵.

Appaiono quanto mai interessanti le fotografie di due maestri dell'architettura svedese, Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz⁶, che a distanza di pochi anni compiono i loro viaggi di formazione che comprendono pure l'Italia.

Le loro stampe e i negativi sono stati riscoperti in anni recenti grazie anche all'appassionato studio di Luis Moreno Mansilla. L'analisi delle loro immagini è utile non solo in sé – e per le ovvie considerazioni delle relazioni formali che si possono eventualmente estrarre pensando alla loro opera architettonica successiva – ma soprattutto per l'evidenziazione di un approccio significativamente differente nel rapporto con l'opera fotografata.

Il viaggio in Italia di Lewerentz si svolge nel 1909 in un itinerario che toccherà città come Roma e Firenze e luoghi dell'antichità quali Pompei e la villa di Adriano a Tivoli⁷. Un viaggio di cui resta testimonianza proprio grazie ai negativi fotografici arrivati sino a noi e dove pare non sia stato utilizzato il disegno.

Ciò che colpisce nelle sue fotografie è la particolarità dei punti vista – Lewerentz «punta [...] l'obiettivo lontano dal centro»⁸ – e le scelte fatte a livello di inquadratura. Il contatto è quasi sempre «ravvicinato»: appare poco interessato a cogliere l'insieme dell'opera (manca, ad esempio, qualsiasi immagine completa di facciate); invece la sua attenzione si pone su frammenti, trame, texture, dettagli. Coglie così aspetti quanto mai poco scontati di una costruzione, talvolta anche insistendo con piccoli spostamenti del punto di vista: non chiarendo il tutto, le sue fotografie spingono a immaginare qualcosa che sta oltre

³ Cfr. G. Gresleri, *Le Corbusier Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venezia-Paris, Marsilio-Fondation Le Corbusier, 1984; B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Firenze, Firenze University Press, 2002; *L'Italia di Le Corbusier*, a cura di M. Talamona, Milano, Electa, 2012.

⁴ I. Zannier, «Le Corbusier fotografo», in G. Gresleri, *Le Corbusier Viaggio in Oriente*, cit., p. 72.

⁵ Cfr. B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge MA, The MIT Press, 1996 [I ed. 1994], pp. 107-118.

⁶ Asplund e Lewerentz sono nati entrambi nel 1885.

⁷ Cfr. L. M. Mansilla, «Beyond the wall of Hadrian's Villa. Villa Parrhasius' Veil: Lewerentz' Journey to Italy», in *9H On Continuity*, a cura di R. Diamond e W. Wang, Cambridge MA; Oxford UK, 9H Publications, 1995, pp. 1-10; trad. it., «Dietro il muro di villa Adriana», in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, «Il viaggio in Italia», *Sigurd Lewerentz. 1855-1975*, Milano, Electa, 2011, pp. 402-404. L. M. Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2002. Flora, Giardiello, Postiglione, «Il viaggio in Italia», in Id., *Sigurd Lewerentz*, cit., pp. 38-59.

⁸ L. M. Mansilla, «Dietro il muro di villa Adriana», cit., p. 402.

l'inquadratura. Lewerentz davanti alle opere architettoniche non si pone alla ricerca di «conferme» sul classicismo, quanto piuttosto viene attirato dalla scoperta di nuovi significati. L'atteggiamento di Asplund non può che mostrarsi ben diverso rispetto a quello di Lewerentz. Il viaggio ha luogo nel 1913: durante questa esperienza⁹ oltre a scattare fotografie, realizza numerosi disegni e, come ulteriore memoria dei luoghi visitati, raccoglie cartoline¹⁰.

Con le sue fotografie, Asplund oscilla tra un orientamento più convenzionale – vedute di ampio respiro degli spazi urbani e architetture inserite nel paesaggio – e uno sguardo che sembra essere attratto dai luoghi al di là dell'architettura: animali al pascolo, vegetazione e soprattutto la componente umana, che mostra con un criterio quasi antropologico, stimolato comunque a coglierne l'interazione con l'ambiente. Questa volontà si fa particolarmente chiara nelle fotografie realizzate a Tunisi, che raggiunge partendo dalla Sicilia. Nel Nord Africa Asplund pone lo sguardo sulle popolazioni e sul paesaggio costruito, interessato a raffigurare gli spazi urbani e affascinato perfino dal «pittresco», atteggiamento che emerge anche in alcune riprese eseguite a Napoli, Roma e Venezia. Non si può non osservare come l'inquadratura sia sempre molto controllata e rispettosa dei dettami più convenzionali: ben distanti dalle inquadrature «oblique» di Lewerentz, quelle di Asplund sono composte quasi sempre in modo da soddisfare la «verticalità».

Ma la figura più significativa nell'uso della fotografia come strumento di «critica» urbana è sicuramente quella di Erich Mendelsohn che durante il suo viaggio del 1924 fotografa alcune importanti città statunitensi¹¹ viste con gli occhi «da europeo»¹². Nodale è il fatto che le sue fotografie confluiranno nel libro *Amerika*¹³, il cui sottotitolo – *Bilderbuch eines Architekten* (Libro d'immagini di un architetto) – appare già indicativo e chiarificatore del suo speciale approccio. Grazie alla incredibile fortuna editoriale della pubblicazione¹⁴, questa peculiare visione ha influenzato in modo considerevole la percezione del paesaggio urbano americano da parte della cultura architettonica dell'epoca.

Mendelsohn compie successivamente alcuni viaggi in Unione Sovietica, nel 1925 e nel 1926: esperienza meno singolare di quella americana, ma dove comunque l'uso della fotografia continua ad essere quanto mai basilare. Le immagini realizzate costituiranno – insieme a quelle americane – il corpus iconografico di un altro suo importante libro dove analizza il panorama architettonico europeo ponendolo in parallelo con quello sovietico e quello statunitense¹⁵.

Considerato come la fotografia si presti in maniera ideale pure alla comprensione di culture diverse, appare particolarmente emblematico il viaggio-esilio in Giappone che Bruno Taut inizia nel 1933¹⁶. L'esperienza personale dell'architetto tedesco diventa fondamentale per tutta la cultura architettonica soprattutto grazie ai disegni e alle fotografie che realizzerà e che

⁹ Cfr. L. M. Mansilla, «Viaggio in Italia. Asplund e Kahn. Due vedute di Siena e una passeggiata per lo sguardo», *Casabella*, n. 699, 2002, pp. 88-95; Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, cit.

¹⁰ Cfr. L. Ortelli, «Verso il sud. Impressioni asplundiane», *Lotus international*, n. 68, 1991, pp. 22-23.

¹¹ Le città fotografate sono New York, Chicago, Detroit e Buffalo.

¹² Già nel 1915 Rudolf Schindler utilizzò la fotografia per raffigurare la città americana: di questa esperienza ci resta un'immagine di Chicago.

¹³ E. Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin, Rudolf Mosse Buchverlag, 1928 [I ed., 1926]. Edizione critica della riedizione del 1928 è *Amerika. Livre d'images d'un architecte*, postfazione di J.-L. Cohen, Paris, Les Éditions du Demi-Cercle, 1992.

¹⁴ Fotografie tratte da *Amerika* furono utilizzate, tra gli altri, dallo storico tedesco Adolf Behne, da Moholy-Nagy e da El Lissitzky. Come specificato nell'edizione del 1928, insieme alle fotografie di Mendelsohn sono pubblicate quelle dell'architetto danese Knud Lonberg-Holm (emigrato negli Stati Uniti nel 1923) e di Erich Karkweik, responsabile dello studio berlinese di Mendelsohn. È presente inoltre un'immagine concessa dal regista tedesco Fritz Lang. Cfr. J.-L. Cohen, «The Eye of Mendelsohn», in Id., *Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge 1893-1960*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 85-98.

¹⁵ E. Mendelsohn, *Russland, Europa, Amerika. Ein architektonischer Querschnitt*, Berlin, Mosse, 1929.

¹⁶ Taut resterà in Giappone sino al 1936 e morirà a Istanbul nel 1938, senza poter più fare ritorno in Germania.

diventeranno, tramite alcuni suoi libri¹⁷, strumenti sostanziali per la diffusione della cultura dell'abitare giapponese in Europa e negli Stati Uniti.

Il Giappone è anche il luogo oggetto di un viaggio che Carlo Mollino compie nel 1970 con lo scopo di visitare l'Expo di Osaka¹⁸. Nelle immagini di Mollino si può naturalmente vedere l'attenzione posta sia agli edifici tradizionali che a quelli moderni (che spesso cattura attraverso viste parziali); ma quello che pare ugualmente colpirlo sono gli spazi della città e la gente, sedotto da una cultura e da luoghi «diversi».

Gli esempi trattati in questa occasione sono solo quelli che sono stati considerati più indicativi nell'ambito dei temi sviluppati. In realtà sarebbe fruttuoso ampliare e approfondire il discorso considerando altri importanti protagonisti¹⁹.

Sicuramente significativi sono inoltre gli esiti fotografici del viaggio di Rudolf Schindler nel Nuovo Messico (1915), i viaggi che Aldo van Eyck – tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Sessanta – compie in America e in Africa (tra cui quello nel Mali tra la popolazione dei Dogon²⁰), i viaggi di «scoperta» dell'architettura vernacolare di Giuseppe Pagano²¹ e Bernard Rudofsky²².

E anche l'esperienza *on the road* del 1968 di Robert Venturi alla scoperta di Las Vegas si nutre in maniera rilevante dell'uso della rappresentazione fotografica²³.

¹⁷ Taut realizza tre libri sul Giappone tra cui *Houses and People of Japan*, Tokyo, Sanseido, 1937.

¹⁸ Il viaggio ha due tappe intermedie a Bangkok e Hong Kong. In Giappone, oltre a Osaka, visiterà Tokyo e Kyoto. Cfr. C. Mollino, *Giappone 1970*, con scritti di C. Giunta, C. Levi e F. Ferrari, Milano, Humboldt Books, 2016.

¹⁹ Giovanni Fanelli cita Robert Weir Schultz (Grecia 1888-1889), Guy Lowell (Italia 1915-1918), Arthur Staal (Grecia 1944); cfr. G. Fanelli, *Storia della fotografia di architettura*, cit., p. 388.

²⁰ Cfr. K. Jaschke, «Aldo van Eyck and the Dogon Image», in *Architects' Journeys. Building. Traveling. Thinking* New York-Pamplona, GSAPP-T6) Ediciones, 2011, pp. 72-103.

²¹ Cfr. *Giuseppe Pagano fotografo*, a cura di C. de Seta, Milano, Electa, 1979.

²² Cfr. U. Rossi, *Bernard Rudofsky architetto*, Napoli, CLEAN, 2016.

²³ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge MA, MIT Press, 1972; ed. it., *Imparare da Las Vegas*, a cura di M. Orazi, Macerata, Quodlibet 2010.

Il disegno dello spazio narrato. I luoghi della rappresentazione e i paesaggi del Parco Letterario di Grazia Deledda

Rosario Marrocco

Università di Roma La Sapienza – Roma – Italia

Parole chiave: disegno e letteratura, spazi nella letteratura, parchi letterari, spazi di Pasolini, spazi della Deledda.

In ogni luogo scrittori hanno disegnato il mondo creando immagini intrecciate nella narrazione e con i loro personaggi lo hanno vissuto caricandolo di significati e di memorie. Hanno inventato spazi attraverso parole rappresentando paesaggi che contengono città, strade che attraversano case, stanze che custodiscono oggetti e ricordi. Attraverso le stagioni e i colori hanno espresso la realtà che racchiude la memoria delle cose e delle azioni, degli uomini e del loro tempo. Un immenso paesaggio disvelato all'interno di un percorso filologico dove il disegno dello spazio si sovrappone alla parola che lo descrive e viceversa, definendo due livelli di rappresentazione: una legata al contesto, allo spazio fisico, e un'altra legata all'autore e al suo spazio mentale.

Il processo creativo letterario elabora delle immagini dove gli spazi assumono infinite dimensioni poetiche. Gli spazi narrati possono essere spazi inventati, di fantasia, estraniati da qualsiasi realtà oppure inseriti in contesti esistenti dai quali si dipanano e si osservano in un contrasto tra verità e finzione, realtà e immaginazione. Più spesso invece gli spazi narrati sono spazi reali assunti come i luoghi del romanzo, della novella o della poesia, oppure, nel caso dei racconti di viaggio, come i luoghi da descrivere e documentare. Sono paesaggi esistenti scelti dall'autore per la loro capacità evocativa e per questo elevati a luoghi poetici, come il paesaggio sardo dove è immerso il paese Galtelli, Comunità Montana delle Baronie, chiamato *Galte* dalla Deledda nel suo romanzo *Canne al vento*. Un paesaggio completamente ridisegnato con le parole che compongono una stratificata rappresentazione della solitudine attraverso «il panorama melanconico roseo di sole nascente, la pianura ondulata con le macchie grigie delle sabbie e le macchie giallognole dei giuncheti, la vena verdastra del fiume, i paesetti bianchi col campanile in mezzo come il pistillo nel fiore, i monticoli sopra i paesetti e in fondo la nuvola color malva e oro delle montagne Nuoresi»¹. Diventato Parco Letterario² deleddiano, Galtelli, «un paesetto più che mai desolato nella luce abbagliante del mattino»³, conserva intatti ancora oggi tutti gli spazi in cui vivono e agiscono i protagonisti del romanzo, di volta in volta cuciti insieme e infilati in una fitta trama spaziale che sembra voler eludere il tempo della storia e del racconto. Così stanno, raccolti nello spazio di un

¹ G. Deledda, 1913, p. 18.

² «I Parchi Letterari sono parti di territori caratterizzati da diverse combinazioni di elementi naturali e umani che illustrano l'evoluzione delle comunità locali attraverso la letteratura. Sono i luoghi stessi che comunicano le sensazioni che hanno ispirato tanti autori per le loro opere e che i Parchi intendono fare rivivere al visitatore elaborando interventi che ricordano l'autore, la sua ispirazione e la sua creatività attraverso la valorizzazione dell'ambiente, della storia e delle tradizioni di chi quel luogo abita. Molte delle più celebri opere letterarie e poetiche, ambientate in luoghi reali legati alla vita o alle vicende di un autore o scelti per affinità culturale, offrono un metodo originale di interpretazione dello spazio; consentono infatti di reinterpretare il territorio e di dare un significato ai luoghi in un equilibrato connubio tra paesaggio, patrimonio culturale e attività economiche. Capire quanto l'opera letteraria sia potente nell'avvicinare il lettore all'ambiente descritto da un autore, è sicuramente il primo passo per offrire allo stesso lettore i mezzi per essere coinvolto e partecipare alla tutela di quell'ambiente. I Parchi Letterari® non si limitano a custodire e divulgare la letteratura attraverso i luoghi, ma pretendono di salvaguardare i luoghi attraverso la letteratura». S. de Marsanich, Presidente de I Parchi Letterari (marzo 2017, data di consultazione pagina web).

³ G. Deledda, 1913, pp. 32-33.

eterno luogo di fede, il prete bianco e nero, con due raggi di luce che gli danzano attorno emanati dalla sua testa di profeta, il piccolo sacrista, che gli scaccia gli spiriti d'intorno, il servo Efix, che crede di assistere a una messa di fantasmi⁴, e poi «don Zame inginocchiato sul banco di famiglia e più in là donna Lia, pallida nel suo scialle nero come la figura su nel quadro antico che tutte le donne guardano ogni tanto e che pare affacciata davvero a un balcone nero cadente. È la figura della Maddalena, che dicono dipinta dal vero: l'amore, la tristezza, il rimorso e la speranza le ridono e le piangono negli occhi profondi e nella bocca amara...»⁵. Capeggiata da un Cristo che scende solo due volte l'anno dal suo nascondiglio dietro la tenda giallastra dell'altare, mostrandosi al popolo magro, pallido e silenzioso⁶, questa sublime e inquietante processione umana, raccolta in un affresco dorato, rappresenta, meglio d'ogni cosa, toni, colori e materia d'una basilica che cadeva in rovina, dove «tutto vi era grigio, umido e polveroso: dai buchi del tetto di legno piovevan raggi obliqui di polviscolo argenteo che finivano sulla testa delle donne inginocchiate per terra, e le figure giallognole che balzavano dagli sfondi neri screpolati dei dipinti che ancora decoravano le pareti somigliavano a queste donne vestite di nero e viola, tutte pallide come l'avorio e anche le più belle, le più fini, col petto scarno e lo stomaco gonfio dalle febbri di malaria»⁷.

Così stanno, raccolte nell'ancestrale spazio di una casa (fig. 1), anche le colorate protagoniste del romanzo, le tre dame Pintor: Ruth, Noemi ed Ester, abbandonate dalla quarta, Lia, fuggita dal severo padre, Don Zame. La casa, risalente al 1700, di nobile origine e densa di particolari e di dettagli, tutti minuziosamente descritti ed elencati dalla Deledda forse ancor più dei suoi abitanti, «aveva un arco in muratura e sull'architrave si notava l'avanzo di uno stemma: una testa di guerriero con l'elmo e un braccio armato di spada; il motto era: *quis resistit hujas?*»⁸. Nel racconto, i luoghi e le architetture del paese si alternano e si affiancano ai paesaggi di luce circostanti. Paesaggi dove le canne, metafora della fragilità umana, nel silenzio della notte «sussurrano la preghiera della terra che s'addormenta»⁹, mentre si piegano fluttuando sotto la forza casuale del vento, metafora dell'incontrastabile sorte o destino che tocca ogni uomo così come tocca ogni personaggio del romanzo, come Efix, umile servitore delle dame Pintor, che piccolo e nero cammina «fra tanta grandiosità luminosa»¹⁰, mentre «il sole obliquo fa scintillare tutta la pianura, ogni giunco ha un filo d'argento e da ogni cespuglio di euforbia sale un grido d'uccello»¹¹. I luoghi avvolgono la vita dei personaggi e la storia si dipana nello spazio mentre la sua rappresentazione subisce interminabili variazioni di scala. Così, il silenzio e la solitudine della casa delle dame Pintor affondano nel clamore dei variegati spazi della festa di Nostra Signora del Rimedio, sublimati da una «chiesetta grigia e rotonda simile a un gran nido capovolto in mezzo all'erba del vasto cortile»¹², da una «cinta di capanne in muratura»¹³ entro cui si pigia tutto un popolo variopinto e pittoresco «come una tribù di zingari»¹⁴ e da un «rozzo belvedere a colonne sopra la capanna destinata al prete»¹⁵. Spazi di festa, raccolti e riannodati nell'azzurro di uno sfondo, disegnato con alberi mormoranti e un mare luccicante fra le dune argentee¹⁶.

⁴ Cfr. G. Deledda, 1913, p. 31.

⁵ G. Deledda, 1913, p. 31.

⁶ Cfr. G. Deledda, 1913, p. 32.

⁷ G. Deledda, 1913, pp. 30-31.

⁸ *Ivi*, p. 19.

⁹ *Ivi*, p. 16.

¹⁰ *Ivi*, p. 18.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 44.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. G. Deledda, 1913, p. 44.

La Deledda sposta continuamente il racconto delle cose e il rapporto fra le cose stesse imprimendo un dinamismo agli spazi che le contengono. Nel malinconico paesaggio galtellinese le case degli uomini sono immerse e confuse nella terra, si alternano tra ruderi, casupole e «catapecchie»¹⁷ mentre si fondono e si stratificano nel paesaggio. Tuttavia, mentre «qualche casa nuova sorge timida fra tanta desolazione»¹⁸, «piante di melograni e di carrubi, gruppi di fichi d'India e palmizii danno una nota di poesia alla tristezza del luogo»¹⁹, accentuata dal disegno di «lunghe muriccie in rovina, casupole senza tetto, muri sgretolati, avanzi di cortili e di recinti»²⁰. Quelle catapecchie intatte che «fiancheggiano le strade in pendio selciate al centro di grossi macigni»²¹, che in verità sono più malinconiche degli stessi ruderi, si confrontano spazialmente e antropologicamente con la nobile casa delle dame Pintor. Un'architettura quotidiana e domestica, dal carattere gentilizio, dove le tre sorelle compiono piccoli azioni ripetute nel tempo, come quella di mettere una piccola caffettiera di rame sul fuoco, nello spazio denso e parlante di una cucina sempre imbandita di cose e di oggetti, d'ispirazione «medioevale»²², scrive la Deledda, «col soffitto a travi incrociate nere di fuliggine»²³ e con le pareti nude e rossicce attraversate dai segni delle casseruole di rame scomparse, e ovunque pioli levigati e lucidi, attaccati quasi per ricordo, «ai quali un tempo venivano appese le selle, le bisacce e le armi»²⁴. La casa, di suo, sorgeva in fondo a un cortile, «dominata dal Monte che pareva incomberle sopra come un enorme cappuccio bianco e verde»²⁵. Ovunque, dentro e fuori di casa, la Deledda disegna le tracce di antiche abitudini, riporta i segni di passate sistemazioni, come «la corda nerastra, annodata e fermata a dei piuoli piantati agli angoli degli scalini»²⁶ in sostituzione della ringhiera scomparsa. Accanto agli avanzi di cornice nella balaustrata del balcone, finemente decorata con fiori, foglie e frutta in rilievo, ricami di un tempo passato, «il legno corroso diventato nero»²⁷ e destinato a sciogliersi in polvere al minimo urto, rappresenta la minaccia di un'incombente disgregazione. La casa si sovrappone ai suoi abitanti, mentre i suoi spazi diventano protesi di vita, certezze del presente e del passato. Tre sono le «porticine»²⁸ che s'aprono sotto il balcone di legno a veranda che fascia tutto il piano superiore della casa, come tre sono le sorelle che salgono quel balcone con una scala esterna in cattivo stato, messa lì a rappresentare, attraverso la sua instabilità, la fragilità delle dame Pintor, sorrette a fatica dal piccolo Efix che alla fine, nelle ultime due righe del romanzo, chiude la storia delle tre dame come se dormisse un'ultima volta «nella nobile casa, riposandosi prima d'intraprendere il viaggio verso l'eternità»²⁹.

Lo spazio narrato si identifica nello spazio reale diventando spazio antropologico e metafora dello spazio esistenziale dei protagonisti del racconto. Una strategia deleddiana, questa, per restituire identità e dignità a quei paesaggi sardi stratificati nella solitudine e a quella parte di mondo segnata dall'isolamento terrestre. Così, lo spazio della casa situata nel rione *Santu Predu* a Nuoro (figg. 2,3,4), dove vive una famiglia, definita dalla Deledda: un po' paesana e un po' borghese, attraverso la sua dimessa domesticità, rappresenta il piccolo universo

¹⁷ G. Deledda, 1913, p. 18.

¹⁸ *Ivi*, p. 19.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 18.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 21.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 20.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 299.

intessuto di stagioni e di memorie del personaggio autobiografico *Cosima*, rappresentato dalla scrittrice sarda nel romanzo di formazione pubblicato nel 1937 dopo la sua morte. Qui, lo spazio della casa è l'epicentro della biografia romanzata della Deledda. Negli ambienti e nelle cose della casa paterna – così come nei luoghi intorno a essa: la vigna, il monte Orthobene, le case del vicinato –, si sviluppa e s'intreccia la vita di Cosima³⁰, piena di visioni e tutta narrata «con la forma di quel romanzo familiare già sperimentato in *Anime oneste*»³¹. «In *Cosima* la struttura formale ricorrente è quella del viaggio, che in relazione alla protagonista adolescente si connota come itinerario di formazione. Il modello di riferimento è il romanzo d'apprendistato e più estensivamente il romanzo di formazione»³². Un viaggio esperienziale contrassegnato da una continua crescita spaziale che conduce Cosima dallo spazio familiare e patriarcale, rappresentato da quella casa a *Santu Pedru* «semplice, ma comoda»³³ e delimitato fisicamente dal portone di casa, allo spazio ampio e libero, oltre il monte Orthobene, fisicamente e mentalmente abbracciato, nell'ultima pagina del romanzo, da un balcone fiorito di fronte a «una grande luna rosea»³⁴ che saliva dai pini dell'altura, mentre «il cielo e il mare [...] si confondevano in un colore di smeraldo azzurro»³⁵.

Mentre gli spazi della casa delle sorelle Pintor sono dispositivi della memoria che vivono come frammenti di luoghi emotivamente abitati nel ricordo del passato e nella flebile quotidianità di un presente privo di futuro, gli spazi di Cosima sono invece dei veri e propri microcosmi di conoscenza del presente, dotati di congegni di visione e penetrazione nel futuro, rappresentati dalle aperture verso il mondo esterno. La casa è il vero luogo di origine del viaggio, il primo mondo esteriore che Cosima osserva e analizza da quello interiore, in un continuo evolversi dello spazio mentale attraverso lo spazio fisico. Anche per questo la Deledda apre il romanzo aprendo e sezionando lo spazio della casa e lo chiude dinanzi a quello spazio finalmente conquistato e abbracciato, alla fine, da un balcone.

Condotta dalla voce narrante onnisciente, Cosima rivela «una curiosità e un'abilità nello scoprire angoli segreti e una attitudine a guardare le cose, immaginarle con una sensibilità percettiva che non si fatica a definire cinematografica»³⁶. «Nel viaggio esplorativo della casa il punto di vista che orienta il percorso è quello della bambina, ma sotto la tutela di una voce narrante onnisciente – *alter ego* della scrittrice –, che alterna o sovrappone il suo punto di vista a quello più circoscritto di Cosima, e dunque con una diversa sensibilità e una conoscenza a tutto campo»³⁷.

Cosima bambina cresce nello spazio e con esso misura il tempo e le cose, mentre il futuro sembra circondarla presentandosi costantemente nei traguardi visivi colti attraverso rettangoli di finestre, non importa se chiuse o aperte, reali o immaginate. La Deledda e Cosima modellano lo spazio, lo aprono e lo richiudono fantasticando precipizi, cascate di lava, gradini azzurrognoli, finestre e poi ancora finestre, fino a scavare la pietra, perché di fronte a una finestra segnata sul muro e mai aperta dal muratore, Cosima, incantata, «l'apriva con la sua fantasia, e mai in vita sua vide un orizzonte più ampio e favoloso di quello che si immaginava nello sfondo di quel segno polveroso e pieno di ragnatele»³⁸.

³⁰ Terzo nome della Deledda: Grazia Maria Cosima Damiana.

³¹ G. Cerina, 2005, p. 7.

³² *Ivi*, p. 8.

³³ G. Deledda, 1937, p. 33, ed. 2005.

³⁴ *Ivi*, p. 140.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ G. Cerina, 2005, p. 12.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ G. Deledda, 1937, p. 44, ed. 2005.



Figura 1(in alto a sinistra). Galtelli (Nuoro). La Casa delle dame Pintor, protagoniste del romanzo Canne al Vento di Grazia Deledda (1913)
Figura 2 (in alto a destra). Nuoro. La Casa di Grazia Deledda nel rione Santu Predu adottata come spazio principale nel romanzo Cosima (1937). Vista del patio verso la cucina
Figura 3 (in basso a sinistra). Nuoro. La Casa di Grazia Deledda nel rione Santu Predu adottata come spazio principale nel romanzo Cosima (1937). Vista del patio dalla cucina
Figura 4 (in basso a destra). Nuoro. La Casa di Grazia Deledda nel rione Santu Predu adottata come spazio principale nel romanzo Cosima (1937). Vista dell'ingresso (oggi Museo Deleddiano)
 Foto di Rosario Marrocco

Bibliografia

- S. Agus, *Ipotesi di lettura di grazia Deledda*, Dolianova, Grafica del Parteolla, 1999.
- J. Bruner, *La ricerca del significato*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 (ed.2003).
- G. Cerina, *Prefazione*. In: G. Deledda, *Cosima*, Ilisso Edizioni, Nuoro, 2005, pp. 7-21.
- G. Deledda, *Canne al vento*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1913.
- G. Deledda, *Cosima*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1937 (Ilisso Ed., Nuoro, 2005).
- B. De Chiara, *Psicologismo deleddiano in Elias Portulu e Canne al Vento*, Napoli, Loffredo, 1975.
- N. De Giovanni, *Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress, 1991.
- N. De Giovanni, *Come leggere "Canne al vento" di Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1993.
- M. Fois, *Quasi Grazia*, Einaudi, Torino, 2016.
- E. Franzini, *La rappresentazione dello spazio*, Milano, Mimesis Edizioni, 2011.
- S. Lucamante, *Grazia Deledda*, in L. Somigli, R. Capozzi, *Italian Prose Writers, 1900-1945*, Detroit, MI, Thomson Gale, 2002, pp. 103-115.
- S. de Marsanich, *I Parchi Letterari. Cosa sono. Storia. Dove sono. Istituzione*. In *I Parchi Letterari* (www.parchiletterari.com - data di consultazione: marzo 2017).
- R. Marrocco, *Lo spazio della Morante. La rappresentazione dello spazio fisico e dello spazio mentale nella Storia di Elsa Morante*, Siracusa, LetteraVentidue, 2017.
- B. Mortara Garavelli, *La lingua di Grazia Deledda*, in "Italianistica", XX, 1, 1991, pp. 31-54.
- S. Ramat, *La modulazione del luogo comune. Saggio su Grazia Deledda*, in *Protonovecento*, Milano, Il Saggiatore, 1978.
- A. Ruschioni, *Poesia delle cose e poetica della luce in Grazia Deledda*, in *Convegno Nazionale di studi deleddiani*, Nuoro, 30 settembre 1972, Atti, Cagliari, Fossataro, 1974, pp. 433-477.
- N. Sarale, *Grazia Deledda. Un profilo spirituale*, Roma, Logos, 1990.

L'attraversamento urbano: osservazione e creazione di schemi di reazione

Fabio Quici

Università di Roma La Sapienza – Roma – Italia

Parole chiave: rappresentazione, città, percezione, centro storico, esperienza, montaggio, grafica.

La città storica è un universo complesso fatto di una grande varietà di indizi, di presenze e di memorie che la connotano e la caratterizzano, orientando l'attraversamento di coloro che la percorrono. La città si racconta attraverso la continuità delle sue sequenze, come se un abile montatore avesse pianificato gli accenti, le pause e le accelerazioni della narrazione di uno storytelling visivo che si offre sempre a diverse interpretazioni e suggestioni, sollecitando, in coloro che la attraversano, inediti rapporti tra i suoi infiniti richiami.

Sono diversi gli elementi che interagiscono con coloro che si abbandonano alla *flânerie* e alla interpretazione dei luoghi. L'alternanza di strade e piazze, di tessuti compatti e di emergenze architettoniche, di luci e colori, di presenze e di assenze, di frammenti di memorie storiche e di innesti contemporanei fornisce nel complesso i riferimenti visivi della nostra esperienza sensibile dei luoghi, mentre i comportamenti sociali che li animano connotano il diverso uso degli spazi.

Il *flâneur* agisce, in fondo, come un inconsapevole regista perlustrando la materia urbana. Si affida «alla casualità delle coincidenze, per intercettare scarti e intervalli» mentre «decifra cambi di proporzioni» e «passaggi a vuoto». Talvolta adotta «precisi punti di vista»; altre volte «si lascia catturare dalle rivelazioni che si succedono, cambiando angolatura»¹.

L'insieme di queste azioni che scaturiscono dalla interazione con la pluralità di elementi presenti nel panorama urbano sono parte integrante di una esperienza complessa mediante la quale la città si racconta per immagini all'osservatore attento. Le evidenze, le suggestioni e le interazioni che richiamano l'attività del *flâneur*, tuttavia, difficilmente trapelano dalle tradizionali sintesi cartografiche. Alle rappresentazioni sintetiche mappali si vorrebbe demandare tanto il compito di misurare ed illustrare la struttura urbana, quanto quello di fornire le informazioni utili per orientare il suo attraversamento. Ma la scrittura cartografica, nella sua forma astratta di rappresentazione ortogonale riferita alla sezione orizzontale di un generico piano stradale, taglia tutte le componenti visive che orientano l'esperienza urbana vera e propria. La rappresentazione planimetrica, di fatto, non contempla il complesso dei riferimenti percettivi che sono funzionali alla riconoscibilità dei luoghi.

Già nel complesso della produzione dei rilievi urbani che prendono vita dalla metà del Quattrocento, si può notare come siano state le viste tridimensionali delle città ad avere maggiore diffusione, piuttosto che le più «scientifiche» vedute zenitali. «Per quanto gli strumenti teorici e le acquisizioni tecniche fossero in grado di garantire la realizzazione piuttosto attendibile di piante di città, l'orientamento dell'editoria era puntato verso immagini che, più della pianta, potessero favorire il 'riconoscimento' dei luoghi»². La scientificità della rappresentazione planimetrica era considerata evidentemente come riduttiva.

Questo limite sembra essere sentito ancora nella cultura contemporanea, come testimoniano diversi studi di geografi, sociologi, architetti e pianificatori che riprendono la centralità della *flânerie* come necessaria pratica di conoscenza e d'interpretazione della città attraverso i suggerimenti che vengono dalle sue stesse strade. Testimoni di questa tendenza sono geografi

¹ Cfr V. Trione, *Effetto Città. Arte Cinema Modernità*, Milano, Bompiani, 2014, pp. 61-62.

² E. Dotto, *Disegni di città. Rappresentazione e modelli nelle immagini raccolte da Angelo Rocca alla fine del Cinquecento*, Siracusa, Lombardi editore, 2004, p. 17. Cfr anche N. Muratore, P. Munafò, *Immagini di città raccolte da un frate agostiniano alla fine del XVI secolo*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991.



Fig. 1. Mappa psicogeografica. Roma: itinerario da piazza San Silvestro a piazza di Trevi (dettaglio).
Elaborato di S. Carlotti, G. Corvino, M. Mariani

come Ash Amin e Nigel Thrift. Nel libro *Città. Ripensare la dimensione urbana*³ (2001) i due geografi, sollevando l'esigenza di un fondamentale cambiamento degli stessi schemi mentali con cui accostarsi alla dimensione urbana, indicano anche l'esigenza di una loro diversa rappresentazione. Richiamando le parole di Michael Sherigham, i due geografi inglesi sottolineano come «il “il principio latente di mutabilità” che guida la vita urbana» richieda una «corrispondente mobilità da parte del testimone». Pertanto «strumenti tradizionali come mappe, descrizioni, amputazioni, concentrati di essenza» sono «di scarsa utilità»⁴. Ricorrendo alla figura del *flâneur* come testimone di «un'incontro fra pensiero e città», al quale si riconosce una qualità analitica, si afferma che la conoscenza della città non può prescindere da un processo di interazione che comporti «un'immersione percettiva, emozionale e sensoriale»⁵ nei suoi percorsi.

Giampaolo Nuvolati (*L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, 2013), recupera la pratica della *flânerie* di Baudelaire e di Benjamin e trasforma una “esperienza di vita” intrisa di romanticismo in strumento analitico di conoscenza, perché lo spazio, inteso come luogo, «non parla (...) ‘da solo’ ma grazie al filtro della percezione e alla cultura di chi lo legge»; resta pertanto «un fatto sociale o psicologico, seppure fortemente ancorato alla materialità dei manufatti»⁶. L'esperienza che facciamo dello spazio va a costituire un bagaglio di conoscenze e sensazioni che si accumulano nel tempo» e funzionano da «filtro primario nel rapportarci ai luoghi ogni qualvolta torniamo a frequentarli»⁷. Se potessimo riportare, localizzandoli, i filtri della nostra esperienza della percorrenza urbana su un nuovo tipo di mappa di uno o più quartieri e città, – ipotizza Nuvolati – ci restituirebbero «una rappresentazione cartografica della nostra quotidianità, dei percorsi che abitualmente seguiamo, del disegno mentale attraverso il quale selezioniamo i luoghi attribuendo loro diversa rilevanza nella capacità di soddisfare i nostri bisogni di ordine primario e secondario»⁸.

³ A. Amin, N. Thrift, *Città. Ripensare la dimensione urbana*, Bologna, Il Mulino, 2005; tit. orig. *Cities. Reimagining the Urban*, Cambridge, Polity Press, 2001.

⁴ Ibidem, p. 29.

⁵ Idem.

⁶ G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 69.

⁷ Ibidem, p. 63.

⁸ Ibidem, p. 73.



Fig. 2. Mappa psicogeografica. Roma: itinerario da piazza San Silvestro a piazza di Trevi (dettaglio).
Elaborato di F. D'Antonio, L. Tomaselli, A. Rastelli, T. Talin

Anche Rosario Pavia (*Il passo della città. Temi per la metropoli futura*, 2015) rivolge la sua attenzione di urbanista alla necessità di recuperare il tempo e lo spazio di camminare in città, di osservare il suolo, gli edifici che ci circondano, la trama dei tessuti edilizi, di osservare ed incontrarsi l'un l'altro, perché «camminando percepiamo lo spazio, lo misuriamo, lo assimiliamo»⁹. Pavia riconosce nelle azioni del camminare, osservare, pensare e comunicare un processo necessario per rendere possibile e più consapevole la nostra percezione dello spazio, una consapevolezza che porterebbe a ripensare nel profondo compiti, dimensioni, saperi e tempi dello stesso progetto.

Gli elementi sui quali si struttura la nostra esperienza della città e quelli ai quali si fa riferimento per orientarsi nel suo attraversamento non trapelano, dunque, in alcun modo dai tradizionali prodotti di sintesi cartografica. Pensare ad una forma di rappresentazione alternativa che tenti, quantomeno, di tradurre tale complessità in forma grafico-sintetica, esclude a priori la possibilità di poter fare riferimento a modelli consolidati. In primo luogo, occorre procedere con una registrazione di dati che prenda in considerazione non solo le presenze fisiche, misurabili, quelle che danno forma all'ambiente urbano, ma anche le evidenze percettive, i condizionamenti culturali e le strategie cognitive che intervengono nella sua fruizione.



Fig. 3. Mappa psicogeografica. Roma: itinerario da largo Magnanapoli a piazza di San Clemente (dettaglio). Elaborato di S. Serra, E. Tuzzolo, P. Vecchi

Emerge dunque la necessità di elaborare una forma di registrazione grafica che si “misuri col percepito”, con le dinamiche che interessano il fenomeno cinestetico della percorrenza, in modo da registrare e orientare operativamente l'esperienza sequenziale che si attua nella pratica della *flânerie*. Occorre intervenire con un lavoro di montaggio che sintetizzi tanto il susseguirsi di vedute familiari che orientano gli abitanti nel quotidiano, quanto il succedersi di

⁹ R. Pavia, *Il passo della città. Temi per la metropoli futura*, Roma, Donzelli editore, 2015, p. 5.

presenze e vedute inattese che muovono il turista nei suoi spostamenti tra interni ed esterni, attraverso strade, piazze e cortili.

Per procedere in tal senso occorre focalizzare l'attenzione, innanzitutto, sulle modalità di ricezione visiva che formano la nostra esperienza dei luoghi. Prendendo spunto dagli studi delle neuroscienze, si può rilevare come la nostra conoscenza dei luoghi sia frutto di un montaggio di indizi recepiti con frammentarietà. Linee, forme, colori e movimento sono gli stimoli visivi con cui scomponiamo l'ambiente circostante per acquisirne consapevolezza. «L'immagine visiva che leggiamo come un intero» viene di fatto «smontata in una serie di componenti elementari e non c'è luogo» nel nostro cervello «in cui venga mai rimontata»¹⁰. Ciascun indizio viene elaborato in maniera quasi simultanea da diverse aree, ma a una velocità diversa.

Oltre alle modalità di ricezione visiva intervengono anche i condizionamenti di tipo culturale. Conoscere un determinato luogo vuol dire molto spesso “riconoscerlo”, ovvero, distinguerne i caratteri di familiarità. Questo comporta che il ‘viaggiatore tipo’ tenda per lo più a ripercorrere i passi già tracciati e documentati da coloro che lo hanno preceduto. Di qui, la tendenza a ricercare gli stessi punti di vista fotografici che ha potuto apprezzare ancora prima di farne esperienza diretta – come ampiamente documentato dall'immenso data-base rappresentato dal Web.

Ma non solo, esiste tutto un retaggio iconografico che condiziona la percezione dei luoghi. Le vedute di Piranesi, ad esempio, per un viaggiatore colto come era quello del Grand Tour ottocentesco, erano dei riferimenti imprescindibili nel ri-conoscimento dei luoghi della memoria storica.

Incisioni, dipinti, fotografie, poster, film e video costituiscono la base della cultura visiva contemporanea attraverso la quale viene filtrata oggi inevitabilmente — e spesso subliminalmente — la nostra esperienza della realtà percepita.

Ci sono inoltre da considerare le tracce mnemoniche, ovvero i riferimenti costituiti da presenze – anche frammentarie –, emergenze, evidenze di qualunque genere, memorie storiche o nessi casuali ai quali ciascuno di noi ricorre per memorizzare i caratteri dei luoghi ed elaborare una propria personale mappatura dell'esperienza fatta nell'attraversamento urbano.

Da questi brevi accenni appare chiaro come la fruizione dei luoghi inneschi un fenomeno conoscitivo complesso che chiama in causa aspetti fisiologici e culturali.

Mancando modelli grafici di riferimento per provare a registrare e sintetizzare la conoscenza cinestetica rapportata all'esperienza della dimensione urbana, possiamo provare a prendere spunto da alcune ricerche che, episodicamente, hanno affrontato alcuni degli aspetti evidenziati, tentando anche di trovare una via grafica per la loro registrazione.

Si fa qui riferimento ai disegni di Gordon Cullen (*Townscape*, 1961) e agli studi di Kevin Lynch (*The Image of The City*, 1960) degli anni Sessanta sulla «qualità sensoria della città», ossia sulla sua «forma percettiva», ma anche a Venturi, Scott-Brown e Izenour (*Learning from Las Vegas*, 1972) i quali, attraverso il caso studio di Las Vegas, ci hanno insegnato a guardare alle città come ad elaborati artefatti comunicativi.

D'altro canto, a livello concettuale, nella psicogeografia situazionista, con il suo studio «degli effetti precisi che l'ambiente geografico, coscientemente ordinato o no, esercita direttamente sul comportamento affettivo degli individui»¹¹, possiamo trovare spunti utili per affrontare il superamento della visione esclusivamente misurata e quantitativa dello spazio a favore di una “mappatura responsiva” della città.

¹⁰ H.F. Mallgrave, *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015, p. 50.

¹¹ «I.S. – Internationale Situationniste», I, 1958, p. 13.



Fig. 4. Mappa psicogeografica. Roma: itinerario da Sant'Ivo alla Sapienza a piazza Trilussa (dettaglio). Elaborato di M. Massimetti, M.G. Nocentini, A. Testa

Dai disegni dei *Manhattan Transcripts*¹² di Bernard Tschumi si può raccogliere la qualità sperimentale di una narrazione grafica articolata su diversi livelli, elaborata appositamente per connettere la realtà degli oggetti, quella dei movimenti e quella delle azioni che generano “eventi”, ovvero quella delle interazioni.

Il montaggio cinematografico e la speculare tecnica artistica del foto-collage offrono invece strumenti utili per tentare di restituire quella percezione discontinua della realtà visiva testimoniata anche dalle recenti ricerche delle neuroscienze. L'articolazione dei piani con cui lavora il montaggio cinematografico e la conseguente molteplicità dei punti di vista con i quali si confronta, propone una rappresentazione fatta da un'alternanza di avvicinamenti e allontanamenti, di visioni d'insieme e di dettaglio che è paragonabile ai meccanismi che formano la nostra consapevolezza e conoscenza dell'ambiente costruito.

Infine, il sistema di notazione grafica della coreografia offre utili esperienze di scrittura sintetica dell'esperienza cinestetica tracciando le traiettorie che il nostro corpo segue, sospinto da impulsi consci e inconsci, misurati sul governo dello spazio nel quale ci troviamo ad agire. Da questi presupposti è nata l'idea di provare ad elaborare alcune “mappature psicogeografiche” di itinerari urbani. Il centro storico di Roma è stato assunto come caso studio paradigmatico per la complessa sommatoria di stimoli e presenze che intervengono ad orientare la percorrenza delle sue strade, a costruire la sua identità e ad elaborare immagini sia personali che condivise.

Le diverse proposte elaborate muovono dall'idea di un progetto grafico di montaggio che rispecchi più da vicino l'esperienza di osservazione e reazione agli stimoli visuali e culturali che si innescano nell'attraversamento urbano. Il testo grafico riassume in sé talora i contenuti di una realtà aumentata in cui viste interne ed esterne si sommano senza soluzione di continuità. Nel dipanarsi dell'itinerario, frammenti di memorie storiche in forma di epigrafi, edicole sacre ed anche ex-voto assumono la stessa rilevanza di palazzi, portali monumentali e fontane scultoree nella funzione di orientare lo sguardo e in quella di accompagnare il passo insieme alla narrazione della storia dei luoghi. L'evidenziazione di corridoi prospettici, i repentini cambi di scala, i richiami a incisioni e foto d'epoca che testimoniano l'eterno presente, l'estrema sintesi delle notazioni grafiche, tutto concorre a guidare l'esplorazione delle strade e delle piazze lungo un percorso che sollecita il coinvolgimento attivo attraverso reazioni interpretative.

Bibliografia

A. Amin, N. Thrift, *Città. Ripensare la dimensione urbana*, Bologna, Il Mulino, 2005; ed. orig. *Cities. Reimagining the Urban*, Cambridge: Polity Press, 2001.

¹² Cfr. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, London, A.D. Academy Edition, 1994; ed. orig. *The Manhattan Transcripts*, London, Architectural Design, 1981.

- E. Dotto, *Disegni di città. Rappresentazione e modelli nelle immagini raccolte da Angelo Rocca alla fine del Cinquecento*, Siracusa, Lombardi editore, 2004.
- H. F. Mallgrave, *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2015; tit. orig. *Architecture and Embodiment. The Implication of the New Sciences and Humanities for Design*, New York, Routledge, 2013.
- G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press, 2013.
- G. Oppedisano, *Teoria generale del linguaggio e del montaggio cinematografico*, Milano, Arcipelago edizioni, 2009.
- R. Pavia, *Il passo della città. Temi per la metropoli futura*, Roma, Donzelli editore, 2015.
- F. Quici, *Tracciati d'invenzione. Euristica e disegno di architettura*, Torino, UTET, 2004.
- S. Sadler, *The Situationist City*, Cambridge (Mass.)-London, The MIT Press, 1998.
- J. A. E. Shields, *Collage and Architecture*, New York, Routledge, 2014.
- V. Trione, *Effetto Città. Arte Cinema Modernità*, Milano, Bompiani, 2014.

La rappresentazione della città di Roma nei taccuini di viaggio degli artisti italiani del Primo Rinascimento

Chiara Baldestein

Università di Roma La Sapienza – Roma – Italia

Parole chiave: Artisti, Taccuini, Viaggi, Città, Roma, Disegni, Rappresentazione, Figurazione.

«Diversi nella loro formazione, i vari stati europei a partire dal Trecento dovettero far fronte a necessità comuni: la presenza al loro interno di poteri eterogenei e contraddittori; l'ascesa di nuove élites sociali, in particolare nelle città; ricorrenti crisi economiche, inaspettate crisi dinastiche»¹.

In questo periodo l'Italia viveva un'elevata frammentazione territoriale: nel Quattrocento si formarono alcuni stati regionali, i quali però, nel tentativo di ottenere ognuno l'egemonia, di fatto si immobilizzarono a vicenda, creando un equilibrio precario e destinato ad indebolire tutta la Penisola.

La situazione era resa precaria anche dal fatto che questi regimi regionali si fondavano non su una politica di dominio ben articolata, ma sul carisma e sulle capacità di governo di un solo leader, morto il quale spesso si ripiombava in un periodo di sconvolgimenti a raggio più o meno ampio.

La caratteristica degli stati europei del XV secolo stava proprio nella neonata capacità di creare una comunità basata sul coinvolgimento di masse di popolazione sempre più numerosa nella vita dello stato, attuato attraverso una maggiore consapevolezza della loro appartenenza ad esso.

La popolazione, che durante il XIV secolo aveva subito una drastica diminuzione, visse agli inizi del '400 un periodo di stagnazione, causata da una fragilità delle strutture demografiche e denotata dalla permanenza di un'alta mortalità infantile, ma si avviò durante il secolo ad una netta risalita che ebbe come effetto un pesante inurbamento.

Questa crescita demografica con successiva urbanizzazione portò altresì alla creazione di una borghesia imprenditoriale tenace e desiderosa di arricchirsi.

Borghesia e aristocrazia si avvicinarono fino quasi a confondersi a causa dell'avanzata dell'una e del ripiegamento dell'altra, per ragioni economiche ma anche politiche e militari.

Quindi, in ultima analisi, a distinguere la società del Quattrocento dalla precedente è proprio questa eccezionale fluidità dell'organismo sociale, dove i confini tra una classe e l'altra sono decisamente più labili.

Tuttavia, la società del XV secolo fu caratterizzata più di ogni altra cosa da un rinnovamento culturale che portò alla nascita dell'Umanesimo, ovvero di un'antropocentrica visione del mondo, che accompagnò l'Italia e l'Europa nel Rinascimento, trainandole verso una nuova era. Si può quindi affermare che «i due fenomeni che caratterizzano maggiormente il rinnovamento del sapere occidentale ad alto livello in questo periodo sono da un lato l'umanesimo e dall'altro l'osservazione scientifica»².

Il primo fu messo in atto dagli uomini di lettere. Il letterato umanista mise da parte la scolastica e la rigida morale medievale per riallacciarsi ai classici, in maniera a volte estremamente produttiva a volte quasi soffocante, ma questa volontà di unire tradizione e innovazione creò un ambiente inedito. Riassumendo, la cultura del secolo XV «può essere considerata sotto due punti di vista distinti: l'invenzione poetica e la perfezione della forma, da un lato; dall'altro l'esegesi e la propaganda filosofiche, morali o scientifiche»³.

L'unico freno alle attività degli umanisti fu l'esigenza di doversi sostenere, necessità che li sottoponeva alla tutela di un mecenate dal quale di fatto dipendevano in tutto e per tutto, anche ideologicamente, seppur in questo caso solo a livello esteriore. Ad unire però in una comunione di intenti intellettuali e mecenati fu il desiderio nuovo e fortissimo di conquistare una briciola di

¹ M. Montanari, *Storia Medievale*, Bari, Laterza, 2007, pag. 257.

² R. Romano, A. Tenenti, *Il Rinascimento e la Riforma (1378-1598). La nascita della civiltà moderna, Storia universale dei popoli e delle civiltà*, Vol. 92, Torino, Utet, 1972, pag. 345.

³ E. Müntz, *L'Arte italiana nel Quattrocento*, Milano, Bernardoni, 1894, pag. 18.

immortalità, lasciando traccia del proprio passaggio o addirittura facendo passare alla storia il proprio nome.

Ma la realtà culturale del XV secolo non si limitava alle corti, né alle università, che in questo periodo vedevano restringersi il loro raggio d'azione, ma trovò terreno fertile anche nelle città e nel loro spirito di uguaglianza.

Con il finire del Medioevo cambiano le prospettive, la società viene vista attraverso le lenti di un sentito umanitarismo e la riscoperta delle possibilità dell'uomo e dell'epoca classica si riscontra in tutto il suo splendore nell'arte. Benché infatti i soggetti artistici fossero ancora relativamente limitati, l'artista ebbe uno spettro molto più ampio di stili e atteggiamenti da cui poter attingere e, cosa ancora più importante, maggior libertà di operare. La riscoperta di sé infatti gli donò autorevolezza e il desiderio di essere qualcosa di più di un semplice esecutore. Cominciò ad aspirare ad essere un intellettuale, scienziato perfino, ma cosa ancora più importante a desiderare fortemente di lasciare traccia di sé.

Ma tutte queste novità si verificarono quasi esclusivamente in un luogo, l'Italia; il resto d'Europa dovrà attendere ancora qualche tempo per vivere la stessa fioritura artistica, fatta eccezione per i territori delle Fiandre, e quando avverrà sarà fortemente influenzata da quanto operato dai maestri italiani in questo secolo.

«Egli è che gli italiani del secolo XV erano gli spiriti più larghi ed aperti [...], ugualmente adatti, per l'indipendenza del loro giudizio e per la superiorità del loro metodo a tutti i lavori intellettuali: non soltanto i primi dotti e i primi artisti d'Europa, ma anche ingegneri, commercianti, industriali, capitani, diplomatici di cui i paesi vicini non cessavano di sollecitare l'illuminato concorso»⁴.

Davanti a questa pluralità di committenti e di soggetti gli esecutori materiali dell'opera artistica non potevano che essere un'amalgama. Non facevano parte ancora a pieno titolo del mondo degli intellettuali, ma non potevano più essere solo artigiani, e benché alcuni non facessero altro che rappresentare l'identità dominante senza cercarne una propria, moltissimi sono gli artisti che in questo periodo cercarono una propria autonomia creativa. E così da una parte vi erano artisti volti verso l'internazionalizzazione e dall'altra ve n'erano di strettamente legati a mode e modelli regionali e la gerarchia che rimase dipese più che altro dal tipo di committenza, la quale definiva la qualità dell'opera. Comunque l'Italia vede in questo periodo un via vai senza precedenti di artisti, che, principalmente alla ricerca di un committente e quindi spesso seguendolo nei suoi spostamenti, anche per scopi militari, attraversano in lungo e in largo il territorio.

Per questa ragione l'artista era fortemente influenzato dalla società che lo accoglieva: ancora di più egli la rappresentava, esprimendo i suoi stati d'animo, creando un'emotività collettiva, diventando una fonte che immagazzinava l'essenza umana e ce la restituisce attraverso i secoli, grazie a una resa stilistica immediata e concreta. Egli diviene dunque un collegamento, il mondo dell'arte è un ponte tra i vari livelli della società e tra le varie zone della penisola, attraverso le opere degli artisti le élite e gli strati più bassi della popolazione comunicano in un mondo in cui spesso la società conosce solo quello che viene mostrato nelle composizioni artistiche.

In questa nuova società, in cui riaffiora un forte desiderio di conoscere, di apprendere culture diverse dalla propria, nasce quello che si può definire come l'antenato del Grand Tour ossia l'idea di viaggio avente come fine l'apprendere e se da una parte il pellegrinaggio in questo periodo assume valenze più "turistiche" e meno devozionali sono proprio i viaggi degli artisti che assumono questa nuova valenza poiché a spingerli verso il viaggio è, unitamente alle necessità lavorative, il desiderio di conoscenza e quello di imporsi culturalmente. Ma così facendo essi forniscono anche un sistema di circolazione senza confini delle idee che, partendo dai loro schizzi, dalla rappresentazione della realtà così come la vedono, si diffonde per tutta l'Italia e l'Europa.

In particolare una città li attira, in quanto legata al suo passato classico ora in fortissima rivalutazione: Roma.

⁴ *Ibidem*, pag. 6.

Nel Primo Rinascimento Roma torna ad essere, dopo la cattività avignonese, la Città dei Papi, assumendo, di fronte ad un'Europa desiderosa di riportare in auge i fasti dell'antichità per liberarsi dall'oscurantismo medievale, il significato di simbolo di continuità con l'impero, e tornando ad avere, in termini politici, la funzione di cuscinetto tra le potenze del Nord e Sud Italia che aveva rivestito per gran parte del Medioevo. Tuttavia durante il XV secolo è per il suo significato culturale che Roma viene investita ora di una nuova e più potente valenza e richiamo da tutte le parti d'Italia e non solo, gli umanisti infatti accorrono a Roma in quanto essa è culla di quel sapere e di quel gusto classico che i rinascimentali tanto si affannano a rielaborare. Ecco quindi che un viaggio a Roma diventa imprescindibile per gli artisti italiani che tornano alle loro città e dai loro committenti sparsi per tutta la penisola con la mente e le carte dei loro quaderni pieni di colonne, travertino, fregi, epigrafi, archi monumentali e queste immagini trasmettono ai mecenati e poi al pubblico delle loro opere, diffondendo della città l'idea e l'immagine da loro tratteggiate durante il viaggio.

Vediamo ora nello specifico questa particolare tipologia documentaria: i taccuini d'artista.

I brogliacci sono manoscritti miscellanei mutuati da una tradizione più antica, quella della componente artigianale e mercantile da cui la gran parte degli artisti proviene, in cui si raccolgono scritti veloci e disegni nell'ordine più vario, un quaderno aperto alle annotazioni più disparate ed estemporanee nel quale l'artista fa largo uso di matita a sanguigna e sul quale verga svariati disegni, senza seguire un ordine nella compilazione ma scrivendo dove capitava note sparse, contraddistinte da una grafia frettolosa che però tende ad uniformarsi tra una mano e l'altra, travalicando le provenienze sociali e geografiche, diventando puro segno o didascalìa. Poiché in un'epoca in cui lo scrivente considera la propria scrittura d'uso un elemento di autodefinizione, fino a farne un vessillo, se sopravvivono alcune difformità nelle scritture di vario genere, queste sono scaturite non più solamente da una diversa destinazione d'uso ma dal modo in cui lo scrivente vuole apparire, investendo così la propria grafia di un grande valore rappresentativo.

I taccuini potevano essere sia codici di lavoro, da tenere in studio, dove raccogliere idee e impressioni da conservare per futuri lavori, oppure taccuini da tasca da portare con sé per poter registrare impressioni sul mondo al di fuori dello studio. In entrambi i casi appare chiaro quanto gli artisti riconoscano un grande valore di esemplificazione alle immagini, e sono proprio queste immagini che contribuiscono a formare l'idea che la società crea delle città che li circondano, in particolare di Roma, un vero e proprio museo all'aperto, che attraverso i viaggi e quindi le annotazioni degli artisti viene conosciuta in tutta Italia, non soltanto come realtà urbana ma come idea culturale che poi viene ripresa e ricreata in tutta l'architettura e l'arte successiva.

Una pubblicazione degna di nota, benché relativa non già propriamente ai brogliacci ma alle tavole sparse contenute nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, è l'opera di Alfonso Bartoli "I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi"⁵ nel quale egli raccoglie gli schizzi di tutti gli artisti che hanno visitato Roma ora conservati presso gli Uffizi e dando così, nell'insieme, un'idea perfetta dell'immaginario di impianti monumentali antichi che dovevano impressionare gli artisti fino a spingerli a tracciarli nelle loro carte, ma ancora di più restituisce un'idea complessiva dell'aspetto di Roma nel Rinascimento.

Quindi queste tavole altro non sono se non souvenir *ante litteram*, una traccia o un ricordo che l'uomo che visitava Roma desiderava conservare ed in quanto artista il mondo migliore era, come già detto, affidare quel ricordo al disegno e all'immagine. In particolare di tutte le tavole raccolte e conservate presso gli Uffizi da evidenziare sono quelle appartenenti a Simone del Pollaiuolo, detto il Cronaca, la ragione di tale nome ci viene riferita da Giorgio Vasari e da sola basta a spiegare perché merita di essere segnalato lui tra tutti: «Contava le meraviglie di Roma e d'altri luoghi, con tanta accuratezza che fu nominato da indi in poi il Cronaca, parendo veramente a ciascuno che egli fussi una cronaca di cose nel suo ragionamento»⁶.

⁵ A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi*, Roma, Bontempelli Editore, Vol. 1-6, 1914 (in particolare il volume 1 relativo al XV secolo).

⁶ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1568.

Dovendo fare invece esempi di taccuini veri e propri si citano qui due brogliacci in particolare: il Codice Barberiniano⁷ di Giuliano da Sangallo e il Codice Vallardi⁸ di Pisanello. Entrambi i taccuini venivano portati sempre con sé dagli artisti e sono stati composti in un periodo di tempo relativamente lungo durante i loro viaggi e in particolare durante la loro permanenza a Roma⁹ i cui monumenti ritroviamo disegnati all'interno. Tali manoscritti avevano una valenza storica importantissima già per i contemporanei, infatti il codice di Sangallo fu molto utilizzato dalla sua famiglia come libro di studio mentre il manoscritto di Pisanello fu fonte di analisi da parte degli altri artisti per lo studio delle architetture antiche ma anche dei costumi dei romani.

Concludendo quindi è possibile notare come gli artisti, nella loro funzione di ponte tra le diverse branche della società, avendo essi accesso e muovendosi attraverso varie classi sociali e in diversi contesti territoriali, contribuiscono tramite i loro disegni, a creare una cultura e una emotività comune in molti campi, in particolare, tramite i loro viaggi, essi collegano aree e realtà tra di loro sconosciute e che, in alcuni casi, se non fosse per quanto operato dalla compagine artistica, non arriverebbero mai a toccarsi, divenendo dunque veicoli per la figurazione e la formazione dell'idea di città, la quale ancora ora appare nei loro schizzi viva e vibrante davanti ai nostri occhi.

⁷ Stato Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberino Latino 4424.

⁸ Parigi, *Musee du Louvre, Cabinet des Dessins*, Codice Vallardi.

⁹ Tratto dal Codice Barberiniano «Questo libro è di Giuliano di Francesco Giamberti architetto nuovamente da Sangallo chiamato con molti disegni misurati et tratti dallo anticho chominciando a D. N. S. 1465 in Roma».

Il disegno della città empatica: i viaggi che hanno sconvolto la storia dell'arte

Salvatore Santuccio

Università di Camerino – Ascoli Piceno – Italia

Parole chiave: Viaggi, Arte, Disegno, Città.

1. Introduzione

Nelle biografie di alcuni autori, alle volte, ci sono viaggi importanti, punti nodali di svolta: brusche virate per una suggestione, per una rivelazione. Questo breve saggio ce ne propone cinque. Cinque vite e cinque percorsi artistici, più o meno bruscamente mutati da cinque viaggi, in cinque città diverse. Si tratta di esperienze significative che segnano un prima e un dopo nella vita artistica degli autori di questi viaggi, nell'ordine: Turner, Delacroix, Renoir, Klee e Matisse. Viaggi e città che hanno trasformato il percorso pittorico di questi autori trasformandone radicalmente il pensiero e la prassi. Alle volte si è trattato della rivelazione data dalla luce diafana, alle volte dal colore, altre da un colore, il blu di Tangeri, altre ancora dalla vitalità cromatica dei luoghi. Queste città sono mediterranee e orientali, e la loro influenza nella nostra recente storia dell'arte è motivo ulteriore per andarle a visitare e comprendere il perché della loro empatia con questi autori.

2. Turner a Venezia, estate 1819

Il William Turner si reca in Italia cinque volte nel corso della sua vita. Dopo una breve escursione nell'Italia settentrionale del 1802, il secondo viaggio si compie nel 1819. È un viaggio importantissimo: lungo, prolifico e carico di contenuti che ha in Venezia un punto nodale, di grande crescita.



La luce diafana di Venezia negli acquerelli di Turner del '19 in un montaggio di S. Santuccio

John Ruskin divide la vita di Turner in due parti molto nette, con come spartiacque il 1820. La prima arte per il critico britannico è quella dello studentship, e non è un caso che egli la collochi sino al '20, quando cioè si compie il secondo importante viaggio in Italia.

Il viaggio dura sei mesi. Di questi solo pochi giorni sono quelli veneziani, dall'8 al 13 settembre, soggiornando all'hotel Leon Bianco, a due passi da ponte Rialto.

Eppure Venezia gli sconvolge la vita.

E non è certamente solo per il contatto con il suo mito Canaletto, di cui può finalmente apprezzarne i luoghi tanto ammirati nelle incisioni di Antonio Visentini. La città lo rapisce e lo costringe a disegnare come un forsennato. A Venezia Turner riempie moltissime pagine di schizzi straordinari, minuziosi e perfetti. La quantità di disegni è straripante. Tra i due Carnet: *From Milan to Venice*, e *From Venice to Ancona*, conservati alla Tate Britain, Turner, in sei giorni riempie centocinquanta pagine di disegni a grafite, alcuni certamente solo abbozzi, ma altri strepitosi capolavori di minuzia.

Assieme agli efficacissimi schizzi c'è la testimoniata ricerca di espressione pittorica attraverso l'acquerello. Cinque acquerelli soltanto. Eppure i suoi dipinti di Venezia all'alba, il suo studio sulla luce diafana e sull'orizzonte rarefatto, costituiscono senza dubbio la premessa più diretta alla sua pittura più matura e astratta che di lì a poco Turner consegnerà alla storia dell'arte.

The light of Italy was a revelation that was to illumine much of his later work. That he took to Venice at once may be gathered from the beautiful watercolors of 1819, evidently direct impression set down with a remarkable certainty of technique and freshness of effect [Gaunt, 2013, 10].

Turner, reinventa una Venezia irreale, morta. Egli dipinge il fantasma della città, così come ci appare nelle luci diafane delle albe afose estive e nella bruma umida delle sue forme che si configurano quando il sole è ancora basso e incerto. Il rapporto tra acqua e riflesso, tra cielo e mare, e la loro contaminazione luminosa che scioglie le linee nette delle sue architetture, è alla base della straordinaria esperienza Veneziana di Turner del '19.

3. Delacroix a Meknes (11 gennaio - 5 luglio 1832)

Nel 1832, Eugène Delacroix ottiene di poter accompagnare la missione diplomatica francese in Marocco per conto del Re Luigi Filippo, presso il sultano Moulay Abd Al-Rahman, al fine di chiarire un contenzioso sui confini tra il Marocco e l'Algeria divenuta francese. La missione dura, inaspettatamente, cinque lunghi mesi, con lungo periodo di inattività in attesa che il sultano riceva la delegazione, attesa segnata da continui rinvii del ricevimento. In questa attesa, Delacroix troverà l'occasione di girare per i dintorni di Meckes, testimoniando con una straordinaria immediatezza grafica, la vita minuta di quella gente nei suoi magnifici carnets de voyage.

Parte l'11 gennaio del 1832 da Toulon a bordo della nave La Perle e giunge a Tanger, dopo una sosta spagnola e una algerina. La delegazione viene ricevuta il 22 maggio del 1832 a Meknes, la capitale di allora, e fa ritorno in Francia, sempre attraverso la navigazione su La Perle, il 5 luglio 1932.

L'attesa del ricevimento e il periodo successivo sono pieni di feste e di cerimoniali sfarzosi che entusiasmano il giovane Delacroix, allora trentaquattrenne. Egli viene folgorato dalla bellezza dei luoghi, dai colori, dai vestiti, dai costumi delle persone e riempie i suoi "calepins" di schizzi, acquerelli e molte annotazioni personali.

Il Marocco è per Delacroix pittura, la sua vista è quella del pittore, con questo filtro percepisce ciò che il suo sguardo acquisisce, la descrizione delle scene che lui osserva, fatta nel suo diario, appare come una serie di appunti di un quadro che egli ha in testa, l'immagine è bloccata nell'attimo in cui viene registrata e il registro è pieno di colori, ombre e luci.

Per impedire che il tempo sbiadisca la vivacità dei colori e cancelli l'immagine della bellezza di questo paese dalla sua mente, il trentaquattrenne Eugene passa le sue giornate a disegnare continuamente. Egli osserva la vita che si svolge al suo intorno, come un etnografo, e la restituisce con la matita spesso arricchendola con l'acquerello. Crea veloci grovigli di schizzi e annotazioni quasi scarabocchiate: nei suoi taccuini, si registrano impressioni convulse, rubate alla vita che corre, colori nettamente delineati, architetture, sagome, atteggiamenti, percorsi, tutte le vicissitudini del viaggio annotate in dettagli alle volte minuti e pieni di

emozione. Delacroix ritrae l'animazione di un mercato o una carovane di muli e cammelli che procede lentamente su sentieri pietrosi. Disegna bancarelle colorate piene di spezie e cavalli bardati a luccicanti oro di uno squadrone di soldati. Disegna in poche parole il Marocco che attraversa i suoi occhi. È il primo caso di reale sketchcrawl.

I taccuini di Delacroix costituiscono ancora oggi un sistema classico di reportage di viaggio disegnato. Alla matita è assegnato il compito di delineare velocemente le forme dei luoghi, delle persone, degli animali e delle piante e all'acquerello quello di definire i mille colori del paesaggio marocchino assieme alle ombre e le luci e alle fitte trame dei decori e degli intarsi coloratissimi degli arredi.

Con Delacroix si raggiunge la più compiuta sintesi delle due tecniche, matita e acquerello danno ognuno il suo contributo senza sovrapposizioni ma con armonia.

4. Renoir ad Algeri (febbraio 1881 - maggio 1882)

La forte divulgazione del lavoro marocchino di Delacroix fu la causa dell'ostinata intenzione di Pierre-Auguste Renoir, di recarsi in Algeria a vivere una esperienza pittorica nordafricana. Il desiderio di emulazione non fu l'unica origine di questo viaggio. Vi era, intanto una necessità fisica di sole, maturata dopo una polmonite che aveva indebolito fortemente l'artista. Vi era poi la necessità di rispondere ad una certa crisi creativa.

L'Algeria era l'unica possibilità nordafricana a disposizione di un artista francese in quel momento: il Marocco aveva chiuso il traffico turistico con la Francia, ad esclusione di Tangeri che rimaneva una sorta di porto franco, e la Tunisia stava diventando un protettorato francese all'epoca della decisione di Renoir. In questo senso Algeri si presentava anche come una città dove l'esperienza pittorica potesse essere condivisa con altri artisti e visitatori, francesi e non, vista la consuetudine oramai acquisita nel 1881, di recarvisi.



La luce di Algeri in Renoir in un montaggio di S. Santuccio

Del primo arrivo di Renoir si sa poco, solo la data, febbraio 1881. Del secondo di più. Parte da Marsiglia con la nave Moeris, delle Messageries Marittimes, nave superba e affascinante, che tuttavia non impedisce una grande sofferenza per il mal di mare nella tratta tra Napoli e Palermo.

La città gli appare come uno spettacolo: *Renoir would have been greeted with one of the most radiant vision tourists of that age could encounter. Rapturous descriptions of Algiers seen from the sea, its cascade of white cubic houses tumbling down to the blue of the sea, were a*

staple of the travel literature of the day [Benjamin, Prochaska, 2003, 40].

Sbarcato ad Algeri, viene travolto dal brulichio del porto e assediato dai sensali dei vari alberghi, chiamati “Biskris”, perché provenienti dall’oasi di Biskra, avvezzi a catturare più turisti possibile. Renoir finisce anch’egli nelle loro mani e se per il primo soggiorno si sa solo che fu alloggiato in centro, per il secondo si ha certezza che venne a stare al 30 di Rue de la Marine, in prossimità del porto, in una strada che si inoltrava da lì verso il centro città, proponendo negozi e ristoranti su un vago stile Marsigliese, insomma una strada in stile europeo che i Biskra proponevano spesso ai turisti francesi. Renoir accetta questi soggiorni perché strategici. Vicini al centro e alla Casbah, e facilmente gestibili sul piano degli spostamenti.

Il lavoro di Renoir ad Algeri ha un interesse particolare sul piano del metodo. I suoi dipinti finali, testimonianza di un interesse forte per una cultura esotica e nuova, agli occhi del grande pittore, sono tuttavia il risultato di una analisi approfondita e meticolosa, che nasce attraverso gli appunti grafici del suo *Carnet de Voyage*.

Alcuni suoi capolavori algerini, come *Mosquée à Alger*, e le due *L’escalier*, sono costruiti intorno a schizzi e a ragionamenti studiati nel carnet di viaggio, pieno di appunti disegnati che sembrano proprio preludere all’immagine che si verrà a produrre sulla tela.

In particolare, gli schizzi della moschea Sidi Abd-er-Rahman, anticipano il quadro nella presenza delle persone, nel taglio dell’inquadratura del minareto, in una ampia serie di dettagli; così come alcuni disegni fatti dal basso delle scale che portano alla Casbah, sembrano essere proprio appunti compositivi relativi ai due quadri dedicati alle scale che Renoir eseguirà.

Lo stesso discorso vale per la serie, strepitosa, di dipinti ad olio su tela relativi a i giardini algerini ed in particolare a quelli del *Jardin d’Essai*. Il disegno è preparato nel carnet, ed anche, ogni dipinto sembra aggiungere qualcosa al successivo, in termini di inquadratura e di impostazione della vista.

Rimane il contributo essenziale di questo viaggio al superamento della crisi creativa di questo maestro dell’impressionismo. Nei quadri algerini sono presenti alcune caratteristiche proprie della sua pittura antecedente, come l’importanza della luce en plein air e la contiguità tra le sue immagini e la fotografia, maturata anni prima nei contatti con Nadar; è presente un gusto per a pennellata filamentosa e per la mistura di colori che, soprattutto nei soggetti naturalistici, definiscono un tratto unico di questo autore; sono presenti anche le influenze della cultura classica, osservata in Italia, che ridefiniscono, in qualche modo, lo stile di impostazione dei dipinti successivi.

5. Moilliet, Macke, e Klee a Tunisi (6 aprile - 19 aprile 1914)

Quello di Klee, Macke e Moilliet in Tunisia è un viaggio iniziatico: tre pittori moderni, verso il colore. Almeno così lo descrive Paul Klee, quello dei tre che ci ha lasciato notizie più dirette del tour.

Il viaggio prende corpo da un’iniziativa del conte Louis Moilliet che a seguito di un viaggio precedente, nel 1913, in Tunisia da un suo amico di nome Ernst Jäggi, cerca di convincere due suoi giovani amici, Paul Klee trentaquattrenne e August Macke ventisettenne a visitare la Tunisia nell’Aprile del ’14 per quello che Klee chiamerà senza metafore “viaggio di studio in Tunisia”. Nel dicembre del ’13 il patto è sancito: i tre partiranno.

L’idea del viaggio è quella di confrontarsi con l’arte islamica, con la luce particolare del sole nordafricano e con l’architettura storica di quei luoghi per trovare nuova ispirazione nella loro pittura. Ma il viaggio li influenzerà in maniera molto più radicale.

La partenza avviene la sera del 6 aprile dal porto di Marsiglia. Il piroscafo Carthage giunge il giorno dopo a Tunisi. Klee e Moilliet sono alloggiati da Jäggi, Macke al “Grand Hotel de France” nella rue Mustapha M’barek, nel centro storico, ad un passo dalla Medina e dai suoi

suoi vicoli labirintici, il souk, i caffè, le mosche e le madrasse.

Già dal giorno dopo Klee e gli altri iniziano a dipingere ciò che vedono con un entusiasmo sempre maggiore: *Mercoledì, 8.4. Tunisi. (...) Mi sono messo subito all'opera e ho dipinto all'acquerello nel rione arabo....Giovedì, 9.4. Il tempo è di nuovo completamente sereno ma ventoso. Dipinto nel porto. Polvere di carbone negli occhi e negli acquerelli. Ma ho lavorato nonostante ciò!* [Klee, 1984, 291-292].

Il viaggio si intreccia con le festività pasquali e dal 10 al 13 aprile i tre artisti soggiornano più o meno continuamente nella casa sulla costa oceanica del dott. Jäggi a St. Germain presso Tunisi. Il luogo incanta Klee e gli altri. Klee si lascia andare ad una estatica ammirazione della natura: *la sera è di una bellezza indescrivibile. Per giunta si leva anche la luna piena. Luis mi incita a ritrarre il quadro. Gli rispondo che sarebbe tutt'al più un esercizio. È naturale che di fronte a questa natura io sia incapace. Eppure so qualcosa più di prima. Conosco la distanza tra la mia incapacità e la natura. È una questione interiore da risolversi nei prossimi anni* [Klee, 1984, 294-295]. Macke scrive alla moglie: *Amata Lisbeth, siamo seduti nel bel mezzo del paesaggio africano a disegnare e scrivere. Klee dipinge ad acquerello, Io ho già fatto una cinquantina di bozzetti. Il lavoro mi da una soddisfazione che*



I colori delle Tunisia in Klee in un montaggio di S. Santuccio

prima di ora non avevo conosciuto mai [Kleis, 2010, 1].

Il 13, i tre ospiti di Ernst Jäggi fanno una escursione a Sidi-Bou-Said, la cittadina bianca e blu, carica di luce; e successivamente si muovono, alla volta di Kairuan, dove giungono il 15 aprile dopo aver fatto una tappa, il giorno precedente, in treno ad Hammamet, città che Klee non esita a definire un quadro biblico.

A Keiruan la svolta. Macke, Moilliet e Klee, continuano a dipingere imperterriti le scene che incontrano, la natura, la gente, il sole e i colori. La sera del 16, una consapevolezza nuova irrompe nell'animo di Paul Klee. Egli annota sul diario: *Un senso di conforto penetra profondo in me, mi sento sicuro, non provo stanchezza. Il colore mi possiede. Non ho bisogno di tentare di afferrarlo. Mi possiede per sempre, lo sento. Questo è il senso dell'ora felice: io e il colore siamo tutt'uno. Sono pittore* [Klee, 1984, 301].

Tre giorni dopo, il 18 aprile faranno ritorno a Tunisi e il giorno dopo ancora, Klee si imbarcherà nel Capitain Pereire, alla volta di Palermo, per giungere a Monaco il 23 aprile.

Il bilancio del Tunisieise parla chiaro. Paul Klee nei dodici giorni del suo soggiorno Tunisino produce ben 35 acquerelli e 13 disegni; August Macke 33 acquerelli e 79 disegni in tre

taccuini; Louis Moilliet sembra essere un pò meno produttivo, ma le sue successive visite in Marocco e la Spagna meridionale, faranno sentire forte il peso di questa esperienza iniziatica. Per Paul Klee la Tunisia rimarrà per lungo tempo un'importante fonte di ispirazione. Le immagini e le atmosfere tunisine si sentiranno ancora nella sua produzione degli anni trenta, tant'è che almeno ventidue opere successive al viaggio sono state inserite nelle mostre che hanno avuto per oggetto il Tunisreis. Di questa esperienza Klee porterà avanti soprattutto alcuni aspetti calligrafici, alcuni arabeschi e delle suggestioni architettoniche, ma soprattutto la luce sarà il tema principale della sua pittura successiva, la luce così come l'ha vista in Tunisia, quella che farà dire al maestro svizzero che l'arte non riproduce il visibile ma rende visibile, attraverso la luce.

Anche August Macke porterà in eredità da questo viaggio la sua fascinazione per i colori e per la luce. Ma la sua esperienza artistica, purtroppo, sarà destinata a concludersi di lì a poco. Morirà, infatti cinque mesi dopo il suo rientro dalla Tunisia, in un campo di battaglia della prima guerra mondiale, arruolato con l'esercito tedesco, il 26 settembre in Francia nella regione di Champagne.

6. Matisse a Tangeri (1912 - 13)

Henri Matisse parte nel gennaio 1912, a bordo del piroscafo *Radjani* alla volta di Tangeri. È il coronamento di un sogno che ha una duplice origine: la scoperta della luce che aveva motivato Eugène Delacroix di cui voleva ripercorrere le tracce, e un interesse crescente per l'arte orientale che nutriva dal primo viaggio in Algeria del 1906 a Bistra.

L'esordio Tangerino è piuttosto deludente, la missione rischia di fallire prima ancora che inizi. Come racconta Tahar Ben Jelloun: *Una traversata gradevole, senza incidenti; ma nei pressi dello Stretto di Gibilterra lo fu assai meno. Mare agitato, cielo ingombro, luce spenta. Deluso, pensò tuttavia che quella pioggia sarebbe stata passeggera. Da Algecira a Tangeri la distanza è di soli 14 chilometri. È normale che il maltempo andaluso si estenda fino alla costa di Tangeri, al fondo d'Europa e alle porte dell'Africa. È l'estremità di un qualche luogo. Dalla terrazza dell'hotel Villa de France, dove Matisse aveva preso alloggio, quando l'aria è limpida si distingue la costa spagnola con le sue luci, i suoi punti salienti, la sua arroganza. La pioggia si attardava in quella città dello Stretto. Quindici giorni di grigiore e di rovesci. Quindici giorni di attesa, e poi di noia. Matisse scrive a Gertrude Stein: «Vedremo mai il sole in Marocco? Come andremo a finire? Basterà un niente per farci tornare a Parigi a cercare il sole. Impossibile uscire dalla nostra stanza [...]. Qui fa chiaro come in una cantina. Ah! Tangeri, Tangeri! Vorrei proprio avere il coraggio di darmela a gambe» [Jelloun, 2015].*

Ma passata questa inquietante resistenza a mostrarsi, Tangeri conquista Matisse e ne cambia la vita. La natura marocchina, il bluSei intensissimo che entra stabilmente dentro la pittura di Matisse e la finestra, la finestra dalla quale il pittore ritaglia brani di vita e spettacoli cromatici.

Costretto a rientrare in Francia come previsto prima della partenza, decide di ritornare a Tangeri quasi subito, anche su invito dei suoi mecenati russi Sukin e Morozov e riparte nel febbraio del 1913 per un secondo soggiorno sempre nella città dello stretto.

Alla fine della sua esperienza Tangerina produrrà 23 tele e 65 disegni e schizzi a penna e ad inchiostro. Citando ancora Jelloun: *Qui Henri Matisse semplificò le sue composizioni e osò i colori caldi. Il suo incontro col nord del Marocco cambiò il suo modo di dipingere in maniera radicale e felice. Raramente la luce di un Paese ha dato tanto a un grande artista. Qui Henri Matisse si è "orientalizzato" [Jelloun, 2015].*



L'azzurro di Tangeri secondo Matisse in un montaggio di S. Santuccio

Matisse, a Tangeri sente di poter risolvere definitivamente quella che chiama la “sintesi vitale del quadro. In Paesaggio visto da una finestra viene ripreso il tema de *La finestra* dipinto nel 1905 a Collioure. L’analogia dell’inquadratura rende ancora più evidente il distacco da quel fuoco d’artificio fauve. La baia di Tangeri che poteva vedere dalla camera-studio di villa Brooks diventa un ritaglio di bianco abbagliante dentro una quantità di blu scalato dal turchino della stanza all’azzurro del mare aperto sullo sfondo. In *Porta dell Casbah* la gradazione dei valori cromatici sprigiona una luce unificante che nega la fuga prospettica suggerita dall’incastro di superfici geometriche [Serafini, 2014, 26-27].

Fin qui il rapporto con la città e con i suoi colori. Poi c’è la questione Zorah. Zorah è una giovane modella che spinge Matisse a raccontare il Marocco attraverso i colori dei suoi abiti e i toni del suo sguardo. Il ritratto di questa sulla terrazza è stato spesso accostato alle *Donne di Algeri* di Delacroix, citate a proposito di Renoir e del suo viaggio algerino, ma la stranezza e che qui Matisse rinuncia a descrivere gli interno arabi e, appunto, pone Zorah, all’esterno, evitando gli orpelli decorativi dei ricchi spazi arabi, ma affidando la forza del dipinto alla sola luce esterna Tangerina e alla bellezza statuaria di Zorah e del suo abito blu e giallo.

L’esperienza Tangerina di Matisse è assolutamente centrale nella formazione di questo grande artista, nel riassumerla nella sua grandezza esclusiva vale la pena di citare, ancora, le parole di Serafini: «*Dipingere è una cosa ben difficile*», scrive ancora alla Stein. «*È una lotta continua. Ma diventa così dolce quando la pittura viene da sola*». Anche se breve, la stagione di Tangeri permette a Matisse di raggiungere questo stato euforico, questa consapevolezza del dipingere “facile”. Niente sarà in grado di attentare a quella conquista [Serafini, 2014, 29].

Bibliografia

- P. Argod, *The art of sketching*, Barcelona, Promopress, 2016.
 R. Benjamin, and D. Prochaska, *Renoir and Algeria*, New Haven, Yale University Press, 2003.
 P. Courthion, *Henri Matisse: l’intervista perduta*, a cura di P. Guilbaut, Milano, Skira, 2015.
 A. Daguerre de Hureaux, *Delacroix. Voyage au Maroc. Aquarelles*, Paris, Bibliothèque de l’Image, 2007.
 E. Delacroix, *Diario 1822-1863*, a cura di L. Romano, Milano, Abscondita, 2004.
 S. Doulout, *Le voyage de Delacroix au Maroc. L’Orient révélé*, Carnet-escale. fr, 2005.
 W. Gaunt, *Turner*, New York, Phaidon, 2013.

- T. B. Jelloun, *Partire*, Milano, Bompiani, 2008.
- P. Klee, *Diari 1898-1918*, Milano, Il Saggiatore, 1984.
- S.M. Kleis, *Tunisreise von Klee und Macke "Die Farbe hat mich"*, in *Spiegel on line*, Donnerstag 02.12.2010.
- S. Santuccio, *Carnet de Voyage. Manuel de dessin*, Parigi, Eyrolles, 2012.
- G. Serafini, *Matisse e il Mediterraneo*, Firenze, Giunti, 2014.
- J. Warrell, *Turner and Venice*, Milano, Electa, 2004.
- J. Warrell, *Turner's Sketchbooks*, London, Harry N. Abrams, 2015.

La Sicilia di Jean Houël: città, architetture, paesaggio

Maria Sofia Di Fede

Università degli Studi di Palermo – Palermo – Italia

Parole chiave: Jean Houël, Sicilia, viaggiatori, antichità, Paesaggio, vedute, Architettura, città, XVIII secolo.

1. *Préface al Voyage pittoresque*

«La Sicilia, che gli antichi poeti hanno cantato come terra del mito perché offriva accanto ai grandi fenomeni naturali le prime testimonianze delle arti, è uno dei paesi d'Europa più interessanti, più degni di essere descritti nei particolari. Da qualche anno ha finalmente ottenuto l'attenzione dei viaggiatori. [...] Avevo già visitato questo paese nel recarmi a Malta nel 1770. Poi, tornato in Francia, lessi avidamente *Viaggio in Sicilia e nella Magna Grecia* [Riedesel] e quello di Brydone; mi resi conto che entrambi ignoravano molte cose che mi avevano colpito. Queste omissioni mi dispiacevano; accrescevano in me il vivo rimpianto di non aver potuto dedicare il tempo necessario alla conoscenza dell'isola. La mia fantasia si accese, e presi la ferma risoluzione di dedicare molti anni della mia vita a questo studio. Intravedevo grandi ricchezze da rivelare agli scienziati, agli artisti, a tutti quelli che amano le meraviglie della natura o delle arti. Mi sentivo nato per fare un viaggio che avesse qualche utilità e originalità. [...] Parlavo la lingua del paese ed ero, inoltre, pittore ed architetto e potevo, grazie alla conoscenza di queste arti, non solo interessarmi più di qualunque altro alle cose che mi accingeva a vedere, ma ero in grado anche di riprodurle. Il mio viaggio doveva al tempo stesso essere racconto e descrizione; ecco ciò che valutai, ciò che mi proposi di fare e che ben presto iniziai ad attuare. Ed oggi presento al pubblico proprio il racconto di questo secondo viaggio. Descriverò, come viaggiatore, il governo, i costumi e le usanze della Sicilia:



Fig. 1. J. Houël. Veduta delle rovine dell'antica Tindari, (da *La Sicilia di Jean Houel ...*, cit.)

come artista presenterò nelle tavole tutte le opere che mi sono parse singolari e interessanti e che ho raccolto avvalendomi del disegno geometrico e della composizione pittorica. Mi sono

interessato soprattutto a quelle testimonianze dell'antichità che questa ricca contrada raccoglie come un santuario»¹.

La Sicilia di Jean Houël e racchiusa tutta qui, nella breve prefazione che introduce l'esito del lungo lavoro di elaborazione del *Voyage pittoresque*, dato alle stampe a partire dal 1782 in quattro volumi, in cui i propositi dell'autore sono chiaramente esplicitati, come anche le felici dicotomie ("pittore e architetto", "viaggiatore e artista", "racconto e descrizione") che informano tutta l'opera e che la rendono personale e inconfondibile anche nei confronti di opere celeberrime come quella promossa dall'abbé de Saint-Non², a cui peraltro lo stesso Houël darà un contributo con la realizzazione di alcuni disegni.

La pubblicazione dei cinque tomi di Saint-Non, però, fu avviata un'anno prima rispetto al lavoro di Houël, bruciando sul tempo un'iniziativa che evidentemente mirava, per completezza della narrazione letteraria e iconografica, a diventare il principale riferimento editoriale sulla Sicilia, di cui tutti i viaggiatori che da allora in poi si fossero recati nell'isola non avrebbero potuto fare a meno.

Sembra davvero che Houël volesse divenire per la Sicilia ciò che era stato Julien David Le Roy per i monumenti greci agli occhi degli intellettuali francesi ed europei più di un ventennio prima, o Robert Adam per Spalato.

2. Viaggiatore, pittore, architetto

Anche se l'opera di Saint-Non privò il lavoro di Houël dell'esclusiva sull'iconografia "pittoresca" della Sicilia, non riuscì a privarlo di quell'originalità che aveva apertamente voluto perseguire, come scrive nella *Préface*: le due opere, infatti, rimangono profondamente diverse.

L'impresa editoriale di Saint-Non è il frutto di un lavoro d'équipe coordinato da Dominique Vivant Denon - il vero regista dell'opera - che seppe comunque dare uniformità ad un lavoro dal carattere enciclopedico ed eterogeneo. Nonostante le mani diverse che approntarono le illustrazioni, l'opera si presenta, salvo poche eccezioni, come un *corpus* di eleganti vedute, dedicate alle città principali, al territorio, ai monumenti antichi, con un tratto di omogeneità dovuto alla convenzionale grazia arcadica che accomuna gran parte delle acqueforti, da cui il paesaggio siciliano emerge sostanzialmente uniformato in una placida commistione di architettura e natura.

Noi sappiamo, invece, quanto sia tuttora diverso e diversificato il territorio siciliano e quanti differenti paesaggi, urbani e naturali, si offrivano anche in quel tempo all'occhio di un'osservatore attento. Jean Houël lo fu certamente e mise a servizio della sua lettura tutti gli strumenti descrittivi di cui era in possesso. Quando arriva in Sicilia la prima volta, nel 1770, mentre si sta perfezionando presso l'Accademia di Francia a Roma, dove si era trasferito l'anno precedente, Jean-Pierre-Louis- Laurent Houël (1735-1813) ha già compiuto un solido apprendistato artistico in patria, prima a Rouen, sua città natale, dove ha studiato disegno ed architettura, poi a Parigi, dal 1755, dove si è specializzato nell'arte incisoria e nella tecnica pittorica.

¹ Dalla *Préface* di Jean Houël al primo volume del *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari ...*, 4 voll., Paris 1782-1787; abbiamo utilizzato in questa sede la traduzione di M.F. Bonaiuto e A. De Somma proposta in J. Houel, *Viaggio in Sicilia e a Malta*, a cura di G. Macchia, L. Sciascia, G. Vallet, Palermo-Napoli, "Storia di Napoli e della Sicilia" Società Editrice, 1977, pp. 3-5. Sulla genesi e sui caratteri dell'opera di Houël rinviamo alla bibliografia allegata; sulla sua biografia e sull'itinerario del suo secondo viaggio in Sicilia si rinvia soprattutto ai testi di Tuzet, De Seta, Gringeri Pantano e Di Matteo.

² J.C.R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile ...*, 5 voll., Paris 1781-1786.

Il soggiorno italiano e, soprattutto, il lungo soggiorno napoletano saranno determinanti per la sua carriera, sia per i contatti personali che gli risulteranno preziosi anche nello sviluppo dell'esperienze odepatiche e delle imprese editorialiali future, sia per il coinvolgimento nel vivo del dibattito artistico ed architettonico.

Al suo ritorno in patria, nel 1772, il successo riscontrato dall'esposizione dei suoi dipinti al *Salon* del Louvre e la constatazione dell'evidente eseguità dei repertori narrativi e



Fig. 2. J. Houël, tempio della Concordia ad Agrigento: ricostruzione in spaccato prospettico, veduta dell'interno, pianta (dal *Voyage*)

iconografici esistenti sulla Sicilia, spingerà Houël ad intraprendere una nuova impresa, ottenendo un finanziamento da parte della corona per sostare in Sicilia un'intero anno in qualità, quindi, di *peintre du roi* – come si firma spesso – ma sappiamo che invece si tratterà nell'isola molto più a lungo, nell'ostinato intento di dare corpo al suo ambizioso progetto. Come abbiamo visto, infatti, non si trattava soltanto di un'impresa "iconografica", ma davvero Houël intendeva raccontare la realtà dell'isola mediante diversi registri, tenendo insieme il dato fisico (città, paesaggio, antichità) e il dato sociale, istituzionale e antropologico e non a caso il peso della descrizione letteraria all'interno della pubblicazione sarà altrettanto poderoso rispetto al corpus assai vasto dei disegni.

Nel suo personalissimo apporto alla narrazione figurativa del territorio e del patrimonio architettonico della Sicilia di fine Settecento Houël utilizza ogni mezzo espressivo che le sue capacità tecniche gli consentivano, come già le tavole inserite nel *Voyage* testimoniano ampiamente: dalle vedute urbane dedicate alle feste pubbliche, alle raffigurazioni di paesaggi, spesso cornice di noti monumenti o di ignote rovine, ai disegni tecnici di rilievo, spesso presentati insieme a prospettive e spaccati, che illustrano con grande efficacia i monumenti più significativi. A queste devono aggiungersi i disegni preparatori e le *guaches* realizzate durante il soggiorno siciliano, poi venduti per finanziare la stampa della sua impresa

editoriale - oggi custoditi all'Ermitage e al Louvre - che completano il quadro dei modi espressivi di Houël. Basti considerare, ad esempio, la serie delle tavole dedicate a Siracusa e al suo territorio perché quanto appena detto risulti in tutta la sua evidenza.



Fig. 3. J. Houël, Siracusa e il suo territorio: pianta dell'area delle latomie e del teatro; proiezione geometrica del teatro; veduta della costa fino a Vendicari e Capo Passero; veduta di piazza Duomo durante la festa del Corpus Domini (dal Voyage)

3. Città, paesaggio, antichità

È noto come l'itinerario che Jean Houël propone nelle pagine del suo *Voyage* non sia veritiero e che nei quasi quattro anni di soggiorno nell'isola abbia sostato a lungo nelle principali città della Sicilia. Palermo, Messina, Catania, Agrigento sono state sicuramente le teste di ponte per le innumerevoli escursioni nel territorio isolano, verso luoghi poco noti e spesso impervi, alla scoperta di una Sicilia inedita. Il rapporto di Houël, però, con le città è singolare; le descrive, ne parla con un certo apprezzamento, come nel caso di Palermo, che però quasi non compare nel repertorio iconografico: l'unica veduta urbana dedicata alla capitale rappresenta il carro di S. Rosalia in procinto di entrare in città da Porta Felice. Paradossalmente è il territorio *extra moenia* ad essere raffigurato, anche attraverso episodi in genere trascurati, come villa Palagonia nella campagna di Bagheria o le fontane monumentali lungo la strada per Monreale; per il resto nessuna architettura sembra degna di essere rappresentata, fatta eccezione per il vestibolo della Zisa, mentre si dà spazio alle sculture antiche conservate nel palazzo Pretorio e nel palazzo Reale.

È necessario tornare ancora alla *Préface*. «Mi sono interessato soprattutto a quelle testimonianze dell'antichità che questa ricca contrada raccoglie come un santuario»: è questo il discrimine che Houël utilizza nella scelta dei soggetti da rappresentare. Per tale motivo città come Catania e Siracusa trovano maggiore spazio nella selezione iconografica, ma anche perché di Agrigento sono rappresentate soltanto le vestigia dell'antica Akragas, mentre la città contemporanea rimane invisibile, sovrastata da quel formidabile sistema paesistico di antichità e natura che costituisce la valle dei Templi. C'è un'immagine, fra il repertorio

iconografico del *Voyage*, che risulta in tal senso esemplare. Si tratta di una veduta dell'anfiteatro di Catania - peraltro disegnata sì da Houël, ma pubblicata anche da Saint-Non nell'incisione di Berthault - che affiora fra le trame e i volumi della città barocca, in parte grazie agli scavi che si stavano conducendo per volontà del principe di Biscari, in parte grazie all'immaginazione di Houël che lo raffigura completamente libero dalle costruzioni che, in realtà, insistono su gran parte della struttura: l'antichità nascosta nelle viscere della terra, custodita come gemma in uno scrigno sicuro, riemerge così grazie alla volontà di quell'élite di studiosi ed artisti illuminati di cui Houël si sente assolutamente parte.



Fig. 4. J. Houël, Veduta dell'anfiteatro di Catania (incisione di P.G. Berthault da Saint-Non)

Bisogna, infine, ricordare che rispetto a quanto detto Messina costituisce un'eccezione. La città è rappresentata in una serie di vedute che, a differenza delle altre città isolate, ne raffigurano gli spazi urbani più importanti. In questo caso Houël si è allontanato dagli obiettivi indicati nella *Préface* ed è evidente che la gran parte delle incisioni dedicate a Messina non facesse parte del progetto originario del *Voyage*, non essendovi traccia di tali soggetti fra il nutrito corpus di *guaches* e di disegni preparatori eseguiti durante i suoi soggiorni siciliani; per poterle realizzare, quindi, si è servito di disegni forniti da altri artisti. L'urgenza di pubblicare nel secondo volume del *Voyage*, pubblicato nel 1784, questa serie di tavole dedicate alla città dello Stretto scaturisce da un tragico avvenimento: nel 1783 Messina è stata devastata da un terremoto distruttivo e Houël decide, in corso d'opera, di immortalare nella sua opera l'immane catastrofe; inserisce infatti anche due vedute della Palazzata e del palazzo Reale totalmente in rovina, grazie ai disegni che gli sono inviati dall'isola. Egli si chiede se mai la città potrà essere ricostruita e forse per tale ragione sente di dover tramandare ai posteri le immagini di una città in quel momento quasi cancellata.

Questo episodio, però, fa trasparire un'evidente cambio di rotta nell'impresa editoriale di Houël rispetto alle intenzioni originali: la distanza temporale della pubblicazione del secondo volume dal primo (1782-1784), oltre ai già citati problemi finanziari, indica un'evidente difficoltà nel condurre in porto l'opera e la scelta di dare così grande spazio ad un evento appena accaduto, che non aveva quindi alcuna relazione con la sua personale esperienza, fa pensare ad un espediente per attrarre il pubblico mediante accadimenti di urgente attualità.

Ciò pone la questione dell'iter editoriale del *Voyage* di Houël, su cui la critica storiografica, ad oggi, si è concentrata ben poco e che merita invece di essere indagata con attenzione, se vogliamo effettivamente comprenderne il senso e il significato nel quadro della cultura architettonica e odepórica del XVIII secolo.



Fig. 5. J. Houël, veduta della Palazzata di Messina distrutta dal terremoto del 1783 (dal *Voyage*)

Bibliografia

- M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*. Roma-Bari, Laterza, 1999.
- E. De Miro, *La Valle dei Templi*, Palermo, Sellerio, 1994.
- C. de Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014.
- S. Di Matteo, *Viaggiatori stranieri in Sicilia dagli Arabi alla seconda metà del XX secolo. Repertorio, Analisi, Bibliografia*, 3 voll., Palermo, ISSPE, 1999-2000.
- F. Gringeri Pantano, *Jean Houël, Voyage a Siracusa*, Palermo, Sellerio, 2003.
- F. Gringeri Pantano, «L'Antica Akragas nel Voyage di Jean Houël», in *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800*, a cura di A. Carlino, Roma, Gangemi, 2009, pp. 165-193.
- J. Houel, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari ...*, 4 voll., Paris 1782-1787.
- J. Houel, *Viaggio in Sicilia e a Malta*, a cura di G. Macchia, L. Sciascia, G. Vallet, Palermo-Napoli, "Storia di Napoli e della Sicilia" Società Editrice, 1977.
- Houël. Voyage en Sicile 1776-1779*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre 26 juin - 25 mars 1990, par M. Pinault avec K. de Kersauson et A. Le Prat, Paris, Herscher - Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990.
- J. Houel, *Il viaggio in Sicilia, 1776-1779*, Scicli (RG), Edizioni di storia e studi sociali, 2013.
- Jean Houël (Rouen, 1735 - Paris, 1813). Collection de la Ville de Rouen*, catalogue de l'exposition, Rouen, Musée des Beaux-Arts - Cabinet des Dessins, 2001.
- La Sicilia di Jean Houel all'Ermitage*, catalogo della mostra, Palermo, 5 dicembre 1988 - 30 gennaio 1989, a cura di M. Pecoraino, Palermo, Sicilcassa, 1989.
- G. Pagnano, *Le antichità del Regno di Sicilia. I piani di Biscari e Torremuzza per la Regia Custodia*, Siracusa-Palermo, A. Lombardi Editore - Regione Siciliana, 2001.
- J.C.R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile...*, 5 voll., Paris 1781-1786.
- Settecento siciliano. Immagine e immagini nel viaggio di Jean Houel*, A. Lombardi Editore - Edizioni Lussografica, Siracusa-Caltanissetta, 2002.
- H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo, Sellerio, 1988.

L'interpretazione del paesaggio classico nei progetti di Alvar Aalto

Alessandro Dalla Caneva

Università di Padova – Padova – Italia

Parole chiave: città, paesaggio, mediterraneo.

1. Introduzione

Gli anni Venti e Trenta rappresentano per la Finlandia un periodo di fermento poiché il Paese vive nel pieno di una transizione culturale. Una delle questioni dibattute nell'ambito della disciplina architettonica riguarda il tema dell'abitazione e strettamente connesso ad esso il tema della pianificazione urbana. Quale deve essere la forma della città finlandese di fronte ad una società che sta cambiando sembra essere l'interesse manifestato da Alvar Aalto negli scritti del periodo¹.

Se è vero che in Finlandia esistono non pochi problemi riguardo la pianificazione urbana e l'urbanistica non appare all'altezza dei mutamenti in atto, allora il Maestro lettone sembra legittimato a guardare lontano, al di fuori della cultura architettonica tradizionale, a quel mondo mediterraneo nel cui paesaggio crede di poter ritrovare la risposta ai problemi urbani che investono il paese natio.

Non sembra escluso pensare che Aalto sia animato dall'idea di “trasformare la sua città, isolata e rurale, nella Firenze del Nord”². Non certo con l'intenzione di riproporre le forme stilistiche ed anacronistiche di quel mondo, ma di riprendere le ragioni di quel rapporto armonioso che lega le città italiane e del sud Europa all'ambiente circostante: “Al mondo esistono tanti esempi di paesaggi costruiti belli e armoniosi, ma è in Italia e nel sud Europa che si incontrano veri e propri gioielli”³.

Il contributo si divide in tre parti. La prima riguarda l'analisi dei caratteri del paesaggio classico, intendendo per classico un luogo geografico culturale, quello mediterraneo, più che il riferimento ai luoghi dell'architettura classica, la seconda una valutazione sull'urbanistica in Finlandia agli occhi di Aalto che anticipa e prepara la terza parte in cui vengono rivisitati alcuni progetti di Aalto al fine di ritrovare in essi l'influenza dei caratteri del paesaggio classico.

2. Caratteri del paesaggio classico

Collocato polarmente all'opposto della culla dove ha avuto origine la classicità, il mediterraneo appare dalla lontana Finlandia come “il luogo di un'origine solare dell'architettonico” che “chiede alla forma una verità plastica di tono assoluto e di implacabile densità metafisica”⁴.

Tale sintetica descrizione del paesaggio classico si trova più articolata negli scritti di Christian Norberg-Schulz: “Il paesaggio classico non è caratterizzato né da monotonia, né da molteplicità, ma dalla composizione intelligente di elementi distinti delle montagne e dei colli che si presentano chiaramente definiti e solo di rado sono rivestiti dai boschi incolti del Nord, da spazi naturali ben delimitati e figurabili (...) dalla luce forte, distribuita uniformemente, e dall'aria trasparente, che conferiscono alle forme un'accentuata presenza plastica (...) Non

¹ Si vedano gli scritti *Nuova edilizia nella città esistente, La questione delle abitazioni, Lettera dalla Finlandia, Geografia del problema residenziale* contenuti in M. Fagiolo (a cura di), *Alvar Aalto. Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Bologna, Zanichelli Editore, 1987.

² P. Reed, *Alvar Aalto 1898-1976*, Milano, Electa Editore, 1998, p. 9.

³ A. Aalto in G. Schildt, *Alvar Aalto: The Early Years*, New York, Rizzoli, 1991, p. 210.

⁴ F. Purini, «Una dualità» in *Anfione Zeto*, 5, 2002, p. 33.



Alvar Aalto, Agrigento, 1952

esiste una microstruttura vera e propria, tutte le dimensioni sono umane e costituiscono un equilibrio armonico e totale. L'ambiente si compone così di cose tangibili che fuoriescono alla luce. E' un paesaggio capace di accogliere la luce senza perdere la sua presenza concreta"⁵.

A questa descrizione possiamo riferirci per individuare i caratteri del paesaggio classico ai quali dovette guardare di certo Alvar Aalto durante i suoi numerosi viaggi nel mediterraneo a partire dal primo incontro con l'Italia durante il viaggio di nozze a Firenze con la prima moglie, Aino Marsio, viaggio che risale all'autunno del 1924.

L'idea di paesaggio classico considera l'unità organica uomo natura. Non è tanto l'individualità del volume ad essere l'aspetto caratterizzante, ma il rapporto che esso stabilisce con il contesto circostante.

In questo senso, differentemente dall'uomo nordico che entra nella natura, l'uomo classico, collocandosi di fronte alla natura, guarda le cose dall'esterno riducendo il paesaggio ad una veduta.

Da questo carattere generale derivano tutti gli altri, come naturale corollario. Il primo riguarda le relazioni visive che la città stabilisce con l'intorno. Gli edifici o le città sono spesso disposti su colline od alture e stabiliscono rapporti visivi con la natura. Esempio l'Acropoli ateniese con i monumenti disposti sulla sommità di un naturale sistema basamentale in stretta relazione con il paesaggio circostante. Sulle relazioni natura-architettura dell'Acropoli ateniese Antonio Monestiroli ha scritto che "L'Acropoli di Atene, quando viene costruita, domina la natura circostante, quello straordinario insieme di foreste e alture con il mare

⁵C. Norberg-Schulz, *Genius loci*, Milano, Electa, 2003, p. 45.



Alvar Aalto, Caltabiscetta, 1952

all'orizzonte. Il suo Tempio definisce il fuoco di un sistema di relazioni aperto sul paesaggio naturale"⁶. Essendo collocate su di un'altura, e qui arriviamo al secondo carattere, le città vengono percepite dal basso verso l'alto e la composizione dell'*urbs* viene concepita come gruppi di prismi distribuiti in relazione stretta al suolo su cui si dispongono, come se le città originassero da una naturale crescita dal terreno che le sostiene. Questa naturalità di crescita ha immediate conseguenze sulla pianificazione della città, quella medievale in particolare, ovvero sulla disposizione organica dell'abitato secondo regole che non rimandano a piani unitari. Ne deriva che l'organizzazione dell'abitato, solo apparentemente libera, si riconosce all'interno di una distribuzione gerarchica degli edifici, a partire da quelli monumentali attorno cui si dispongono quelli minori residenziali. Questo carattere appare evidente ancor di più dentro la città: i volumi si dispongono gerarchicamente attorno ad una piazza. E la piazza diviene il fatto urbano attorno cui si distribuisce l'edificato minore: il tessuto residenziale.

3. Alvar Aalto e l'urbanistica finlandese

Non mancano elogi alle città del mediterraneo che si affiancano al disappunto sull'urbanistica finlandese negli scritti aaltiani degli anni Venti e Trenta del XX secolo. Sembra difficile ritrovare nella tradizione Finlandese l'origine degli spazi urbani progettati da Aalto. Come ricorda Gaia Remiddi "Le città in Finlandia, essenzialmente concentrate lungo la costa, sono tutte di fondazione (...) Se il disegno urbano – strade e isolati – di alcune di queste città si adatta alla forma del luogo, è preponderante in esse un tracciato regolare di grandi isolati" che

⁶A. Monestiroli, *Il mondo di Aldo Rossi*, Siracusa, LetteraVentidue edizioni, 2015, pp. 45-46.

“si interrompono solo in un punto centrale per l’aprirsi della piazza sulla quale è costruito l’edificio, o gli edifici principali”⁷. A queste città con i suoi isolati Aalto si riferisce come “ammassi costruiti secondo la logica del profitto”, pensate più per rispondere a considerazioni ideali che alle esigenze reali, concepite essenzialmente come fatto plastico, “prive di valore progettuale, poiché i motivi di ordine formale sono regolati da calcoli economici che decidono dimensioni e grado di finitura”⁸.

Ulteriore considerazione di disappunto riguarda gli edifici pubblici: “Nel nostro paese (...) sono stati costruiti pochissimi edifici pubblici con posizione gerarchica veramente tale. Le nostre città si stanno trasformando in realtà anonime, ove il municipio, la biblioteca e gli altri istituti pubblici, perfino un edificio così rappresentativo come la Banca di Finlandia, sono normali edifici d’angolo, talvolta situati in lotto d’affitto, senza alcuna connotazione di ruolo pubblico e civico”⁹. La causa di questo male origina “da considerazione estetiche esterne e dalla volontà di ottenere un quadro urbano untario”¹⁰ che minaccia la città organica e le esigenze reali della gente.

4. Il mediterraneo nei progetti di Aalto

Negli anni Venti Aalto ha già ben chiaro che solo dal rapporto uomo natura può scaturire un’architettura autentica. Già loda l’idea di paesaggio classico idealizzato dal Mantegna nell’*Orazione dell’Orto*, definendolo esemplare dal punto di vista della costruzione del *paesaggio sintetico*. Concetto di cui farà tesoro fin dai primi progetti, sempre pensati memoria di una concezione dell’edificio non come oggetto architettonico isolato, ma integrato al paesaggio geografico culturale in cui si inserisce. L’esempio italiano invita a cercare un legame profondo con la morfologia del luogo ricercando una sintesi dove architettura e natura si valorizzano reciprocamente: l’architettura, cioè, mezzo per dare risalto alla morfologia del sito. Tutto questo può essere compreso a patto che l’architettura sia guardata da lontano inserita nel paesaggio percepito come veduta: “Il cittadino di Jivaskylä che è stato in Toscana (...) si è accorto di come un edificio che si trovi su un colmo di una collina o di una montagna la ravvivi. Lo stesso può accadere se si osserva Jivaskylä come un paesaggio, nella sua interezza (...)”¹¹.

Di veduta si può parlare quando descrive la città di Siena¹² con i suoi edifici che si articolano sulla collina in modo organico, con i suoi monumenti attorno cui si dispone l’edificato residenziale: “le case hanno bisogno, a loro completamento, di tutti quegli edifici che i cittadini usano collettivamente (...) è facile constatare che le esigenze umane e la loro soddisfazione razionale portano all’assoluta necessità di comunità definite da elementi basilari definiti da un preciso raggruppamento di abitazioni, da una determinata unitarietà sociale”¹³.

La predilezione per il paesaggio classico trova espressione già nel progetto per la chiesa di Muurame inserita in un paesaggio idealizzato collinare esemplificativo degli interessi di Aalto per l’edificio visto dal basso inserito nel contesto: “La città sulla collina è la forma più pura, caratteristica e naturale del disegno urbano. La sua è soprattutto una bellezza naturale, in quanto essa rivela appieno le sue doti quando viene contemplata dal livello dell’occhio umano, ovvero sia dal livello terra”¹⁴. È un’idea che ricompare nel progetto di concorso per

⁷G. Remiddi, *Edifici come città*, in *Alvar Aalto e il Classicismo nordico*, a cura di P. Angeletti, G. Remiddi, Roma, Fratelli Palombi, 1998, p. 133.

⁸A. Aalto, *Lettera dalla Finlandia*, cit., p. 32.

⁹A. Aalto, *Decadenza dell’idea di edificio pubblico*, cit., p. 100.

¹⁰A. Aalto, *Urbanistica ed edifici pubblici*, cit., pp. 142-143.

¹¹A. Aalto in P. A. Croset, *Alvar Aalto. Visioni urbane*, Milano, Skyra, 1998, p. 17.

¹² “Sono appena tornato da Siena, che a mio avviso possiede molte delle condizioni per essere una buona città. A Siena, come in genere tutte le città della Toscana, di particolare c’è di essere costruita su una collina (...). I suoi tre punti forti, la torre del Municipio piena di grazia, il Duomo con la sua facciata bianco nera, più in alto, danno alla città un volto che rende la vita dei cittadini più piacevole”. Alvar Aalto, *Urbanistica ed edifici pubblici*, cit., p. 141.

¹³A. Aalto, *Geografia del problema residenziale*, cit., p. 36.

¹⁴P. Reed, *Alvar Aalto 1898-1976*, cit., p. 51.



Alvar Aalto, Politecnico di Otaniemi, 1960

una chiesa a Töölö.

Vista dal basso, inserita su di una altura è intesa come una composizione articolata di più volumi in stretta relazione tra di loro e con il luogo: “Talvolta immagino la chiesa come elemento dominante rispetto all’abitato”¹⁵.

La forza di questo principio la ritroviamo in tre progetti giovanili dell’atelier di Aalto: il rinnovo della chiesa di Viitasaari, la chiesa di Pertunmaa, il concorso per la chiesa di Jämsä. Anche qui assistiamo alla composizione di un luogo, più che la costruzione di un singolo edificio, all’articolazione di volumi attorno ad uno spazio vuoto per stabilire relazioni spaziali tra artificio e natura¹⁶.

Nel progetto monumentale per la sede della Società delle Nazioni la memoria dell’Acropoli ateniese diventa palese pretesto progettuale per impostare su di un basamento artificiale l’immagine di un tempio classico in una veduta che rimanda agli esempi del paesaggio classico.

Questa sensibilità del comporre, di facile individuazione nella prima fase del lavoro aaltiano, si rivela in modo più raffinato nei progetti della maturità. Si pensi al più piccolo centro civico di Säynätsalo o al più complesso progetto per il Politecnico di Helsinki ad Otaniemi. Nel primo caso il piccolo municipio, rialzato dal terreno per dare risalto alla forma del sito, fa parte di un programma più vasto: l’idea della città quattrocentesca con il municipio, le residenze ed i servizi. Non diversamente nel progetto di Seinäjoki la distribuzione degli edifici richiama l’idea della città quattrocentesca con i suoi fuochi e le proprie emergenze.

¹⁵A. Aalto in P. Reed, *Alvar Aalto 1898-1976*, cit., p. 43.

¹⁶ Si veda a tal proposito G. Remiddi, cit., pp. 86-87.



Alvar Aalto, Museo iraniano, 1969

Nel secondo caso nel Politecnico, vera e propria agorà universitaria, viene messo in pratica un sapiente controllo nella disposizione delle parti e dei singoli edifici in rapporto al paesaggio circostante: “Percorsi ed architettura, come nell’Acropoli ateniese, si integrano fra loro, amalgamandosi in una forma urbana perfettamente di sapore organico”¹⁷.

La memoria del paesaggio classico è così sentita da consentire ad Aalto, nel progetto del Centro civico di Sejnäjoki, di rimodellare l’andamento del terreno per accentuare la transizione dalla piazza alla sala consiliare. Gli edifici pubblici puntiformi si dispongono lungo un percorso piazza, a conclusione del quale un recinto chiude visivamente lo spazio pubblico lasciando emergere la chiesa con il fuoco del campanile¹⁸.

Il paesaggio classico ritorna anche a conclusione di una lunga carriera nel progetto per il Museo iraniano: chiaro l’interesse per l’edificio puntiforme come emergenza sulla collina.

Bibliografia

Alvar Aalto. Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968, a cura di M. Fagiolo, Milano, Zanichelli Editore, 1987.

Alvar Aalto e il classicismo nordico, a cura di P. Angeletti, G. Remiddi, Roma, Fratelli Palombi, 1998.

A. Aalto, «Viaggio in Italia», *Casabella*, n. 200, 1954, p. 5.

R. Bray, *Alvar Aalto. Spazi e processo architettonico*, Bari, Dedalo, 1984.

P. A. Croset, *Alvar Aalto. Visioni urbane*, Milano, Skira, 1998.

C. Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Milano, Electa, 2003.

F. Purini, «Una dualità» in *Anfione Zeto*, n. 5, 2002, pp. 33-36.

P. Reed, *Alvar Aalto 1898-1976*, Milano, Electa, 1998.

¹⁷ R. Bray, *Alvar Aalto. Spazi e processo architettonico*, Bari, Dedalo, 1984, p. 93.

¹⁸ Si veda R. Bray, cit., p. 40.

Un carnet de voyage digitale nella città di Akragas

Starlight Vattano

Università di Palermo – Palermo – Italia

Parole chiave: Disegno, modello digitale, *Grand Tour*, itinerario grafico.

1. Introduzione

L'articolo intende affrontare uno studio iconografico sulle rappresentazioni più emblematiche della città di Agrigento nelle quali i viaggiatori del *Grand Tour* tentarono di catturare l'essenza di quei luoghi un tempo massima sacralità del culto pagano, successivamente divenuti meta di approfondimento culturale che ispirarono l'immaginazione di disegnatori e letterati giunti in Sicilia, già a partire dal XVII secolo, per completare gli studi universitari e annotare le proprie esperienze suggellandole in quelle che Platone definiva "le forme più alte e più vere di conoscenza: le idee" per poi raccontarle attraverso itinerari grafici.

2. Il viaggio nella città di Akragas

La descrizione immaginaria che Calvino riporta su 'Le città e il desiderio' riferisce di una città, Despina, che si presenta in maniera diversa a seconda che si giunga ad essa per nave o per cammello, «ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone; e così il cammelliere e il marinaio vedono Despina, città di confine tra due deserti»¹. L'immagine dei due deserti che ricevono la propria opposizione dalla loro duplice condizione di specularità e interazione paesaggistica rimanda all'idea di un 'luogo del desiderio' che non appartiene né all'uno né all'altro deserto, ma si configura come quel territorio della mente nel quale l'interpretazione dello spazio si impadronisce del pensare, rintracciando le arterie grafiche del suo margine. Spinto dalla volontà di leggere nuovi luoghi e di riconoscere nell'interazione tra natura e architettura lo spazio sacro della mitologia greca, il viaggiatore del *Grand Tour* in Sicilia intravide nella città di *Akragas* quel punto di arrivo e di partenza, meta finale definita 'luogo' che guarda ai confini dell'immaginazione e mantiene una sorta di soggettività topografica riconoscibile nelle vedute realizzate da giovani studiosi desiderosi di misurare attraverso gli occhi i fasti dell'antichità greca.

Il tempo scorre lentamente nelle rappresentazioni paesaggistiche dei numerosi viaggiatori che sostarono in Sicilia, si percepisce la spossatezza dei soggetti ritratti a riposare sotto un albero o a pascere un gregge mentre, sullo sfondo, alcune donne tengono sulla testa piccole anfore che calibrano l'equilibrio visivo della scena.

Siamo nella città di *Akragas*, il nome greco di Agrigento, che attirò a sé numerosi viaggiatori mostrandosi e raccontandosi tra il colle e la valle, tra antiche rovine che svelano i remoti splendori della colonia greca e i luoghi dell'immaginazione in cui l'unica dimensione reale è costituita dalle vestigia elleniche.

Christian Norberg-Schulz, nelle sue riflessioni sullo spirito dei luoghi, filtrato attraverso la percezione degli aspetti naturali e artificiali più o meno evidenti che ne determinano il carattere, pone l'accento sul concetto di 'paesaggio cosmico', come quello del deserto, in cui tutto dipende dal percorso del sole e nulla è vittima di ambiguità². Appare interessante notare come quel deserto che, in Calvino costituisce il luogo del doppio, della specularità, del contatto dei margini, in Norberg-Schulz rappresenti una condizione di oggettiva figurazione dentro la quale il contatto con la natura è totale.

¹ Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 8.

² Cfr. C. Norberg Schulz, *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano, Mondadori Electa, 1992, pp. 135-136.

Nel contatto con quei luoghi suggellati dalla spiritualità dell'architettura classica, i letterati, i disegnatori e i viaggiatori del *Grand Tour* riprodussero le loro suggestioni grafiche, configurando quei deserti dell'immaginazione che costituiscono da una parte il luogo di percezione dei margini, di custodia delle ambiguità e di espressione della forma, come accade nella *Despina* di Calvino, dall'altra coincidono con la cosmicità figurale che è insita nel luogo di Norberg-Schulz. Infatti, molte delle rappresentazioni che testimoniano l'interesse per lo studio delle architetture templari Akragantine da parte di viaggiatori stranieri rimandano a luoghi reali e, al contempo, a paesaggi immaginati nei quali spesso l'unico elemento di riconoscibilità del luogo è oggettivato nel corpo architettonico del tempio.

In entrambi i casi, il concetto di viaggio quale esplorazione del paesaggio di confine tra immaginazione e realtà ha a che vedere anche con quel carattere visivo dello spazio, più o meno naturale, che Kevin Lynch demanda alla sua possibile 'immagine mentale'³. Se si pensa al desiderio di conoscenza che spinse studiosi molto giovani ad affrontare un viaggio così lungo e articolato in quei luoghi mitologici che rappresentavano l'espressione della classicità lussureggiante, l'immagine mentale di cui parla Lynch viene a costituire la sua qualità visiva nel territorio teorico del disegno. La leggibilità dei caratteri descritti nelle vedute di *Akragas* permette di effettuare un processo di esplorazione dell'architettura in quell'immagine filtrata, dalla realtà all'immaginazione, attraverso il disegno che suggerisce, al lettore quell'ultima parola sulla misura armonica, sulla composizione volumetrica, sul trattamento cromatico, sul rapporto paesaggistico del tempo ellenico atta a conferire una nuova memoria del luogo-margine.

3. Un itinerario digitale nell'antica *Akragas*

Alla luce delle riflessioni condotte sulla percezione dei monumenti del Mediterraneo, letti attraverso l'occhio del viaggiatore straniero, affascinato dall'aura mitologica che ammantava la città di *Akragas*, si propone un racconto grafico digitale nel quale vengono individuati alcuni degli itinerari percorsi dai viaggiatori del *Grand Tour*. Lo studio è stato sviluppato a partire dal ridisegno del territorio di Agrigento in scala 1:25.000 ponendo in evidenza il rapporto orografico tra la città medievale, sviluppata sull'altura a nord-ovest e la greca *Akragas* con l'individuazione dei templi oggetto di studio da parte dei viaggiatori stranieri tra il 1700 e il 1800 e inseriti all'interno del *carnet de voyage* digitale proposto in questa sede.

Il ridisegno del territorio mette in luce alcuni di quegli aspetti del luogo a cui fa riferimento Kevin Lynch che definiscono il carattere morfologico, paesaggistico e geografico della città, in quanto legati non soltanto alla condizione fisica del *tópos*, ma anche a quella 'immagine mentale' che istituisce un legame ancora più intimo con quella quarta dimensione temporale determinata dalla rappresentazione dello spostamento nell'estensione della città greca.

I quattro elementi raccontati nelle vedute del *Grand Tour* ad *Akragas* che costituiscono la struttura visuale dei paesaggi descritti dai viaggiatori (il mare, la complessità orografica, la città medievale e il tempio greco) prendono forma in quei paesaggi dell'immaginazione misti alla realtà che G. M. Pancrazi, Jean-Pierre Houël, J. Ph. Hackert, P. H. de Valenciennes, J. C. R. de Saint-Non descrissero nei loro diari di viaggio. La rappresentazione planimetrica della Figura 1 individua le tappe principali di questi viaggiatori che sostarono lungo la via Sacra, sviluppata da est a ovest, sulla quale si dispiegano i tre templi dorici di Giunone, della Concordia e di Ercole; i templi di Giove Olimpico e dei Dioscuri, all'interno del santuario delle divinità Ctonie; il tempio di Esculapio, eretto all'interno di un santuario extraurbano costruito lontano dalle mura delle città; il tempio di Vulcano e in ultimo la tomba di Terone, un monumento sepolcrale collocato all'interno del cimitero monumentale.

³ Cfr. P. Ceccarelli (cur.), K. Lynch, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2006.



Fig. 1 – Planimetria del territorio di Agrigento con individuazione della città medievale e dei templi ritratti dai viaggiatori del *Grand Tour*

La catalogazione iconografica, seguita alla ricostruzione planimetrica dell'area oggetto di studio, ha dato forma al processo di ricostruzione digitale di alcuni itinerari di viaggio attraverso l'inserimento delle immagini originali dei vedutisti del *Grand Tour* che ritraggono numerose vedute prospettiche del paesaggio e i templi inseriti nel loro contesto morfologico. I punti di vista adottati dai viaggiatori per descrivere l'antica città greca mostrano spesso momenti significativi del processo di trasformazione del tempio che raccontano alcune delle fasi costruttive dell'architettura, ma anche momenti di stasi alla penombra degli alberi d'ulivo testimonianza di quella mediterraneità spontanea che fu al contempo meta e origine di incontri fra la divinità pagana e l'umanità. Nella figura 2 viene ricostruito uno degli itinerari del *Grand Tour* attraverso cui è possibile leggere gli spostamenti effettuati dai viaggiatori, di volta in volta cangianti. L'ibridazione digitale ottenuta con l'inserimento delle vedute originali all'interno del modello virtuale dà luogo alla *contaminatio* tra metodi di rappresentazione, aspetti grafici e distanze territoriali che comunicano, secondo un processo di catalogazione simbolica, nella dimensione del disegno. In questa ibridazione i templi di Giunone, della Concordia e di Ercole vengono inseriti nel modello orografico sulla base cartografica dell'antica *Akragas* elaborata da J. Schubring nel 1867.



Fig. 2 – Ricostruzione digitale del modello orografico di Agrigento. Da destra a sinistra le vedute originali dei templi di Giunone (J. C. R. de Saint Non, 1786), della Concordia (J. C. R. de Saint Non, 1785) e di Ercole (J. P. Houël, 1787). In basso, la cartografia dell'antica Akragas elaborata da J. Schubring nel 1867. Sullo sfondo una veduta della città medievale (R. de Saint-Non, 1782)

Molto spesso alcune delle rappresentazioni realizzate da questi viaggiatori riportano ricostruzioni grafiche che danno contezza dei valori armonici e proporzionali che definirono i dettami compositivi dell'architettura classica. Nella Figura 3 è stata inserita una veduta originale del tempio di Esculapio, realizzata da J. P. Houël, nella quale il viaggiatore fa poggiare sul suolo una ricostruzione planimetrica del tempio.



Fig. 3 – Ricostruzione digitale del modello orografico di Agrigento. Da sinistra a destra le vedute originali del tempio della Concordia, della tomba di Terone, del tempio di Esculapio e del tempio di Vulcano (J. P. Houël, 1787). Sullo sfondo, una vista dalla città medievale verso il mare di J. Schubring del 1865

In riferimento alla corrispondenza visuale e immaginativa configurata da Houël si rimanda all'idea di pianta quale «luogo privilegiato dell'elaborazione dei dati funzionali e distributivi, del gioco delle chiusure e delle comunicazioni, dell'impostazione costruttiva della fabbrica»⁴, suggerita da Vittorio Ugo, secondo il quale «soltanto la sua integrazione con le proiezioni 'verticali' fornisce l'informazione completa»⁵.



Fig. 4 – Ricostruzione digitale del modello orografico di Agrigento. Da sinistra a destra le vedute originali dei templi di Giunone, della Concordia e di Vulcano (J. P. Houël, 1787). Sullo sfondo, una vista della città medievale di G. M. Pancrazi del 1751

Riprendendo la questione già affrontata sul luogo-meta, sede della contraddizione del doppio, territorio della compresenza tra il reale morfologico dello spazio e l'immagine visuale prodotta dall'osservazione, le ibridazioni digitali prodotte, mettono insieme diversi metodi di rappresentazione funzionali alla definizione di uno stadio della conoscenza nel quale dare forma all'architettura nel suo luogo e nel suo spazio, pur costituendo soltanto una parte di quel processo di dispiegamento del dato reale che si interfaccia con il valore euristico della rappresentazione.

Lo strumento digitale configura delle immagini che costituiscono un rapporto soggettivo tra pensiero e rappresentazione il cui contenuto è individualizzato nell'isolamento degli oggetti grafici (le vedute originali, la modellazione del suolo, la disposizione in scena degli elementi) e successivamente espresso tramite l'interazione fra segno e significato. Le immagini si limitano dunque ad evocare paesaggi lontani e luoghi immaginati fornendo ulteriore illusorietà alla realtà fenomenica.

Bibliografia

- A. Carlino (cur.), *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800*, Gangemi Editore, Roma 2009.
P. Ceccarelli (cur.), K. Lynch, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2006.
M. Cometa (cur.), *Jakob Ignaz Hittorf. Viaggio in Sicilia*, Messina, Editrice Sicania, 1993.
R. De Rubertis, *Il disegno dell'architettura*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994.

⁴ V. Ugo, *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, Bologna Progetto Leonardo, 1994, p. 103.

⁵ Idem.

- M. S. Di Fede, *Agrigento nell'Età Moderna: identità urbana e culto dell'antico*, Edizioni Caracol, Palermo 2005.
- M. S. Di Fede, «Da Akragas a Girgenti. Architettura e paesaggio nelle descrizioni e nell'iconografia della 'città dei templi' fra Settecento e Ottocento», in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, A. Berrino, A. Buccaro (cur.), I Tomo, Napoli, CIRICE, 2016, pp. 171-180.
- M. Giuffrè, P. Barbera, G. Cianciolo Cosentino, *The time of Schinkel and the Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, Biblioteca del Cenide, Reggio Calabria 2006.
- W. Krönig, *Vedute di luoghi classici della Sicilia: il viaggio di Philipp Hackert del 1777*, Palermo, Sellerio, 1987.
- C. Norberg Schulz, *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano, Mondadori Electa, 1992.
- F. Purini, *Gli spazi del tempo. Il disegno come memoria e misura delle cose*, Roma, Gangemi Editore, 2011.
- V. Ugo, *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, Bologna Progetto Leonardo, 1994.

La *Via ab Regio ad Capuam*: conservazione integrata della strada storica e dell'itinerario culturale

Rosa Anna Genovese

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Itinerario culturale, Strada storica, Conservazione integrata, Autenticità, Tutela, Valorizzazione.

1. Introduzione

La *Via ab Regio ad Capuam*, nota come Via Popilia o Via Annia è l'importante strada storica costruita da Publio Popilio Lenate nel 132 a.C., come si legge nel *Cippo di Polla*, per congiungere stabilmente Roma con la 'Civitas foederata Regium', estrema punta della penisola italiana. Altri studiosi sono propensi ad indicare la strada con il nome di Via Annia, poiché sarebbe stata costruita dal console Tito Annio Lusco.



1. *Italiae Pars Meridionalis*, carta geografica 21,20x28,80 (22x25,80), incisione di S. Hall in acciaio, Londra 1847. (da *Italiae Antiquae Pars Meridionalis*, Butlers Atlas)

La Via Annia-Popilia congiunge, quindi, Capua a Reggio Calabria, la cui distanza è indicata in tre trascrizioni di periodi diversi: 321 miglia (*Lapis Pollae*), 329 miglia (*Tavola di Peutinger*), 330 miglia (*Itinerario Antonino*). Considerando che un miglio romano corrisponde a 1452 mt., la distanza equivale a 475 km. circa, misura coincidente all'incirca con quella attuale.

La ricerca (di cui sono il Coordinatore scientifico dal 2015 per il Distretto Lions International 108YA) si è avvalsa del contributo di archeologi, architetti, geologi ed esperti del settore per sviluppare l'approfondimento e la definizione del: 1) tracciato della *Via ab Regio ad Capuam*, 2) le ipotesi di itinerario o dei tratti incerti non verificati, 3) le ipotesi di tracciato derivanti dalla letteratura, 4) la viabilità secondaria coeva alla 'Via' 5) la viabilità medievale di possibile connessione o innesto sul tracciato della strada ed infine, 6) la viabilità moderna



2. Ancient roman Capua-Rhegium (Popilia) road ('Historical Atlas', William R. Shepherd, New York, Henry Holt and Company, 1923)

(post medievale) di possibile connessione o innesto sul tracciato. Sono stati anche individuati ed indicati sulle carte dell'IGM (1:100.000) i centri maggiori ed i territori comunali moderni che si sviluppano lungo il tracciato campano.

I risultati raggiunti in due anni di studi e ricerche sul tema dal gruppo di lavoro, da me coordinato, costituito dai citati specialisti, da rappresentanti delle Istituzioni e dell'Università, insieme con i contributi dei circa sessanta studenti partecipanti al concorso di idee per la creazione del logo della Via Annia-Popilia, sono raccolti nel volume *La Via 'ab Regio ad Capuam'. Un Itinerario culturale come motore dello sviluppo economico e turistico del territorio*, 2015. Inoltre, gli Incontri tematici che ho promosso in tale quadro lungo l'Itinerario della strada romana (da Capua al Vallo di Diano nel primo semestre 2017) hanno coinvolto le relative Amministrazioni comunali, le comunità locali e molti giovani al fine di diffondere la conoscenza della stratificazione storica e delle testimonianze, materiali ed immateriali, caratterizzanti l'intero percorso per ampliare il senso di appartenenza ai territori interessati, stimolare la collaborazione tra pubblico e privato, sviluppare il turismo culturale nelle Regioni interessate dell'Italia meridionale (Campania, Basilicata e Calabria).

Nell'ambito del progetto di valorizzazione del tratto campano della *Via ab Regio ad Capuam* si inseriscono a pieno titolo gli Itinerari di pellegrinaggio, proprio in relazione alla riscoperta degli antichi tracciati viari.



3. Centri maggiori e territori comunali moderni individuati lungo il tracciato campano della Via ab Regio ad Capuam (base cartografica IGM 1:100.000)

2. La strada storica e l'itinerario culturale

Gli Itinerari culturali sono luoghi pregnanti di storia, spesso immersi in un paesaggio naturale altamente suggestivo e permettono ai viaggiatori di tutto il mondo di riscoprire parte della memoria comune, del patrimonio culturale, delle tradizioni favorendo movimenti interattivi di persone e di scambi multidimensionali continui e reciproci di idee, conoscenze e valori delle culture coinvolte.

Il Comitato scientifico internazionale ICOMOS sugli Itinerari culturali (CIIC), che riunisce specialisti di vari Paesi, ha formulato nel 2008 la *Carta ICOMOS degli Itinerari Culturali* (ratificata nell'Assemblea Generale a Québec il 4 ottobre 2008). Nei suoi Meeting e Simposi annuali, il CIIC ha sempre ampliato la conoscenza e la valorizzazione di un numero rilevante di beni della categoria nei diversi settori, storici e geografici sviluppando le definizioni di tipologie di Itinerari culturali in funzione delle loro specifiche caratteristiche e particolarità, e definendo una metodologia per la loro identificazione, le basi per un inventario delle attività

che li compongono ed una strategia per la loro conservazione. Strumenti giuridici specifici sono stati, poi, incentivati così come definiti i criteri per la loro fruizione e gestione.

3. L'esistente e la valorizzazione del tratto campano

La Via Annia – Popilia parte da Capua (attuale Santa Maria Capua Vetere), punto di convergenza del sistema viario antico nel quale confluiscono la Via Appia e la Via Latina, assicurando sia il collegamento di Roma ai centri interni delle regioni meridionali, sia il raccordo con la fascia costiera della Puglia per le rotte marittime verso l'Oriente, e con Reggio, punta estrema della penisola. Il tracciato si dirama dalla Via Appia, a sud-est di



4. Santa Anastasia, le 'Viae Publicae' attraversano il territorio territorio comunale. Le due distinte strade di epoca romana, provenienti dalla costa, unendosi e volgendo verso Somma andavano a confluire nella Via 'ab Regio ad Capuam'. Vincolo paesaggistico ai sensi della ex Legge 1497/39

Capua (lungo la strada tra Recale e Caserta), lasciando tracce evidenti sugli allineamenti ancora conservati del territorio.

L'antica strada romana fu per Capua e per l'estremo Sud della penisola l'antesignana dell'Autostrada del Mediterraneo (432 km.) consentendo l'apertura di collegamenti più rapidi ed utili per la operosa comunità capuana, dedita esclusivamente alle attività produttive.

L'innesto della consolare Annia-Popilia sulla preesistente Appia antica è stato identificato nell'area corrispondente all'attuale via Cairoli, del Comune di San Nicola la Strada, e graficizzato dalla Soprintendenza Archeologica nella planimetria dell' *ager campanus* in posizione intermedia tra Capua e Calatia, ossia l'odierna Maddaloni. La zona assume, pertanto, un imprevisto interesse storico-archeologico per i flussi turistici diretti alla Reggia vanvitelliana ed all'area archeologica di Santa Maria Capua Vetere (Anfiteatro e Mitreo) da cui ha tratto origine la Capua attuale, dopo la distruzione ad opera dei Saraceni nord-africani nell'841.

3.1. L'area nord vesuviana

Nel 2001 è stata avviata un'ampia indagine per definire l'assetto in antico del territorio dei Comuni di Pollena Trocchia, Sant'Anastasia, Somma Vesuviana, Ottaviano.

La ricerca ha posto i suoi punti di forza in due cantieri archeologici: a Pollena Trocchia, in località Masseria De Carolis, con il ritrovamento di un complesso termale pertinente ad una Villa romana; a Somma Vesuviana, in località Starza della Regina, con la scoperta di una Villa romana (detta di Augusto). Gli scavi sono condotti su progetto multidisciplinare dell'Università di Tokio, (Giappone) con la partecipazione dell'Università degli Studi 'Suor Orsola

Benincasa' di Napoli.

Le testimonianze messe in luce e, tuttora in corso di scavo, apportano conoscenze totalmente innovative nel quadro dell'archeologia alle falde del complesso vulcanico del Somma-Vesuvio, quali la vivacità e la continuità di vita del territorio dopo l'eruzione del 79 d.C.; la conoscenza dettagliata delle eruzioni post 79 e nello specifico l'eruzione del 472 che provocò l'obliterazione delle testimonianze che ora stanno tornando in luce; una visione sostanzialmente unitaria di un territorio pedemontano, percepito e definito in antico come Vesuvio.

Il territorio è posto lungo la direttrice di collegamento tra Neapolis e Nola ed ha nella Via Annia-Popilia il riferimento alla viabilità principale. I ritrovamenti archeologici hanno il merito di aggiungere ulteriori motivi di interesse ad un territorio già di per sé ricco di beni culturali. Per questo aspetto si ricordano a titolo esemplificativo e, non certo esaustivo, le seguenti principali testimonianze, disponibili alla fruizione e pertanto valorizzabili.

Pollena Trocchia: area naturalistica dei conetti vulcanici; ville di pregio architettonico del XVIII e XIX secolo; area archeologica della Masseria De Carolis.

Sant'Anastasia: complesso monumentale della Madonna dell'Arco (XVI secolo); Museo della religiosità popolare annesso al Santuario Mariano (è nel genere il più importante museo a livello europeo).

Somma Vesuviana: Santa Maria del Pozzo, con dipinti a partire dall'XI secolo; Convento trecentesco di San Domenico; Colleggiata del XV secolo, inserita nella terra murata aragonese (il Casamale); la cosiddetta Villa di Augusto, complesso archeologico in corso di scavo e già parzialmente visitabile.

Ottaviano: percorsi naturalistici sul Somma-Vesuvio; Castello de Medici.

La piena valorizzazione di tale patrimonio culturale prevede, in primo luogo, la realizzazione di una campagna di pubblicizzazione dell'area nord-vesuviana come sistema territoriale e, poi, la creazione di percorsi di visita che includano i siti citati nel contesto dell'area; compito di tale intrapresa spetta innanzitutto alle singole Amministrazioni comunali, coordinate da un soggetto sovracomunale (Regione e/o Area Metropolitana). Le citate attività identificano come necessaria l'operatività degli Enti locali, in forte collaborazione con le numerose e vivaci realtà già presenti sul territorio, quali i produttori vitivinicoli, i ristoratori, le Associazioni culturali e di volontariato, la partecipazione delle comunità locali.

3.2. Il percorso negli Alburni e nel Vallo di Diano

Nel Vallo di Diano, nei pressi di Padula sorge il battistero paleocristiano di San Giovanni in Fonte, la cui unicità sta nel fatto di essere immerso nelle acque di una sorgente perenne che alimenta il fonte battesimale. La sua fondazione, sui resti di un antico tempio dedicato alla ninfa delle acque Leucothea, viene fatta risalire al 308 d.C., al tempo di Papa Marcello I dal quale la zona, conosciuta come *Marcellianum*, avrebbe preso il nome. Costruito lungo la Via Annia-Popilia, era costituito da una sola aula con abside contenente la vasca coperta da un tamburo ad ottagono che sostiene una cupola. I pennacchi sorreggenti il tamburo sono ornati da affreschi che ritraggono le teste dei quattro Evangelisti secondo l'iconografia corrispondente alla liturgia bizantina. Il complesso, notevolmente trasformato nel corso dei secoli, è stato oggetto di un intervento di restauro e costituisce meta del turismo culturale di grande interesse, anche per la sua vicinanza alla più famosa Certosa di Padula ed ai siti archeologici di Paestum e Velia.

4. Conclusioni

La *Via ab Regio ad Capuam*, per i molteplici valori materiali ed immateriali in essa contenuti, può diventare una direttrice di sviluppo sostenibile, il volano della crescita culturale, sociale

ed economica dei centri percorsi e dei territori che ad essa affluiscono nelle Regioni (Campania, Basilicata e Calabria) del sud dell'Italia.

La conservazione e la trasmissione al futuro dei relativi beni, culturali ed ambientali, caratterizzanti il tracciato passa attraverso la loro conoscenza, tutela e valorizzazione ed individua un possibile *Itinerario culturale* di respiro europeo lungo il quale il paesaggio storico-urbano, l'archeologia, l'architettura e le arti possono diventare il luogo di incontro della cultura e delle tradizioni popolari, dell'enogastronomia e della musica, del turismo culturale e della partecipazione attiva, pubblica e privata. In tale ampia prospettiva sarà possibile realizzare un sistema che metta in rete i territori dell'antica strada romana con i siti delle tre Regioni, iscritti nella World Heritage List, ed individuare gli obiettivi, le azioni per la tutela e la gestione del possibile *Itinerario culturale* della Via Annia-Popilia sostenendo ed accrescendo i valori eccezionali, tangibili e intangibili, radicati nel suo tessuto così fortemente stratificato.

A seguito della mia ricerca sul tema, presentata a Madrid (16-19/11/2015) presso l' 'Universidad Politécnica' in occasione del Meeting del Comitato Scientifico Internazionale ICOMOS sugli Itinerari Culturali (CIIC), la Via Annia-Popilia è stata inserita per i suoi possibili sviluppi futuri di valorizzazione e gestione del patrimonio materiale ed immateriale su di essa stratificato nella 'Lista interna sperimentale degli Itinerari Culturali del CIIC'.

Il gruppo di lavoro che coordino intende approfondire la conoscenza della *Via ab Regio ad Capuam* e, parallelamente, incentivarne la tutela e la valorizzazione offrendo alle Istituzioni preposte uno strumento programmatico (attraverso anche la promozione del turismo culturale e dell'eco-turismo) che sappia coniugare la conservazione integrata con l'innovazione del patrimonio culturale, stratificato lungo il suo percorso, offrendo un'opportunità di sviluppo sociale ed economico dei territori attraversati da realizzare per le generazioni future e con il coinvolgimento dei giovani.

Bibliografia

- A. Zaza d'Ausilio, «L'iniziativa Lions. Identificata a San Nicola l'antica 'consolare' Annia-Popilia», in *Il Mattino*, Girocittà, 11 febbraio 2017, p. 38.
- V. Bracco, «Della Via Popilia (che non fu mai Popilia)», in *Studi lucani e meridionali*, Galatina, 1977.
- CIIC (International Scientific Committee on Cultural Routes) ICOMOS, *The ICOMOS Charter on Cultural Routes*, ratificata dalla 16a Assemblea Generale ICOMOS (Québec/Canada, 4 ottobre 2008).
- S. De Caro, «Archeologia e paesaggi di città in Campania» in *Archeologia, Città, Paesaggio*, a cura di R.A. Genovese, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2007, pp.53-58.
- R.A. Genovese, «Conservazione e valorizzazione degli Itinerari Culturali», in *Le VIE della CULTURA. Il ruolo delle Province europee nella valorizzazione dei percorsi storici di pellegrinaggio*, a cura di A. De Martinis e P. D'Orsi, Atti del Convegno Internazionale (Siena, Palazzo del Governo, 26-27 marzo 2009), Firenze, All'Insegna del Giglio, 2011, pp.35-39.
- R.A. Genovese, «Pilgrimage Cultural Routes: The Cammini di San Michele», in *Heritage and Cultural Routes: An Anthology*, a cura di P. Chaudhary, Centre for Studies in Museology, University of Jammu/ India, Gurgoan/ India, Shubi Publications, 2012, p.239-264.
- R.A. Genovese, «Conoscenza, tutela e valorizzazione della Via 'ab Regio ad Capuam' e dei territori attraversati in Campania», in *La Via ab Regio ad Capuam, un Itinerario culturale come motore dello sviluppo economico e turistico del territorio*, a cura di L. Caruso e M. Lazzari, Distretto Lions International 108YA e CNR IBAM, Lagonegro (PZ), Zaccara editore, 2015 (ristampa 2017), pp. 21-37.

R.A.Genovese, «Cultural Routes between East and West: a network for cooperation between Mediterranean cities», in *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, Volume 223, 10 giugno 2016, Proceedings of 2nd International Symposium *NEW METROPOLITAN PERSPECTIVES*. Strategic planning, spatial planning, economic programs and decision support tools, through the implementation of Horizon/Europe2020. ISTH2020, (Reggio Calabria /Italy, 18-20 maggio 2016), Elsevier, 2016, pp. 619-625.

R.A.Genovese, «Un GIS per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale in Campania: la Via Annia-Popilia», in *GIS DAY 2015. Il GIS per il governo e la gestione del territorio*, a cura di S. Sessa, F. Di Martino, B. Cardone, Ariccia (RM), Aracne Editrice, 2016, pp. 51-59.

R.A. Genovese, «Dal Paesaggio agli Itinerari culturali: conservazione, tutela e valorizzazione tra Oriente e Occidente», in *RICerca/REStauRO*, coordinamento di D. Fiorani; Sezione 1C, *Questioni teoriche: storia e geografia del restauro*, (a cura di D. Fiorani); Società Italiana per il Restauro dell'Architettura (SIRA), Roma, Edizioni Quasar di S. Tognon srl, 2017, pp. 315-327.

Searching for trail markers along the Via Francigena in three urban contexts (Martigny, Aosta & Roma): which legibility and visibility?

Eric Masson

Maryvonne Prévot

Université de Lille – Lille – France

Keywords: Via Francigena, trail markers, narrative tools, landscapes' reading, "informational signage ecology".

1. Introduction

This contribution relies on a field survey performed during a 2015-2016 PEPS-CNRS funded research program (Marta Severo). The main goal of this interdisciplinary research program was to bring social scientists from different backgrounds into the critical analysis of the digital perception of a European Council's Cultural Route: the Via Francigena. The Via Francigena (VF) was originally the route taken by Sigeric, from Canterbury to Rome in 990, to receive the pallium and to become Archbishop of Canterbury. The VF is a fruitful research fieldwork with abundant published papers or books since the 1980's (Moretti, 1977; Stopani, 1984; Soria, 1994; Pérol, 2007). At the start of the project, an international Scientific Committee was set up with Italian and French historians in order to coordinate a symposium and international meetings program financed by the the Council of Europe, the UNESCO but also The Vatican City and the World Tourism Organisation. Their main goal was to safeguard and to promote the artistic and cultural Heritage along the Via Francigena, in anticipation of the tourist and pilgrims "boom" during the Jubilee of the Year 2000. This goal has been achieved by the conferment of the Council of Europe Cultural Route label in 1994. And, since 2001, the European Association of Vie Francigene (EAVF) is enhancing the Via Francigena.

2. Research hypothesis, trail markers and data acquisition

Our research hypothesis stands that a cultural route, as a complex, symbolic, social and territorial object, is a narrative tool which aims at displaying a complex integration of natural or religious, tangible or intangible Heritage features in the urban landscape. We decided to explore the material nature of signposts and trail markers in order to be immersed both in Culture and in Nature. We also wanted to experience alternative or intricately linked routes (sporting trails, City centers sight-seeing, etc.) to measure the visibility of the VF. Thus we have performed a transnational urban landscapes' reading, relating the most significant issues in a *Carnet de Voyage* enhanced and upgraded by a digital data collection including photos (579) and GPS tags (441). With the aid of the handheld GPS unit and digital camera, we have collected 18 types of signposts and 57 types of trail markers. Using digital technology (GPS, GIS, etc.) to perform a quantitative and qualitative analysis of the landscapes along cultural routes is not recent, especially among geographers (Griselin et Nageleisen 2003, 2004; Griselin, Nageleisen et Ormaux, 2008).

Our scientific data collection was conducted in two field missions in June and October 2016. We covered four-lane sections of the Via Francigena : more or less 8,2 km located in Martigny, 5,5 km around the Col du Grand Saint-Bernard; 5,5 km in Aosta, and, finally, 33,5km in Roma (fig. 1).

Since the Via Francigena is a cross-border cultural Route (UK; F; CH; IT), our field data provides the base of the discussion which follows looking at the evolving sites marking and landscape contexts which differs from country to country. Geographically speaking, a cultural route is not limited strictly to its spatial representation. It also reflects governance and

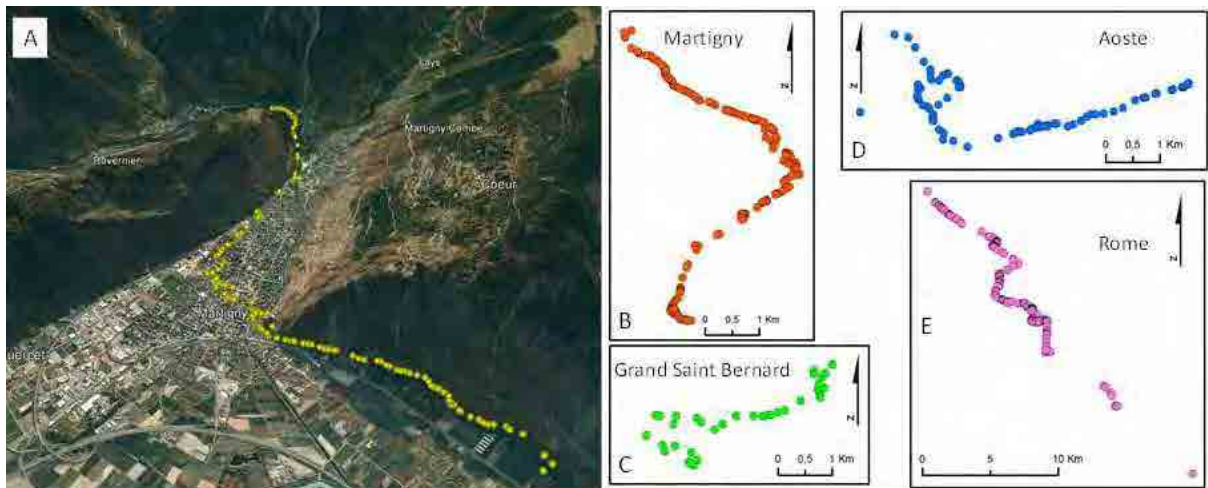


Fig. 1: Geovisualisation of the VF (Google Earth, 2016) sur le site de Martigny; Vizualisation GIS (format shp). GPS tags of VF trailmarkers along the four selected sites (2B: Martigny, 2C Grand-Saint-Bernard, 2D: Aoste, 2E: Rome)



Fig. 2: representative samplage of VF trail markers in the various geographical studied contexts (Eric Masson June/Octobre 2016)

legibility issues that interact with cultural and landscape contexts in which trail markers may arise/exist. In epistemological terms, to analyze a signage system is to report on the graphic elements/media, logos, pictograms and supporting resources used by national, regional or local stakeholders in order to drive cognitively and physically pilgrims and tourists. Through a critical analysis of the trail markers, based on a graphical synthesis, the aim of our proposal is to explore the Via Francigena's legibility among many others proposed urban itineraries in the three cities we crossed. The main question to address is: to what extent, the multiple trail markers create a competitive or a collaborative «informational signage ecology»? (Denis & Pontille, 2005).

3. Calculation of trail markers frequency and trail markers typologies

Our field data collection identifies and ranks trail markers as drawing tools intended as a language which highlights the relationship between the inquiring subject and the complexity of the urban landscape. All of them are based on the enhancement and the sharing of identity and memory of places by actors (municipalities, associations, etc.), who are involved in those three urban areas at different scales.

We consolidated our 1149 collected (figures 3A, 3B, 3C) trailmarkers into:

- four types of itineraries (Via Francigena; Hike; Cultural; Others),
- five types of trailmarkers (Arrow sign; Pictogram, Sticker, Painted mark; Other),
- three types of communication content (Directional, Informational; Non classified).

This first inventory shows that the Via Francigena is embedded into a multitude of cultural activities and scenic countryside on offer. Pilgrims or tourists who are journeying along the Via Francigena are invited also to roam freely and to choose itineraries with various spatial extents (from the European scale (The VF) to local scales).

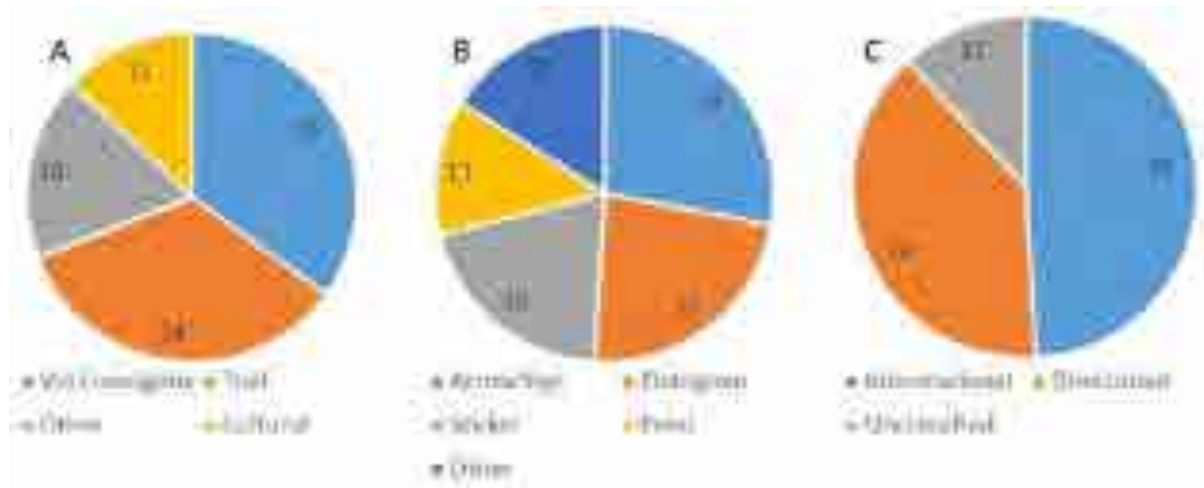


Fig. 3: Typologies and synthetic frequencies(en %) of the Via Francigena trail markers (4A itineraries - 4B trail markers- 4C communication contents)

In order to quantify and to analyse the integration of the VF trailmarkers into three urban contexts, we calculated the frequency of occurrence of the VF trailmarkers (in %) in the global signage ecology. We also calculated an indicator of density of signpost per km (fig. 4).

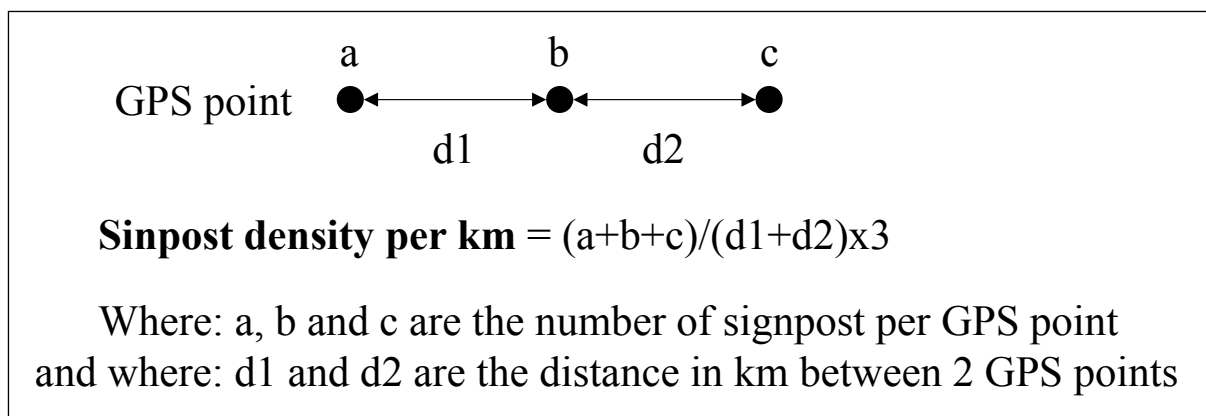


Fig. 4: signpost calculation method

On the entire travelled road, only 39% of the trail markers are exclusively dedicated to the VF. This apparent minority led us to explore the concept of “double informational and graphical ecology”, being both competitive and collaborative (Denis&Pontille, 2005).

4. A competitive/collaborative informational signage ecology: feedback experience and discussion based on three case studies

4.1. What is the point of using “opportunist” trail markers(Martigny; Aosta or Roma suburbs/mountains and City exits)?

By opportunist trail markers, we mean putting a cling sticker or affixing a painted identification sign – like arrows – on utility poles, traffic signs, stone wall, electricity meter and so on (fig. 5). Opportunist trail markers divert from their use walls, rocks, trees which are not intended to guide pilgrims or tourists. Opportunist trail markers can be considered as a “low cost signage”, a tinkered solution carried out by volunteers to make the VF visible despite limited resources and shared itineraries.



Fig. 5: Selection of opportunist trail markers

4.2 Martigny case interpretation: the VF is competing with an abundant cultural offer

Concerning Martigny (CH), we identified three geographical contexts along the VF: City entrance; Historical City Center and City exit. In the City Center the frequency of the VF trail markers never goes beyond 40%. The VF trail markers are integrated into the official information displays but the VF trail markers are in a minor position, graphically speaking (fig. 6). Because the VF is really competing with a very abundant cultural offer (the pervasive Gianada Foundation, the important Roman ruins, many short urban trips (parcours Bourg, parcours Bâtiaz), urban services or public transports, etc.).

4.3. Aosta City Center case interpretation: the VF is being seems to disappear in favour of the municipal Heritage

Concerning Aosta (fig. 7), the VF itinerary has been divided in five segments (two residential areas on both sides of the historical City Center; the City exit and the arrival in front of the Sant Christofer Church). In contrast to the Martigny case study, the VF trail markers frequency always goes beyond 40% and often reaches 100%. The VF is globally better resisting competition from other itineraries, excepted in the first residential area and in the historical City Center. In the first residential area, a shared pathway exists between the VF and many thematical walking routes (vineyard for example) or nature trails. All of them are located on southfacing slopes. And, in the historical City Center, the VF seems to disappear in order to promote the municipal architectural Heritage (figure 6A).



Fig. 6: Information terminal (Martigny)



Fig. 7: Municipal roundtrip (Aosta)

4.4 Roma case interpretation: The VF is not evenly represented in the urban area

The organized municipal boundaries in Roma are vast (large). Thus we divided the route in six sections. From the Storta to the Vatican, the natural reserves are in red and the more urbanized or residential sections are in light blue. And, the last section (from the Vatican to the Via Appia Antica, Parco della Cafarella and the City exit) is in green (fig. 8). From the Storta to the Vatican City, the Region of Lazio is doing an integrated promotion of both the VF and the

Insughereta Natural Reserve, in absolute accordance with Romanatura¹. Both are interested in developing forested areas and agricultural lands adjacent to the Roma historical Center. Both are focusing on the most notable characteristics from both a cultural, religious or naturalistic points of view (fig. 8A/B).

On three portions of the route (the entrance on the City from la Storta to La Giustiniana; San Offrio and Via Angelico), the VF trail markers are the only ones present in an opportunist or institutional way. But once St Peter's square crossed and until the Parco della Cafarella and the Via Antica, the VF became only virtual (GPS track uploaded from the EAVF website):



Fig. 8: A&B The integrated promotion of the VF and of the Riserva naturale dell'Insugherata



Fig. 9: Via Francigena trailmarkers collection with GPS location in the city of Rome

¹ <http://romanatura.roma.it/>.

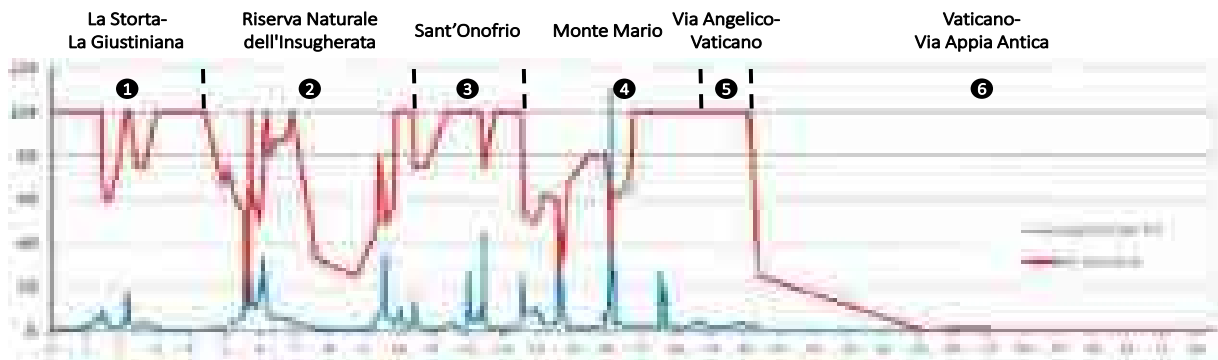


Fig. 10: Signpost per km and VF ratio in % across the city of Roma

no more pedestrian trail markers, none VF trail markers, and just a few cyclo trail markers. Our research hypothesis stands that the continuation of the VF in Southern Italy (From Roma to Bari) is still on an early stage (fig. 9).

5. Conclusion

The analysis of the data collected along the VF between June and October 2016 confirms the relevance of the "double informational and graphical ecology" concept, both competitive and collaborative (Denis&Pontille, 2005). The notion of elasticity of the medieval Route (VF) layout (Pérol, 2007) is still observable today. In addition to our collected data, the inventory of the pilgrims and tourists facilities may allow to reconstitute the minor and major oscillations of the Route. Behind the current heterogeneity of the VF trailmarkers on the field, the EAVF supports the introduction of a single logo to provide greater visibility. The EAVF has already won the battle on the social networks (Facebook, Twitter, etc.) but it is still a symbolic power play as much as an economic one for both the relevant associations and the concerned municipalities.

Bibliography

- S. Angelo, *La via francigena, un progetto transnazionale per il turismo culturale europeo*, in *La Via francigena. Itinerario culturale del Consiglio d'Europa*, Torino, Salone CRT, 1994, pp. 32-37.
- J. Denis, D. Pontille, *Petite sociologie de la signalétique. Les coulisses des panneaux du métro*, Paris, Presses des Mines, coll. Sciences Sociales, 2010, p. 197.
- M. Griselin, S. Nageleisen, *Quantifier le paysage au long d'un itinéraire à partir d'un échantillonnage photographique au sol*, in *Cybergeog: European Journal of Geography*, Dossiers, 6èmes Rencontres de Théo Quant, Besançon, February 20-21, 2003, document 253, (August 31, 2016). URL: <http://cybergeog.revues.org/3684> ; DOI : 10.4000/cybergeog.3684.
- M. Griselin, S. Nageleisen, S. Ormaux, *Entre le paysage-existence et le paysage-expérience, le paysage-itinérance*, in *Actes Sémiotiques*, 2008. URL: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3441> (March 24, 2017).
- C. Pérol, *Comment penser la route ?*, in *Siècles*, 25, (March 16, 2017). URL: <http://siecles.revues.org/1373>.
- G. Sergi, *Potere e territorio lungo la strada di Francia da Chambéry a Torino*, Napoli, Liguori, 1981, p. 338.
- G. Sergi, *Luoghi di strada nel Medioevo. Fra il Pò, il mare e le Alpi occidentali*, Torino, Scriptorium, 1996, p. 287.
- R. Stopani, *La Via Francigena. Una strada europea nell'Italia del Medioevo*, Firenze, Le Lettere, 1988, p. 187.

Carnet de Voyage 2.0.

Il tempo, lo spazio e l'esperienza dei luoghi al tempo dei Social Network tra immagini e parole

Alessandro Luigini

Libera Università di Bolzano – Bressanone – Italia

Parole chiave: Carnet de voyage, Social Media, immagine della città, Lewis Mumford, Roland Bathes.

«Pensai a un mondo senza memoria, senza tempo;
considerai la possibilità d'un linguaggio di verbi impersonali o d'indeclinabili epiteti.
Così andarono morendo i giorni e coi giorni gli anni, ma qualcosa simile alla felicità accadde una
mattina.

Piovve, con lentezza possente...»

(Jorge Luis Borges – Aleph)¹

1. Carnet papier

Le innumerevoli esperienze dei *carnet de voyage* tenuti in passato da architetti, artisti o viaggiatori di ogni sorta, hanno sedimentato un insieme di immagini e pensieri che parlano del tempo, dello spazio e dell'esperienza che ogni autore ha personalmente vissuto. Un susseguirsi di elementi che formano quella memoria che resta come esito del viaggio, come elemento significativo di un percorso che altrimenti vivrebbe solo in uno sfuggente e parzialmente inafferrabile presente. Una sequela di tratti stesi con le più disparate tecniche o un compendio di idee, dedotte o suscitate da ciò che si è visto e vissuto.

Di carnet di viaggio si è molto parlato, e gli studi filologici di numerosi di essi presentano spunti per la comprensione del profilo biografico degli autori, ma offrono anche note colte e appassionate per comprendere i luoghi e i paesaggi ritratti con lo sguardo dei grandi personaggi che li hanno redatti.

2. Carnet de mots

Il limite tra la percezione retinica delle immagini e la loro formazione a livello mentale a seguito della lettura di una serie di parole significative, è noto ai più, ancora oggi si presta a ricerche scientifiche o speculazioni teoriche su una vasta gamma di applicazioni. Alla nostra trattazione, però, farà comodo ricordare l'efficacia di alcuni scritti nel descrivere i luoghi percepiti nel tempo dagli autori.

Alla fine del Novecento sono stati raccolti e collezionati in un volume, gli articoli di Lewis Mumford scritti per il *New Yorker* tra il 1931 e il 1940, significativamente intitolato in italiano: *Passeggiando per New York. Scritti sull'architettura della città*². Questo insieme di scritti, intrisi di note autobiografiche più o meno esplicite, consentono di trasmettere una memoria di un luogo in un certo tempo. E la trasmettono formando immagini vigorose che pescano dal nostro immaginario una grande quantità di dettagli e suggestioni. Con un continuo salto tra presente e passato, con flashback e ricordi sparsi, proiettando la propria idea di città al futuro, Mumford riesce a descrivere con precisione fotografica lo scorrere del tempo in una città che a suo modo di vedere rappresentava un mondo a sé stante. In effetti la nota amicizia con Alfred Stieglitz³ sembra possa essere uno dei motori della lettura per

¹ L. Borges, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli Editore, 1956, p. 16.

² L. Mumford, *Passeggiando per New York. Scritti sull'architettura della città*. Roma, Donzelli, 2000.

³ Stieglitz è uno dei massimi esponenti della fotografia americana della prima metà del Novecento, promotore di quello stile definito genericamente "pittorialismo", ma che a differenza delle espressioni europee, trova nella

“immagini” che compie Mumford: come per le immagini fotografiche, spesso la scrittura del nostro si alterna tra fasi di visione grandangolare e approfondimento dettagliato, portando di fatto il lettore a una immersione guidata nell’architettura della città.

Negli appunti autografi del 1959, rinvenuti dalla moglie di Mumford alla morte di quest’ultimo, si rintraccia sia la volontà di pubblicare unitariamente questi articoli precedentemente autonomi, ma anche il dubbio sulla opportunità di un apparato iconografico che potesse accompagnare ma non limitare i suoi scritti. C’è da dire, però, che alcune osservazioni, seppur di una chiarezza indiscutibile, trovano giovamento dal commento iconografico, come il caso della osservazione di una delle differenze tra la ripresa fotografica e lo sguardo. Scrive Mumford:

Molte delle vedute fotografiche degli edifici sono impressionanti, ma a una macchina fotografica non importa niente di stare sollevata a un’inclinazione di 45 gradi per cinque minuti, mentre il collo umano fa obiezione.⁴

e un solo sguardo distratto alla foto dell’RCA building rende immediatamente il senso del passaggio scritto.



Fig. 1. Pagine da Passeggiando per New York, di L. Mumford. Foto dell’RCA building

Quello di alzare lo sguardo è effettivamente ancora oggi un esercizio importante e imprescindibile per la comprensione della città, e molti altri autori sono tornati sull’argomento negli ultimi anni del Novecento.

rappresentazione della città moderna e dei suoi abitanti soggetti più favorevoli del ritrattismo poetico del vecchio continente.

⁴ L. Mumford, *Op. Cit.*, p. 100.

Se le parole di Mumford ci regalano una memoria della New York degli anni '30, molti altri testi rendono durature esperienze di altri luoghi in altri tempi. Tra tanti, però, è interessante porre l'attenzione su un taccuino vero e proprio, una serie di quattro carnet scritti e parzialmente disegnati da Roland Barthes nel suo viaggio in Cina⁵. L'interesse per questi taccuini rimasti inediti fino al 2009 è alimentato da numerose ragioni, ma al nostro punto di vista interessa soprattutto uno: come in Mumford, Barthes propone una visione "fotografica", che passa attraverso una scrittura veloce, istantanea, perennemente in equilibrio tra lo *studium* e il *punctum* che qualche anno dopo teorizzerà nel suo *Camera claire* (Barthes 1980), ossia tra il valore razionale e documentale dell'esperienza dell'osservazione fotografica e il suo valore emotivo. Barthes prova a documentare, razionalmente e ordinatamente, quanto gli accade nel viaggio ufficiale a sé e alla delegazione che lo accompagna, ma la componente emotiva, oggi diremmo esperienziale, prende spesso il sopravvento e determina una forma linguistica e sintattica che ricorda più che l'ermetismo poetico degli anni '30, dove l'immagine richiamata non sempre scaturiva in ambito prettamente figurativo, la sintetica capacità descrittiva degli Haiku, stile poetico giapponese sviluppato dal XVII secolo a cui gli stessi poeti ermetici dichiarano un debito ben più alto che quello di una semplice analogia. Le immagini che Barthes riesce a stimolare descrivono luoghi e – soprattutto – persone esattamente con quel ritmo duale tra visione grandangolare e di dettaglio che già in precedenza abbiamo descritto. La Shanghai di Barthes, ad esempio, è questa:

*Quattro passi da solo. Il lungo fiume è nero di folla (in qualunque ora): il porto è magnifico, vasto, olandese, un mercantile che salpa, vele, ecc. Bruma soleggiata.*⁶

E il viaggio in aereo da Xi'an a Pechino:

Ore 8. Decolliamo. Sotto di noi, campi, campagna verde a riquadri.

Caramelle. Sigarette-fiammiferi. Tè. Sotto, campi, campi, sembra in colline.

La Cina: beige e verde chiaro.

Il panorama diventa montagnoso, con fiumi asciutti che solcano e dividono i rilievi.

9.10. Ridiventa pianura. Riquadri beige con macchie verdi: tempo bellissimo. Scendiamo verso Taiyuan, scalo.

Piccolo aeroporto nuovo, molto lindo. Sala. Tè.

[...]

*Ripartiamo. Sotto, paesaggio un po' frastagliato, come nei dipinti. Poi ridiventa piatto.*⁷

3. Carnet partagé

La contrapposizione della sfera privata di un taccuino e la sfera sociale delle edizioni a stampa che abbiamo preso a esempio è determinante per comprendere i fenomeni che oggi contraddistinguono la testimonianza del tempo e dell'esperienza dei luoghi. Non a caso i due libri di Mumford e Barthes sono stati pubblicati postumi, ma in entrambe i casi gli autori avevano riflettuto sulla necessità, più che sulla possibilità, di pubblicarli. Mumford raccoglie i suoi articoli in una semplice cartellina su cui scrive degli appunti a mano nei quali, come anticipato, rifletteva sulla opportunità di pubblicazione del compendio e sulla eventualità di commentarlo con delle immagini, mentre Barthes alla fine del terzo carnet (il quarto contiene gli indici dei primi tre) scrive:

Rileggendo i miei appunti per fare un indice, mi accorgo che se li pubblicassi così, sarebbero esattamente Antonioni. Ma che altro fare? In effetti si può solo:

- approvare. Discorso "in": impossibile

⁵ R. Barthes, *I carnet del viaggio in Cina*, Milano, ObarraO edizioni, 2010.

⁶ Ibidem, p. 62

⁷ Ibidem, p. 154.

- criticare. Discorso "out": impossibile
- descrivere il soggiorno alla rinfusa. Fenomenologia.⁸

Questo epilogo di una traccia tanto fenomenologica quanto visuale, è il punto di congiunzione tra scrittura e disegno. I tratti veloci di un Barthes disegnatore chiariscono come la scelta del medium con cui tracciare la memoria di quel viaggio fu di volta in volta tanto oculata quanto disinvolta. Ma in entrambe i casi l'astrazione della riflessione filosofica ed esperenziale viene supportata da un approccio visuale, immaginativo in senso, appunto, fenomenologico.



Fig. 2. Pagine da I Carnet del viaggio in China, di Roland Barthes

La riflessione sull'esigenza di tramandare ad altri la propria memoria, se vogliamo è in parte insita nella accumulazione degli appunti e dei carnet⁹, ma i tempi e i modi della fruizione sono ormai profondamente diversi. Così diversi che la sola idea di una accumulazione privata di memoria rischia non solo di ridurre drasticamente la quantità di informazioni per ogni singola esperienza, ma di moltiplicarne all'infinito la quantità, così da renderle perfettamente trasparenti.

⁸ Ibidem, p. 196.

⁹ Come non ricordare le serie di *carnet de voyage* o *carnet de croquis* di artisti e architetti pubblicati negli ultimi decenni, tra cui spicca sicuramente, per completezza e densità, il lavoro di Le Corbusier o, anche se non riferiti alla descrizione di luoghi, le migliaia di pagine scritte da Paul Klee dal primo giorno in cui è entrato alla Bauhaus e successivamente raccolte in diversi volumi e che sono diventati fondamentali per la cultura delle creatività figurative di tutto il Novecento.

4. Carnet numérique

Nell'epoca dei social network, dei dispositivi mobili dotati di gps e della condivisione *voyeristica* della propria quotidianità tramite miliardi di smartphone, tablet e computer che producono miliardi di file visuali, cosa resta della nostra esperienza del tempo e dello spazio? L'introduzione pervasiva della tecno-cultura digitale nelle nostre vite ha inciso in molti campi, ma in particolare – e per interesse del nostro discorso – ha potenziato le nostre capacità di produrre e condividere memoria. Ognuno di noi possiede e produce decine, centinaia di migliaia di immagini come memoria dei nostri viaggi che rischiano, come anticipavamo, di diventare *trasparenti* per via della reale impossibilità di selezione e riconoscimento, fasi tipiche della significazione di un ricordo.

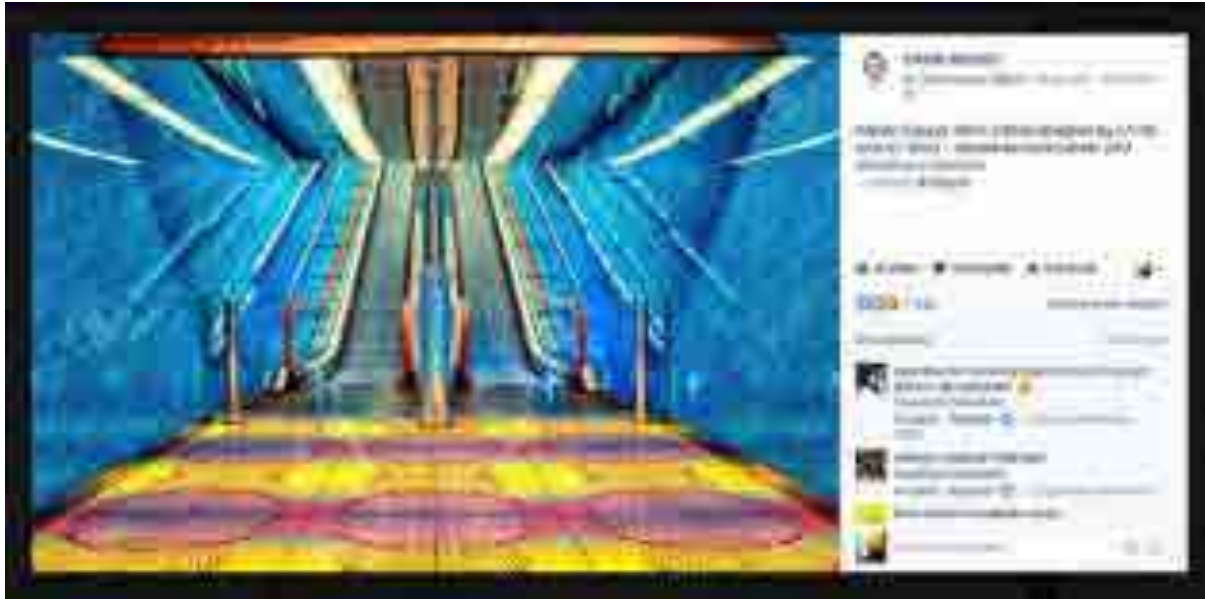


Fig. 4. Stazione della Metropolitana di Napoli, progetto di Karim Rashid. L'immagine è condivisa dal progettista con un tag geolocalizzato dal nome "Napoli"

Come scrive Longo (1998), la grande differenza tra la nostra società, che definiamo informatica, e i modelli che l'hanno preceduta, non sta nell'uso dell'informazione, perché l'uso dell'informazione è alla base della perpetuazione della specie¹⁰ e passa attraverso l'esigenza della narrazione, ma nella esplicitazione di quella che chiama *estroflessione informatica*, ossia l'evidenza della memoria individuale che si potenzia con i sistemi informatici e si rende disponibile all'esterno del soggetto. L'obiezione che a tale tesi si potrebbe muovere, riguarda il ruolo dei *carnet* di cui abbiamo parlato finora che pare andare proprio in quella direzione. Ma con una differenza essenziale: la possibilità di condivisione collettiva in tempo reale. Così come Google Earth, per quanto accurata e in via di aumento della definizione del livello di dettaglio, non è una rappresentazione del mondo *hic et nunc*, perché manca – per ora – la fase di rilievo ed elaborazione in tempo reale, così i *carnet* restano una estroflessione della memoria, per usare un termine analogo a quello proposto da

¹⁰ Longo porta come esempio due scenari, apparentemente analoghi, che chiariscono la differenza tra le società animali e quelle umane. Il primo scenario: un branco di antilopi pascolano e d'un tratto vengono attaccate da una tigre, allora un esemplare finisce nelle fauci del felino, e poco più in là il branco fuggito tornerebbe a pascolare. La stessa scena, ed è questo il secondo scenario, con un gruppo di uomini avrebbe probabilmente lo stesso epilogo macabro ma con una differenza sostanziale: gli uomini superstiti racconterebbero l'accaduto. Questa *narrazione* significativa da possibilità ad altri soggetti di acquisire informazioni, è il caso di dire di "capitale importanza", senza necessariamente farne esperienza diretta. Cfr. O. Longo, *Il nuovo Golem. Come il computer cambia la nostra cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 102.

Longo, che vive di tempi distinti: uno per la elaborazione e uno per la eventuale condivisione. I social network, invece, con la loro *immediatezza* – letteralmente la quasi mancanza di *mediazione* tra noi e la rappresentazione del mondo, o, se vogliamo, la *trasparenza* del medium – rendono il processo di estroflessione estremamente potente ed estremamente rischioso. Il rischio principale è la realizzazione di una speculazione che Farinelli (2003) elabora sul concetto Hegeliano di “immagine del Mondo”, secondo cui se è vero che una mappa è l’immagine di ciò che rappresenta, è vero che nella società dell’immagine il mondo è conformato alla sua rappresentazione¹¹, cosicché l’individuo possa identificarsi con la propria rappresentazione.

In positivo i social network e l’internet “delle cose” – le tracce dei segnali che oggetti di uso quotidiano sono capaci di lasciare in Rete e viceversa – rendono esplicite innumerevoli elementi qualitativi delle nostre esperienze e dei luoghi che così diventano una sorta di memoria collettiva, disponibile – con gradi diversi di accessibilità – a tutti, o quasi. Fin dalla nascita dei social network il processo di estroflessione della memoria di sé, e dei luoghi visitati (ma anche la fruizione delle estroflessioni altrui che talvolta ci illudono di rapporti in realtà fittizi), è stata una delle principali ragioni di partecipazione alla costituzione di quella memoria collettiva che citavamo pocanzi. Pian piano l’immagine di intere città o parti popolari di essa è passato, anche grazie ad altri media informatici, dai libri autoriali alla memoria condivisa: la foto progettata e realizzata da un professionista, spesso così curata dal punto di vista *estetico* da diventare *an-estetica* rispetto all’esperienza diretta, cede il posto agli improvvisati scatti da dispositivi mobile che da una parte lasciano un segno a bassa risoluzione (per quanto ad alta risoluzione le foto originarie, per essere caricate in molti dei social network sono rielaborate e ridotte a risoluzioni adeguate alla visualizzazione informatica) dall’altra spostano l’attenzione dalla testimonianza *dei* luoghi visitati alla visione di sé *nei* luoghi. La semplicità di produzione di immagini – che quasi sempre *sembrano* buone foto – ha generato il tipico fenomeno di *oversharing*,¹² che nella autorappresentazione del *selfie* trova un supporto capace di sovrascrivere l’immagine delle città e dei luoghi con miliardi di immagini che rappresentano non più le città, ma le persone nelle città.

Le città così rappresentate, con una o l’altra fotocamera dello smartphone, sono città guardate dal basso, dall’altezza più comune e per questo spesso meno adeguata a rappresentare la complessità di un insieme di edifici, piazze e monumenti magari stratificati per secoli. Questo sguardo dal basso, inoltre, quasi mai si curva in alto, come nella metafora di Mumford, e rischia di tenere fuori dalla portata dello sguardo collettivo una parte di città significativa. Quella ripresa dallo smartphone è una città della prossimità: ciò che è lontano o “scomodo” non riesce ad entrare nelle inquadrature con la facilità con cui riesce ciò che è limitrofo.

Di un viaggio, l’utente medio dei social network, condivide questa dimensione limitrofa, che favorisce la memoria del tempo, e lo fa in tempo reale, mentre lo spazio si restringe fino quasi a scomparire dietro le immagini del cibo, delle insegne curiose o dello scatto con l’ultimo filtro vintage. È una memoria che nasce col teleobiettivo, con la visione distratta di un dettaglio, di una miriade di dettagli capaci di ricostruire una memoria parcellizzata del tempo ma non dello spazio.

Da una posizione così critica, almeno rispetto alla perdita di qualità delle memorie visuali dei nostri viaggi a favore della quantità e della comunicabilità, non dobbiamo farci ingannare: lo spazio delle città non è sparito da questi *carnet 2.0*, si è solo spostata in una nuova dimensione estremamente interessante e dalle infinite potenzialità.

¹¹ Cfr. F. Farinelli, *Geografia. Introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 14-15.

¹² B. Agger, *Oversharing: Presentations of Self in the Internet Age*. New York, Routledge, cit. in A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura Visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Torino, Einaudi, 2016.

La dimensione è quella dell'immateriale, della georeferenziazione gestita in tempo reale e delle possibilità date dall'*internet of things*. In questo contesto il nostro "passaggio nel Mondo e nella Storia" è un mix di elementi solo in parte volontari, in cui è possibile mettere a repentaglio la propria incolumità per l'impulso esibizionistico del *selfie* più estremo



Fig. 5. La geografia dei luoghi contenuti in uno smartphone

(rigorosamente contenente tag geografico) sui social network, e la *data visualization* tramite software on line o *stand alone*, possono essere valutati in relazione alla loro capacità di tracciare una memoria come tale, senza che l'utente ne risulti particolarmente consapevole. È l'epoca di una geografia involontaria. L'epoca dei carnet de voyage che per effetto dell'eccesso di esposizione visuale, spariscono dalla disponibilità del lettore-viaggiatore.

Bibliografia

- L. Borges, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli Editore, 1956.
R. Barthes, *I carnet del viaggio in Cina*, Milano, ObarraO edizioni, 2010.
F. Farinelli, *Geografia. Introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
O. Longo, *Il nuovo Golem. Come il computer cambia la nostra cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
L. Mumford, *Passeggiando per New York. Scritti sull'architettura della città*, Roma, Donzelli, 2000.
A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura Visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

Le vie d'Italia (1917-1935). Apparati grafici e iconografici per la costruzione di un immaginario urbano

Elena Ippoliti

Francesca Guadagnoli

Università di Roma La Sapienza – Roma – Italia

Parole chiave: Touring Club Italiano, viaggio, paesaggio, identità, turismo, prodotto, grafica, pubblicità, arte pubblicitaria, immaginario urbano.

1. Il Touring e l'interpretazione del viaggio in chiave nazionale

Nel settembre del 1917, con 64 pagine di articoli e rubriche e 4 di pubblicità, vede le stampe il primo numero del periodico mensile *Le Vie d'Italia. Turismo nazionale. Movimento dei Forestieri. Prodotto Italiano*, offerto in abbonamento ai soli soci del Touring Club Italiano.

Non era la prima avventura editoriale dell'Associazione, fondata a Milano sul finire del 1894 da un gruppetto di ciclisti convinti della necessità di sviluppare il turismo e nella specie quello ciclistico in quanto ritenuto alla portata di molti¹. Un'associazione davvero originale per la realtà nazionale: aconfessionale e apolitica e con una struttura organizzativa che consentiva una reale partecipazione dei soci alle attività del sodalizio – per la modesta quota associativa, le relazioni dirette tra sedi territoriali e sede centrale e un'assidua informazione attraverso la *Rivista Mensile del Touring Club Italiano*, spedita gratuitamente dal 1895.

L'attività editoriale è infatti statutariamente ritenuta dall'Associazione tra i principali mezzi d'azione² e secondo questa prospettiva va dunque inquadrato l'eccezionale sforzo pubblicistico: un complesso articolato di prodotti destinati ad un pubblico ampio e diversificato per età, provenienza e formazione – carte, guide, collane, periodici tecnici e specialistici ecc. – che contribuì notevolmente al successo dell'Associazione³.

Nel 1895 è pubblicata una pratica *Guida itinerario* con indicazioni sulle principali vie di comunicazione corredate da altre informazioni utili al viaggio, poi ampliata e ristampata in tre volumi nel 1896 con i profili di 30.000 km di strade. Nello stesso anno prende il via il progetto per 11 *Guide di itinerari regionali* dove alla rete delle strade, con altimetrie e distanze, sono aggiunte davvero numerose e accurate denominazioni delle località e annotazioni pratiche.

Nel 1906 la prima tavola di un programma di vastissima portata, quello della *Carta stradale automobilistica d'Italia 1:250.000*. Il proposito era quello di rendere fruibile la cartografia al grande pubblico, ma l'esito, che per la prima volta vide insieme il Touring e la De Agostini, fu di gran lunga superiore: la qualità del trattamento grafico e l'accuratezza anche estetica, con l'efficace modellato orografico e una resa armonica delle tinte, restituì una rappresentazione di sintesi delle forme e del paesaggio italiano contribuendo a consolidarne la relativa percezione⁴. Non un semplice stradario, concentrato sulle tappe del viaggio, ma uno strumento che rafforzava soprattutto l'idea del viaggio in sé e contestualmente l'idea di un paesaggio italiano quale *unicum*.

Nel 1911 l'avvio di un altro grande progetto degna continuazione di quello della *Carta*. Allo scopo attraverso la *Rivista Mensile* è aperto un concorso di idee⁵ il cui esito è inequivocabile:

¹ La prima denominazione, Touring Club Ciclistico Italiano, è trasformata nel 1900 per corrispondere ai più ampi interessi dell'Associazione - turismo ciclistico al turismo italiano, in C. Agrati, marzo 1900, p. 37.

² Nell'art. 2 dello Statuto revisionato: tra i principali mezzi d'azione dell'Associazione, oltre alla *Rivista Mensile*, organo ufficiale per tutti gli atti dell'Associazione, è quello della pubblicazione di guide, carte, profili o lavori atti a facilitare lo sviluppo del turismo, C. Agrati, marzo 1900, p. 38.

³ Già nel 1900 i soci erano 20.915. L'apice fu raggiunto nel 1935 con oltre 475.000.

⁴ Cfr. C. Cerreti, 2006, pp. 11-32.

⁵ L. V. Bertarelli, giugno 1911, pp. 293-294.

*il Baedeker italiano*⁶. Un progetto che affrancherà «gli italiani dal visitare la loro patria guidati da stranieri, anzi, il più spesso, da uno straniero [...] il Baedeker»⁷ e un'opera che possa essere «incentivo alla maggiore penetrazione del Touring in ogni classe»⁸, ma soprattutto una guida utile «non a fare un viaggio di piacere» ma «per compiere un'escursione di penetrazione cosciente e sapiente»⁹. Un progetto editoriale di 7 volumi, di cui i primi 6 dedicati all'Italia e il settimo alle colonie italiane. Circa 300 pagine «fittissime» più un altro centinaio di «cartine topografiche, di piani di città, di panorami, di particolari per gli interni degli edifici, musei e simili»¹⁰ con una tiratura in 150.000 esemplari¹¹.

Un impegno editoriale davvero rilevante che interpreta e realizza il progetto culturale del Touring che si muove su un doppio binario: quello materiale dell'alacre e concreta operosità funzionale, e perciò indispensabile alla pratica del viaggio, e quello morale della motivazione del viaggio in chiave nazionale, cioè dell'educazione al viaggio per la sua costituzione conoscitiva, etica e civile. In questa seconda direzione è lo spirito dell'Associazione, perché per gli «interpreti dell'intelligente viaggiare» l'arte e la scienza del turista è nello scoprire l'anima dell'Italia – sfuggibile, fluida, nascosta – che è possibile ritrovare nelle Alpi e negli Appennini, nelle pianure e nei panorami marini, nei resti archeologici e nelle basiliche medievali, nel rumore confuso di magli e martelli delle industrie milanesi¹².

Un viaggiare che per la sua finalità educativo – formativa è ancora nel solco della tradizione del Grand Tour ma che realizza le aspirazioni risorgimentali della costruzione di un'identità nazionale ricorrendo ad un dispositivo storicamente più che collaudato, ampiamente dimostrato dai lavori dello studioso Giorgio Mangani¹³, quello del paesaggio quale meccanismo retorico operante «come una “topica”, cioè repertorio di informazioni capace di trasmettere di generazione in generazione i valori socialmente condivisi di un territorio»¹⁴.

Secondo questo obiettivo la pubblicistica del Touring si posiziona intenzionalmente nella terra di confine tra «letteratura di viaggio e turistica»¹⁵: non si propone quale semplice supporto pratico per il viaggio, ma come il viaggio stesso. In questa chiave va perciò interpretato l'uso consapevole, orientato e intenzionale delle immagini: dal ricco corredo di illustrazioni delle *Guide* alla particolare cura nell'apparato grafico della *Carta d'Italia*.

Le 'figure' del paesaggio, reale o virtuale, sono un elemento essenziale del viaggio perché suscitando emozioni consentono di orientare lo sguardo e guidare le interpretazioni dell'osservatore. L'apparato grafico e iconografico è perciò dispositivo per veicolare i valori sociali e culturali da condividere, necessario al formarsi di una comunità e interfaccia per sentirsi parte di quella comunità.

⁶ Nell'illustrare gli esiti, tra molte idee bizzarre, emerge che un «grande numero di soci d'ogni parte d'Italia e dell'estero domanda *il Baedeker italiano*», L. V. Bertarelli, agosto 1912, p. 419.

⁷ L. V. Bertarelli, novembre 1912, p. 579. Prosegue riconoscendone l'indubitabile valore «ciò non toglie che il Baedeker sia un monumento di sapienza pratica [cui] l'Italia debba da cinquant'anni una riconoscenza profonda per essere stati tra i più grandi propulsori di movimento dall'estero verso il nostro Paese».

⁸ *Ibidem*.

⁹ Redazione, gennaio 1913, p. 1.

¹⁰ L. V. Bertarelli, novembre 1912, p. 579.

¹¹ Il primo volume *Piemonte, Lombardia, Canton Ticino*, con circa 600 pagine di testo, 1 carta di orientamento, 28 carte speciali, 9 carte di centri turistici, 18 piante di città e alcuni interni di musei e collezioni, è editato nel 1914.

¹² L. V. Bertarelli, luglio 1901, pp. 197, 198.

¹³ G. Mangani, 2005.

¹⁴ G. Mangani, 2006b, p. 225.

¹⁵ S. S. Lonati, 2011, p. 8.

2. Le Vie d'Italia. L'invenzione del *prodotto* Italia

Il paesaggio come topica e le rappresentazioni dei luoghi che, attraverso l'esperienza 'praticata' – reale o virtuale – del viaggio, si fanno veicolo dell'identità individuale e nazionale. Un meccanismo ben chiaro all'Associazione e in particolare all'autentico ispiratore dell'impresa editoriale e del progetto culturale del Touring: Luigi Vittorio Bertarelli¹⁶, nel 1894 tra i soci fondatori e capo della sezione strade, vicedirettore generale nel 1900 e poi direttore generale dal 1919 fino alla sua morte nel 1926.



A sinistra: *Le Vie d'Italia*, Anno III, n. 3, marzo 1919. Il prodotto: Carrozzeria Italo – Argentina, Milano. Autore: Renzo Ventura (1875 – Milano 1940)

A destra: *Le Vie d'Italia*, Anno IV, n. 9, settembre 1920. Il prodotto: OM, Officine Meccaniche, Brescia. Autore: Carlo Biscaretti di Ruffia (Torino 1879 – Ripafratta 1959)

Suo infatti lo slogan «Datemi il sentimento e l'Italia, ed il Touring l'aiuterà, l'Italia farà gli italiani»¹⁷ – autentica missione dell'Associazione – , suoi i progetti delle *Guide – itinerario*, della *Carta d'Italia*, delle *Guide Rosse*, certamente suo anche il progetto per il nuovo periodico *Le Vie d'Italia*.

Fin dal 1902, quando i soci erano già 26.000, era stato avviato il rinnovamento della *Rivista Mensile* con l'intenzione di trasformarla da organo dell'Associazione in «organo del turismo italiano»¹⁸. A questo scopo erano state considerevolmente aumentate le pagine e si era provveduto ad ampliarne gli orizzonti con nuove rubriche e argomenti non solo strettamente

¹⁶ «Ispiratore dell'architettura produttiva e della politica culturale del Touring, Bertarelli è l'artefice delle maggiori imprese editoriali, a cominciare dalla "Rivista Mensile del Touring Club Italiano" e da "Le Vie d'Italia", cui collabora assiduamente», L. Clerici, 2004, p. 284.

¹⁷ Lo slogan è pronunciato da Bertarelli nel discorso tenuto in occasione del Convegno Ciclistico di Bologna del maggio 1901, poi pubblicato sul *Resto del Carlino* di Bologna del 29-29 maggio e infine nel numero di luglio della *Rivista Mensile* a p. 199.

¹⁸ Redazione, gennaio 1902, p. 3.

tecnicì – descrizioni di città, regioni, itinerari, approfondimenti culturali e di costume e «illustrazioni, sempre più numerose, sempre più grandi, sempre più belle»¹⁹.

Però alla fine del 1916, con 161.969 soci e sempre in costante aumento, la trasformazione della *Rivista Mensile* non appare più confacente ai tempi che richiedono una «speciale letteratura»²⁰ in grado di essere manifestazione di tutto quel complesso di atti necessari sia al turismo interno sia a quello degli stranieri.



A sinistra: *Le Vie d'Italia*, Anno XXVIII, n. 9, settembre 1922. Il prodotto: Campari, Milano. Autore: Leonetto Cappiello (Livorno 1875 – Grasse 1942)

A destra: *Le Vie d'Italia*, Anno XXIX, n. 3, marzo 1923. Il prodotto: Borsalino. Autore: Marcello Dudovich (Trieste 1878 – Milano 1962)

Così, nell'aprile del 1917, nel pieno della prima guerra mondiale e ben lontani da una possibile soluzione del conflitto, il Touring ribadendo la centralità della «vasta, grandiosa rete di valori morali e di interessi materiali che gravitano intorno al turismo»²¹ rinnova il proprio programma impegnandosi, diversamente da quanto fatto in passato, sull'aspetto del *movimento dei forestieri* quale irrinunciabile occasione di rilancio economico da avviare nell'immediato dopoguerra.

Secondo questa prospettiva si decide perciò per la fondazione di un nuovo periodico «indirizzato in modo specifico e preminente al “movimento dei forestieri” e subordinatamente al “prodotto italiano”: in sostanza alla messa in valore del Paese dal punto di vista largo, ma proprio, che può averne il Touring»²². E «automaticamente il nuovo periodico diverrà il naturale difensore di [...] tutte le industrie che hanno rapporto stretto o indiretto col turismo»: dei trasporti – ferroviari, automobilistici, navali ecc. – o comunque connesse alle vie di

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Redazione, aprile 1917, p. 177.

²¹ Ivi, p. 176.

²² L. V. Bertarelli, maggio 1917, p. 227. Dato il carattere partecipativo dell'associazione, a maggio 1917 viene lanciato il concorso per il titolo della rivista.

comunicazione, artistiche in tutte le loro forme, alberghiere, ma anche dell'alimentazione, dell'abbigliamento, dell'arredamento, cioè tutte le industrie in qualche modo legate alle «comodità della vita»²³.



A sinistra: *Le Vie d'Italia*, Anno XXXII, n. 1, gennaio 1926. Il prodotto: Amaro Felsina Ramazzotti.
Autore: Giuseppe Cappadonia (Messina 1888 – Spilimbergo 1978)
A destra: *Le Vie d'Italia*, Anno XXXVIII, n. 5, maggio 1932. Il prodotto: Ferro – China Bisleri,
Brescia. Autore: Renzo Bassi (Genova 1903 – 1978)

Una diversa visuale attraverso cui vedere l'Italia, che si aggiunge perciò a quelle straordinarie delle sue «bellezze naturali» e del suo «patrimonio artistico»: quella ordinaria dello «spettacolo del meraviglioso progresso compiuto dal [...] Paese nei sessant'anni della sua libertà politica»²⁴.

Così, come era accaduto per il viaggio, il turismo è reinterpretato secondo una duplice prospettiva: quella materiale dello sviluppo produttivo e del rilancio economico e quella morale della costruzione di una diversa, ovvero moderna, percezione dell'identità nazionale.

Un obiettivo che necessita di un'invenzione e che non è solo negli articoli e nelle rubriche «palestra di narrazioni dello stato di fatto, di serie proposte, di studi»²⁵, ma soprattutto nel complesso dei dispositivi grafici del progetto editoriale²⁶ – dall'uso disinvolto della pubblicità allo stretto legame tra apparato iconografico e testuale – in grado di interpretare i nuovi valori sociali della vita urbana e borghese. Un'invenzione che decreta da subito il successo de *Le Vie d'Italia* che, solo dopo quattro mesi, ha una tiratura di 180.000 copie per essere inviate ai soci che alla fine del 1917 erano già 175.720.

L'interfaccia di questa invenzione è in particolare nelle copertine che, in sintonia con lo spirito della *speciale rivista*, in luogo delle tradizionali bellezze del Paese ogni mese

²³ Redazione, aprile 1917, p. 177.

²⁴ Ivi, p. 175.

²⁵ L. V. Bertarelli, maggio 1917, p. 230.

²⁶ «La Rivista sarà illustrata», in Redazione, aprile 1917, p. 177.

espongono un prodotto o meglio una marca di un prodotto italiano. Una vera e propria invenzione che connettendo prodotti, servizi e territori anticipa il modello italiano del *made in Italy* contribuendo al formarsi di una diversa e moderna identità nazionale.



A sinistra: *Le Vie d'Italia*, Anno XXXIX, n. 12, dicembre 1933. Il prodotto: Campari, Milano. Autore: Marcello Nizzoli (Boreto1887 – Camogli 1969)

A destra: *Le Vie d'Italia*, Anno XLI, n. 7, luglio 1935. Il prodotto: Stanavo, benzina. Autore: Charles Gesmar (Nancy 1900 – Parigi 1928)

Un progetto intenzionale che emerge scorrendo il mutare dell'impaginato delle copertine che tra il 1917 e il 1935 presentano almeno sei variazioni significative nelle relazioni tra testi e immagini, o meglio tra stile delle decorazioni, dei fregi e caratteri della testata e stile delle illustrazioni. Uno sforzo alla ricerca di una grafica riconoscibile perché il paesaggio di prodotti italiani, che la rivista porterà nel 1935²⁷ nelle case dei 475.000 soci, si offra quale esperienza di viaggio *cosciente e sapiente* di un pellegrinaggio tra le immagini di una nuova Italia.

Copertine che illustratori, cartellonisti, architetti, litografi, designer, grafici, pittori, ceramisti, scenografi ecc.²⁸ usano, come fossero muri, per *fabbricare* virtualmente quella città, capitalistica e consumistica, luogo privilegiato della modernità cui aspirano i borghesi di una delle altre 'cento città d'Italia' non più «uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari;

²⁷ Dal 1936 il progetto grafico muta profondamente di necessità istituzionalizzandosi: così le copertine ospitano temi paesaggistici e sono adottati i caratteri con le grazie ispirati ai lapidari romani.

²⁸ Nel periodo, tra i manifesti in copertina oltre 40 sono attribuibili ad autori diversi, tra cui le firme note di Bassi, Bernazzoli, Bianchi, Cappelletto, De Carolis, Di Massa, Diulgheroff, Dudovich, Golia, Grassi, Mauzan, Mazza, Nicouline, Nizzoli, Palanti, Patitucci, Raimondi, Seneca, Talman. Oltre una cinquantina i prodotti pubblicizzati davvero di vario genere, tra cui molte note marche, come ad esempio Aeroplani Pomilio, Esso, Shell, Pirelli, Autobatterie Ansaldo, Borsalino, Rayon, Campari, Cinzano, Ferro China Bisleri, Ramazzotti, Olio Dante, Buitoni, Perugina, Venchi.

ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutarissimi»²⁹.

Una città tumultuante, agile, dinamica, capace di interpretare la nuova «sensibilità del gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce»³⁰ con il dinamismo e la potenza emotiva delle linee oblique e di quelle ellittiche, delle figure sintetiche, dei caratteri cubitali, dei colori saturi e accesi e che individuerà nella società industriale e nelle forme della pubblicità la legittimazione della nuova estetica e della nuova arte, l'arte pubblicitaria, appunto³¹.

Bibliografia

C. Agrati, «Relazione sulla revisione dello Statuto», in *Rivista Mensile*, anno VI, n. 3, marzo 1900, pp. 37-40.

L. V. Bertarelli, «La Missione del Touring Italiano», in *Rivista Mensile*, Anno VII, n. 5, luglio 1901, pp. 197-199.

L. V. Bertarelli, «Per un'idea», in *Rivista Mensile*, Anno XVII, n. 6, giugno 1911, pp. 293-294.

L. V. Bertarelli, «Per un'idea», in *Rivista Mensile*, Anno XVII, n. 8, agosto 1912, pp. 417-421.

L. V. Bertarelli, «La Guida d'Italia del T.C.I.», in *Rivista Mensile*, Anno XVIII, n. 11, novembre 1912, pp. 579-580.

L. V. Bertarelli, «Per il nuovo periodico del Touring. Un Concorsino per il titolo», in *Rivista Mensile*, anno XXIII, n. 5, maggio 1917, pp. 227-230.

L. V. Bertarelli, «Le Vie d'Italia. Turismo nazionale. Movimento dei Forastieri. Prodotto italiano», in *Rivista Mensile*, anno XXIII, n. 7, luglio 1917, pp. 347-348.

L. V. Bertarelli, «Le Vie d'Italia». Il primo numero. in *Rivista Mensile*, anno XXIII, n. 9, settembre 1917, pp. 417-419.

L. V. Bertarelli, *Insoliti viaggi. L'appassionante diario di un precursore*, a cura di L. Clerici, Milano, Touring Editore, 2004, p. 317.

C. Cerreti, «La Carta d'Italia 1:250.000 del TCI – IGDA a un secolo della prima uscita», in *Bollettino A.I.C.*, n. 126-127-128, 2006, pp. 11-32.

F. Depero, «Il futurismo e l'arte pubblicitaria», 1927, in F. Depero, *Numero Unico Futurista Campari*, Milano, Campari, 1931, p. 36.

E. Ippoliti, A. Meschini, «The experience of the journey: Digital technologies and visual itineraries to enjoyment of the city's cultural heritage», in C. Gambardella (ed.), *Heritage and technology: mind knowledge experience. Le vie dei mercanti. 13th Forum internazionale di studi Aversa – Capri, June 2015*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2015, pp. 1535-1544.

S. S. Lonati, *La scoperta dell'Italia. Letteratura, geografia e turismo nella rivista "Le Vie d'Italia" (1917 - 1967) del Touring Club Italiano*. Thèse de doctorat: Univ. Genève, 2011, n. L. 735. URN : urn:nbn:ch:unige – 184293, p. 410.

G. Mangani, «Topica del paesaggio», Relazione tenuta alla Conferenza di ricerca promossa da “Villa Vigoni”, Centro Italo-Tedesco, Lovenjo di Menaggio, 31 gennaio-1 febbraio 2005, su “Il paesaggio culturale tra storia, arte e natura”, nell'ambito del progetto di ricerca sull'argomento, promosso dal Ministero della ricerca scientifica della Repubblica Federale di Germania in collaborazione con la Maison de Science de l'homme di Parigi, p. 12, <http://www.giorgiomangani.it/downloads/Topica%20del%20paesaggio.rtf>.

G. Mangani, *Cartografia morale, Geografia, persuasione, identità*, Modena, F. Cosimo Panini, 2006a, p. 255.

²⁹ A. Sant'Elia, 11 luglio 1914, p. 2.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ F. Depero, 1931.

- G. Mangani, «Il paesaggio come risorsa per il turismo di massa. Carte e guide del Touring Club Italiano (1914 – 1929)», in *Geostorie*, Bollettino e Notiziario del Centro italiano per gli studi storicogeografici, XIV, 2006b, pp. 225 - 237.
- C. Ottaviano, «Luigi Vittorio Bertarelli e il Touring Club italiano», in *Economia Pubblica*, anno 14, nn. 10 – 11, ottobre – novembre 1984, pp. 587 – 596.
- R. Ragonese, «Guide turistiche: un'introduzione», in A. Giannitrapani, R. Ragonese, «Guide Turistiche spazi, percorsi, sguardi», in *E|C Serie Speciale. Journal online of AISS – Associazione Italiana di Studi Semiotici*, Anno IV, n. 6, 2010, pp. 1 - 14.
- Redazione, «La “Rivista Mensile” del Touring Club Italiano», in *Rivista Mensile*, Anno VIII, n. 1, gennaio 1902, pp. 1 - 3.
- Redazione, «1913», in *Rivista Mensile*, Anno XIX, n. 1, gennaio 1913, p. 1.
- Redazione, «Un problema poderoso del dopoguerra. Il movimento dei forestieri», in *Rivista Mensile*, Anno XXIII, n. 4, aprile 1917, pp. 175 - 177.
- A. Sant'Elia, *L'architettura futurista. Manifesto*, Milano, Tipografia milanese Taveggia, 11 luglio 1914, p. 4.

La città in tasca: mappe e guide sfidano con segni e disegni la complessità urbana

Giuseppa Novello

Maurizio Marco Bocconcino

Politecnico di Torino – Torino – Italia

Parole chiave: complessità urbana, mappe storiche, nuovi media.

1. Premessa

Racchiudere “un luogo” nel proprio bagaglio di viaggio, attraverso le linee, i segni, i simboli che lo contengono nelle sue espressioni di forma e di contenuto culturale e sociale, è la speranza che ogni viaggiatore alimenta quando si dota di mappe, guide, materiali illustrativi. Il progetto del viaggio comprende anche l’acquisizione di questi materiali di conoscenza; le rappresentazioni dei luoghi, con fini divulgativi, prefigurano l’esperienza, preparano, anticipano, e spesso aiutano a mantenere memoria.

A partire da un corpo di guide e mappe ottocentesche presenti nella Biblioteca Carlo Bernardo Mosca, ospitata dal Dipartimento di Ingegneria Strutturale Edile e Geotecnica del Politecnico di Torino, sono state proposte alcune considerazioni in merito ai modi di rappresentare e agli usi che sono derivati nel passato da alcuni materiali di viaggio (piante urbane, vedute di paesaggio, materiali descrittivi), avendo cura di porre questi in dialogo con la loro attualizzazione offerta dalla multimedialità.

Il filtro applicato alle considerazioni che seguono è quello della scienza della rappresentazione, intesa come strumento di comunicazione, analisi e sintesi, sia di carattere tecnico, sia di tipo divulgativo.

2. Il fondo librario Carlo Bernardo Mosca al Politecnico di Torino

È il periodo 1834-35 quando Carlo Bernardo Mosca (1792-1867), ingegnere del Genio Civile, progettista riconosciuto tanto da divenire consigliere del principe e uomo politico, inizia il viaggio verso la Francia e il Regno Unito per allestire patrimoni documentali utili allo studio dello sviluppo tecnologico in atto in quelle nazioni, accompagnato dall’allievo ingegnere Giuseppe Bella che disegnò le opere visitate¹. Al termine del viaggio Mosca scrisse una documentata relazione che unitamente ai disegni avrebbe dovuto trasformarsi in un volume a stampa, mai realizzato. È quello di Mosca un modo molto diffuso in quel momento di acquisire anche all’estero conoscenze e tecniche attraverso la copia di documenti e il disegno dal vero eseguito da allievi ingegneri e cadetti di artiglieria², tensione costante nelle nuove professionalità che prelude all’industrialismo.

La Biblioteca storica Carlo Bernardo Mosca e famiglia è un fondo di libri antichi e di pregio, preziosa dotazione dal 1999 del già Dipartimento di Ingegneria dei Sistemi Edilizi e Territoriali del Politecnico di Torino, ora Dipartimento di Ingegneria Strutturale, Edile e Geotecnica, sotto la responsabilità e la cura scientifica della professoressa Giuseppa Novello. Si tratta di una ricchissima collezione di testi e volumi di tavole, di carte geografiche e di disegni, per un totale di più di tremila volumi di argomento vario, risalenti al periodo compreso fra il XVI e il XIX secolo, antico patrimonio dei fratelli Mosca.

¹ Cfr. Comoli et alii, a cura di, 1997.

² Si veda al riguardo l’esperienza *nelle miniere di Alemagna* di Spirito Benedetto Nicolis Di Robilant (1722-1801), ingegnere nel Corpo Reale di Artiglieria e poi Comandante del Corpo del Genio, presentata in quattro tomi manoscritti nel 1788 con *una raccolta di tutti li disegni* relativi ad apparati e a macchine provvisorie a servizio della disciplina metallurgica, cfr. Novello, 1994.

3. Segni e disegni, testi e rimandi

Le considerazioni qui esposte si soffermano su alcuni esempi relativi alle città di Brighton, Dublin, Edinburgo, Glasgow, Liverpool, London, Oxford, all'interno di un arco temporale che copre il periodo a cavallo del 1830; il materiale esaminato consente di formulare alcune riflessioni critiche relative alle tecniche di rappresentazione (intenzioni, esigenze grafiche, prodotti, esiti) impiegate nella redazione delle mappe, "abbellite con vedute dei principali edifici di interesse", volendole anche leggere in rapporto al modo attuale di recuperare e fruire patrimoni informativi stratificati.

Sono questi materiali divulgativi, prodotti dagli stampatori per accompagnare i viaggiatori nella visita dei luoghi nel secondo quarto dell'Ottocento, allora ancora collegati a motivi di studio, ma che di lì a poco diventeranno il *turismo* che vede proprio a partire dagli anni considerati un incremento costante³. In questa prima perlustrazione non ci siamo addentrati nelle vicende legate ai cartografi e agli stampatori che hanno operato nel periodo storico considerato negli esempi.

La complessità dello spazio urbano è ridotta agli elementi essenziali quando è calata nella sintesi grafica della mappa. Gli apparati illustrativi e descrittivi di dettaglio sono lasciati a testi e immagini di carattere pittorico all'interno dei testi che sovente sono accompagnati dal supporto di carattere cartografico. L'unità grafica dei supporti analizzati si esplicita nella costante rappresentazione di almeno cinque elementi (Fig. 1): il reticolo stradale, la distribuzione dell'edificato, la rete delle acque, la distribuzione del verde, la nuvola dei toponimi. In alcuni casi campiture, ombre e colori sono aggiunti a mano rispetto alla stampa per evidenziare particolari temi del tessuto urbano o delle architetture di pregio. Così succede che questi siano usati per tracciare gli acquartieramenti comprensivi di conurbazioni e i confini cittadini, sovente la rete del verde e delle acque, la gerarchia viaria, gli edifici di pregio e rappresentanza.

Il segno grafico mantiene solitamente uno spessore omogeneo, è la campitura a guidare l'occhio nella visualizzazione dei vuoti e dei pieni. Fanno in alcuni casi eccezioni gli affacci degli edifici prospettanti il suolo pubblico, a volte inspessiti. È questo l'unico artificio che rimanda alla terza dimensione geometrica delle mappe, solitamente taciuta a livello numerico in quanto queste ultime mancanti di quote altimetriche (per scale di rappresentazione più piccole veniva impiegata la tecnica *a sfumo* o per linee di livello). È invece presente il reticolato per le misure delle distanze sul piano orizzontale, espresse con diverse unità di misura, così come la scala di rappresentazione nominale e quella grafica.

Testi e annotazioni modificano la loro dimensione e il loro stile seguendo l'ordine di importanza delle parti del territorio, i nomi delle strade, dei luoghi pubblici, delle emergenze idrografiche, delle monumentalità o degli scorci paesaggistici.

In alcuni casi lo spazio urbano non segue una rappresentazione rigorosamente geometrica, amplificando ove necessario le distanze tra gli affacci edificati o gli aspetti idrografici con la finalità di *rendere meglio leggibili* gli apparati testuali e le conformazioni cittadine a una certa scala di rappresentazione.

Particolare rilevanza è data all'impaginazione e al corredo di elementi che contribuiscono alla vestizione del supporto cartografico. Cornici e riquadri delle iscrizioni forniscono informazioni di carattere generale, ma anche per la misura e per l'individuazione dei luoghi attraverso un reticolo, una scacchiera all'interno della quale è possibile rintracciare gli edifici e gli spazi di interesse pubblico così come correlare le notizie di carattere geografico,

³ Gli storici del turismo sono abbastanza concordi nel far risalire la nascita del viaggio organizzato come lo intendiamo oggi a una data precisa: il 5 luglio 1841 Thomas Cook, sfruttando le nuove potenzialità offerte dal progresso ferroviario, organizzò quello che è considerato la prima esperienza turistica della storia, partenza da Leicester e arrivo a Loughborough, cui parteciparono 570 persone paganti.

statistico o storico. Essi concludono visivamente, nello spazio della mappa, l'universo del discorso urbano e sono corredate delle informazioni relative al rilevatore del tessuto urbano, all'autore della mappa, allo stampatore che pubblica il materiale e all'anno di edizione del materiale.

Nelle vedute, le emergenze architettoniche sono restituite con disegni di carattere illustrativo, a volte nella mappa stessa, a volte nel volume che la ospita.



Fig. 1 - Da sinistra a destra, dall'alto in basso: Brighton (1834), Oxford (1834, compresa in volume), Dublin (1834), Liverpool (1833), Glasgow (1834) ed Edinburgh (1834, compresa in volume). Il formato delle mappe piegato è circa 140/170x90/120 millimetri

Il riquadro che chiude la mappa è interrotto tutte le volte che occorre individuare le direttrici viarie da e verso altri centri abitati o nel caso di confinamenti da perimetrare compiutamente. Le mappe in alcuni casi integrano un discorso più generale, anticipando quelle che diventeranno le “guida al turista”, quando sono incorporate in volumi dedicati proprio alla descrizione della città, collocate in modo da essere svolte, aperte dall'osservatore ogni volta che occorre. In alcuni casi i volumi presentano pagine intonse, non ancora impiegate.

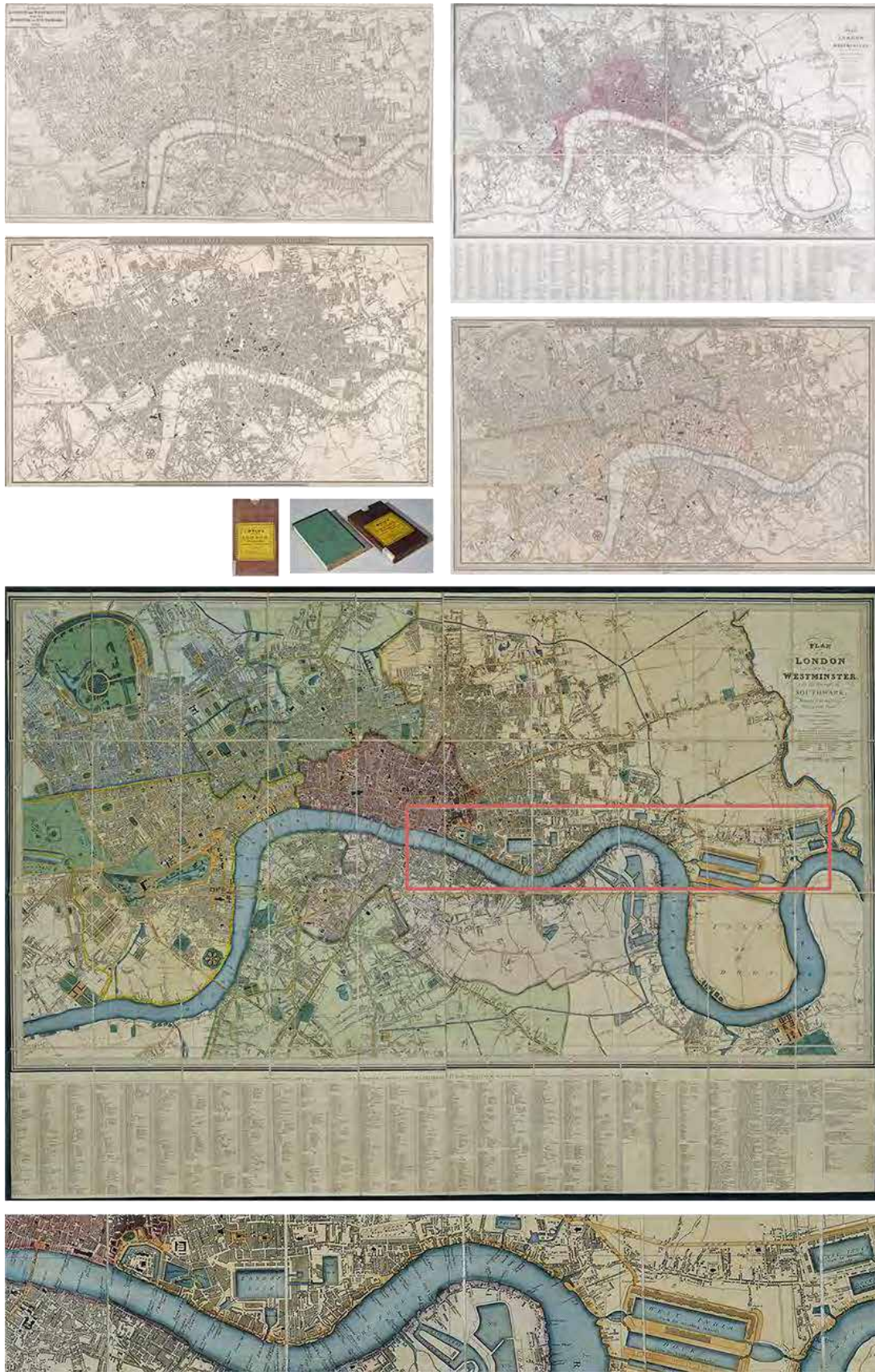


Fig. 2 – Aggiornamenti della mappa di London a cura di James Wyld (1812–1887), geografo Britannico e produttore di mappa. Da sinistra a destra e dall'alto in basso, versioni successive 1823, 1828, 1824, 1833, 1834. La dimensione della mappa del 1834 è circa 900x500 millimetri

Attingere al corpus di mappe delle città presenti nel fondo Mosca costituisce l'inizio di una esplorazione verso considerazioni non limitate alle modalità espressive impiegate. A partire dal singolo prodotto cartografico o descrittivo, ci si trova a dover seguire una fitta tessitura di intrecci e rimandi: la mappa vede infatti nel tempo suoi affinamenti (Fig. 2), miglioramenti e aggiornamenti che seguono la necessità, spesso di carattere commerciale e imprenditoriale, di fornire sempre al visitatore l'ultimo quadro disponibile. Così ad esempio per la "mappa di Londra" di James Wyld constatiamo una serie di versioni che nel tempo aggiungono le nuove parti di città, o specificano sempre più quelle esistenti, ma anche modificano il linguaggio grafico attraverso il quale queste vengono descritte e la relativa scala di rappresentazione.

4. Motori di ricerca per mappe storiche

Nei casi trattati, alla complessità urbana mediata dagli strumenti tradizionali, attraverso l'impiego di artifici grafici e rimandi incrociati di tipo statico, stanno dando sviluppo e respiro i modi odierni di supporto all'informazione, organizzata mediante rappresentazioni con diverso e articolato livello di dettaglio.

Il diario del mondo che si sta costruendo, con misure, annotazioni, scatti fotografici, arricchisce i supporti grafici e offre la possibilità di operare su diversi piani informativi, sempre più numerosi e intricati, mantenendo dello spazio urbano la sua complessità all'interno di ambienti di consultazione dinamica.

Una prima esperienza era stata condotta proprio sul Fondo librario Mosca nel 2006⁴, in occasione della presentazione della biblioteca in una giornata di studio dedicata al Politecnico di Torino (23 novembre 2004). In quell'occasione fu definito un percorso di accessibilità e di possibili relazioni utilizzando gli strumenti delle interrogazioni e dei collegamenti all'interno di un motore di ricerca dedicato alle risorse presenti nel Fondo. Numerosi erano i filtri di ricerca approntati e la consultazione delle risorse avveniva attraverso la acquisizione digitale di una serie di volumi. La finalità espressa era quella di rendere didascalicamente raggiungibili le tematiche trattate nelle opere attraverso uno strumento informatico duttile e insieme efficace per la gestione e la esplorazione della complessa struttura dei libri.

Allo stato attuale, un progetto molto interessante è rappresentato dal sito OldMapsOnline⁵, partito nel 2013 come collaborazione tra Klokant Technologies GmbH (Svizzera) e The Great Britain Historical GIS Project dell'Università di Portsmouth (Regno Unito).

Il motore di ricerca presenta numerosi aspetti di interesse anche dal punto di vista della rappresentazione grafica e dell'interazione con l'utente; in esso infatti sono archiviate e indicizzate circa 400.000 mappe storiche, in continua espansione e lo strumento di consultazione è anzitutto di tipo geografico: ogni document archiviato è infatti metadocumentato secondo le convenzioni di archiviazione della documentazione storica, registrando insieme le coordinate geografiche del materiale cartografico. Questo aspetto (georeferenziazione) consente un tipo di ricerca per scala di rappresentazione e per posizione geografica, oltre che per periodo storico, autore. Le risorse sono inoltre collegate ai siti internet di riferimento consentendo perlustrazioni dei materiali anche sovrapposti qualitativamente allo stato attuale dei luoghi (Fig. 3).

⁴ Cfr. Novello, 2006 e Novello et alii, 2006.

⁵ Cfr. www.oldmapsonline.org, 2017.

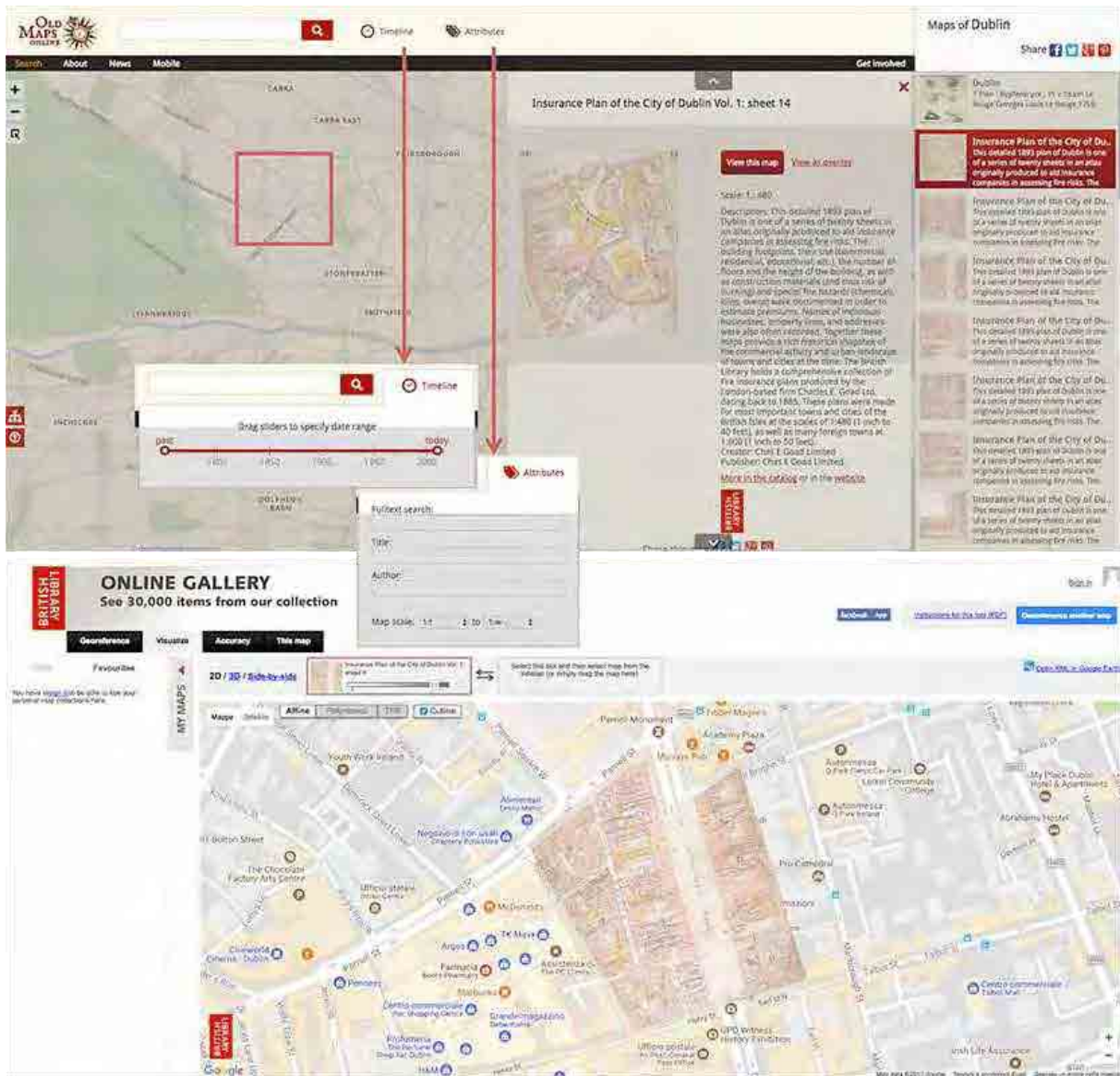


Fig. 3 – Motore di ricerca oldmapsonline.org, ricerca per area geografica e in relazione alla scala di rappresentazione, periodo storico, titolo e autore della mappa. Per alcuni supporti è possibile visualizzare il documento cartografico storico opportunamente georeferenziato (stima qualitativa su mappa odierna, nella figura online gallery della British Library), consultazione luglio 2017

5. Le città in tasca: dalla carta ai dispositivi

Per il settore turistico la rappresentazione geografica di un'area è molto importante sia per chi gestisce l'area stessa, sia per il viaggiatore che vuole visitarla. Se opportunamente strutturati, i database correlati consentono a seconda degli ambienti di consultazione di generare carte tematiche digitali a partire da dati geometrici e alfanumerici; tali supporti informativi sono quindi collegati a ulteriori dati di tipo multimediale, come filmati, fotografie e audio.

La diffusione di questi sistemi registrata negli ultimi anni, anche nelle versioni presenti in rete, dimostra l'efficacia di questi come supporto alla pianificazione e alla gestione delle risorse legate al turismo.

L'evoluzione più semplice e diretta dei sistemi informativi di tipo geografico è forse rappresentata da motori di ricerca come Google Earth e Google Maps, Bing Maps, ecc. Le loro funzioni di base sono costituite da un atlante geografico del mondo, con una risoluzione

di alcune decine di metri, dalla possibilità di sovrapporre immagini prese da satellite e dalle funzioni come street view, foto “a 45°” o modelli 3D “vestiti” con immagini fotografiche, che consentono di avere una visione meta-realistica di strade e luoghi o di tracciare e calcolare itinerari fra varie località, direttrici di traffico e trasporto pubblico, luoghi di interesse. Non solo, nel corso degli anni si sta costituendo un vero e proprio archivio cronologico e nell’applicazione Street View assistiamo anche alla possibilità di “navigare nel tempo” interrogando scene urbane del passato che diventerà sempre meno recente. Questi sistemi hanno inoltre in parte aperto all’integrazione e al riuso i loro archivi e il territorio è diventato quindi anche il luogo di incontro virtuale, la mappa della socialità on line per la condivisione di esperienze e approfondimenti da parte di ogni singolo utente (Fig.4).

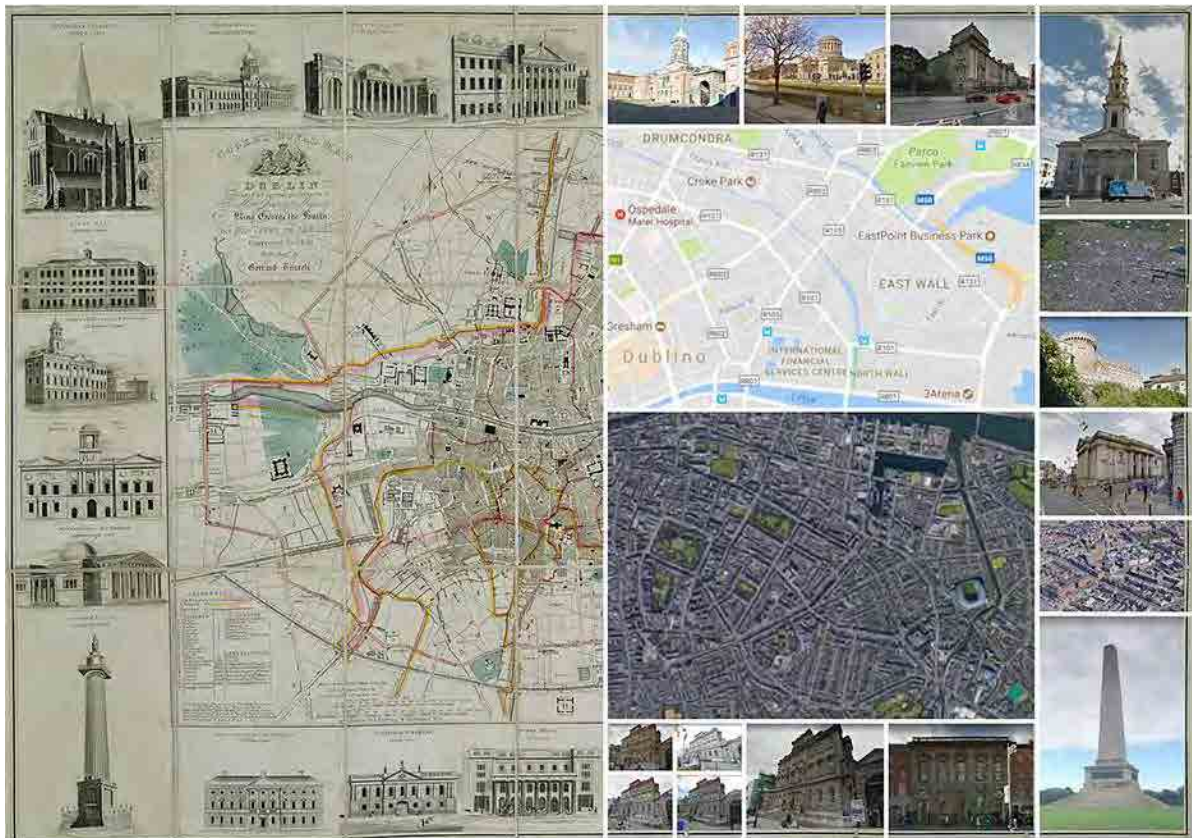


Fig. 4 – A sinistra mappa di Dublin (1834, cfr. fig. 1). A destra composizione di elaborazioni da motore di ricerca Google maps, consultazione luglio 2017

6. Frontiere e limiti, prime conclusioni

Il viaggio condotto ha portato a leggere segni e annotazioni su carte storiche dedicate al viaggiatore, per arrivare ad altri segni e ad altre annotazioni, distribuiti attraverso nuovi modi, sui quali di nuovo si incontrano lo studioso e il turista, animati da intenzioni e impieghi differenti. La sintesi grafica della complessità urbana è cristallizzata nelle mappe del fondo librario Mosca, determinata è la scala di rappresentazione, determinato è il formato cartaceo che ospita la città nei suoi tratti essenziali, evidenziandone alcuni, tacendone molti. Il *continuum* dato dall’esplorazione digitale supera la dimensione della carta, apre alla comunità l’opportunità di costruire l’identità collettiva dei luoghi per mezzo di immagini fotografiche, video, propri temi specifici di interesse. Il rapporto scala di rappresentazione e contenuto grafico è costantemente aggiornato dalla visualizzazione che il viaggiatore vuole darsi.

In questo aggiornamento e nell’apertura a materiali che provengono da fonti molto eterogenee sta forse anche il confine di ciò che abbiamo osservato. La mappa fissata sulla carta

distribuisce un'immagine convenzionale, consolidata dei luoghi, fissata una volta per tutte in quel momento di tempo. È filtrata criticamente, prima dal rilevatore, poi dall'autore, infine è mediata dalle tecnologie e dai materiali di stampa. Le perlustrazioni digitali, sebbene anch'esse ricomposte dal dispositivo di visualizzazione, costituiscono un tessuto cangiante di confronto, da una parte anch'esso consolidato da chi distribuisce le informazioni, nelle forme e nelle modalità di erogazione; dall'altra sempre alimentato dalla socialità verso la quale è aperto.

Da tempo individuale e fissato sulla carta, si è passati a una percezione collettiva e dinamica dello spazio urbano. Ma i due ambienti non sono rimasti a lungo isolati. Una membrana osmotica costituita dall'archiviazione digitale consente oggi di leggerne insieme gli aspetti geometrici, sovrapponendo qualitativamente lo strato storico a quello della lettura attuale della città attraverso i segni grafici che la sintetizzano o con la sua immagine fotografica.

Bibliografia e sitografia

V. Cardone, *Disegno dei viaggiatori*, a cura di S. Barba e B. Messina, Napoli, CUES, 2005.

V. Comoli, L.A. Guardamagna, M. Viglino, a cura di, *Carlo Bernardo Mosca (1792-1867). Un ingegnere tra Illuminismo e Restaurazione*, Milano, Guerini e Associati, 1997.

G. Novello, *Figure come fili di Arianna. Elementi di conoscenza e immaginazione del mondo delle miniere*, in *De Re Metallica - Miniere e materie prime alle soglie del 3° millennio*, Torino, Celid, 1994, pp. 119-147.

G. Novello, *A libro aperto... pretesti e ragioni per la cura di un raro patrimonio culturale*, in *Libri vivendi: la Biblioteca Mosca al Politecnico di Torino*, Torino, Celid, 2006, pp. 13-21.

G. Novello, M. Bocconcino, *Iconografia e rappresentazioni nella Biblioteca Mosca. Primi itinerari da ricerche in corso*, in *Libri vivendi: la Biblioteca Mosca al Politecnico di Torino*, Torino, Celid, 2006, pp. 150-170.

www.bl.uk/onlinegallery, consultato 15 luglio 2017.

www.oldsmaponline.org, consultato 15 luglio 2017.

www.googlemaps.it, consultato 15 luglio 2017.

Mappe consultate dal Fondo Mosca del Politecnico di Torino

Liverpool from an actual survey made in the year 1833 [Materiale cartografico]/H. Austen delin. et direx.; engraved by J. & A. Walker, Austen, H., Walker, J., Walker, A., Liverpool: Thomas Taylor; 1833.

A new plan of Brighton and Kemp-Town [Materiale cartografico] London: E. Wallis; 1834.

Cruchley's picture of London, comprising the history, rise, and progress of the metropolis to the present period, and a sketch of most remarkable features of its environs, London: G. F. Cruchley; 1834.

Cooke's royale map of Dublin ... corrected to 1831 [Materiale cartografico] / by J. Cooke, Cooke, J., Dublin: Gerrard Tyrrell; 1834.

City of Glasgow and suburbs, corrected up to 1834 [Materiale cartografico] Lumsden, Glasgow: James Lumsden; 1834.

Picture of Edinburgh: containing a description of the city and its environs / by J. Stark Stark, John, Edinburgh: John Anderson; 1834.

Plan of London and Westminster with the borough of Soutwark [Materiale cartografico] / [James Wyld], Wyld, James, London: J. Wyld; 1834.

The scottish tourist and itinerary; or, a guide to the scenery and antiquities of Scotland and western islands, Edinburgh: Stirling and Kennedy; 1834.

Immagine urbane di Pontevedra e A Coruña nell'Ottocento. La visione del viaggiatore¹

Carla Fernández Martínez

Universidad de Santiago de Compostela – Santiago de Compostela – España

Parole chiave: Ottocento, Pontevedra, A Coruña, letteratura di viaggi, iconografia urbana.

1. Introduzione

Gli ultimi decenni del XVIII secolo e i primi anni del XIX furono decisivi per la conformazione della cultura visuale, dovuto alla proliferazione d'immagini in libri, guide, volantini e pubblicazioni periodiche, dando luogo a quello che si conosce come *reportage* grafico. Allo stesso tempo, i romantici manifestarono interesse per immortalare il paesaggio, naturale e urbano, mentre le città si trasformavano, cancellando, in molti casi, alcuni degli edifici che erano stati strettamente vincolati ai suoi origini. La Galizia, regione del nord-ovest della Spagna, non fu molto frequentata per i viaggiatori del *Grand Tour*, ma nell'Ottocento, furono diversi gli artisti, fotografi e giornalisti che la visitarono, sia per prendere appunti e includere stampe dei suoi monumenti nelle pubblicazioni illustrate, sia per immortalare i suoi viaggi, impregnati dello spirito romantico e avventuriero. Questa documentazione grafica ci permette conoscere come interpretarono i costumi, le mode, la gastronomia e l'architettura, ma anche risulta utile per studiare come erano certi edifici che sono stati demoliti o che si trovano molto alterati. Con queste considerazioni, nelle pagine successive si presenta una ricerca che ha come obiettivo analizzare la visione che si fecero alcuni viaggiatori e giornalisti di due città costiere della regione che soffrirono profondi cambiamenti nel passo del XIX al XX secolo: A Coruña e Pontevedra.

2. Viaggi e viaggiatori per la Spagna dell'Ottocento

Lungo i XVII e XVIII secoli Spagna ricevè la visita di alcuni intellettuali e viaggiatori che ci lasciarono le loro testimonianze di certe città, luoghi e paesaggi²; tuttavia, è innegabile che non fu una destinazione frequente durante il *Grand Tour*, se si confronta con il grande successo che ebbero altri paesi, come la Francia o l'Italia. Neppure fu una nazione abbastanza conosciuta per i lettori dell'emergente letteratura di viaggi, perché fino l'Ottocento non si cominciò a includere nelle guide e nei dizionari geografici che si propagarono per l'Europa. Perciò, fino quel secolo l'idea e l'immaginario che sulla Spagna si fecero gli stranieri sono stati collegati a un'impronta letteraria, in relazione con il *Siglo de Oro*, con diversi tipi spagnoli e con personaggi associati al romanzo picaresco o a episodi dell'Inquisizione³.

Ad ogni modo, nel XIX secolo, allo stesso tempo che si diffondeva il Romanticismo, questa situazione ebbe un cambiamento. Con la nuova centuria, il passato arabo di sapore esotico, le costumi degli abitanti, l'irrazionalità di certe convezioni e l'esuberanza e grandiosità dei paesaggi furono i principali interessi dei viaggiatori ottocenteschi che si fermarono nella Spagna⁴. Questo rinnovato richiamo per visitare la Penisola Iberica coincise con nuove

¹ Carla Fernández è ricercatrice del Gruppo "Iacobus" (GI-1907) dell'Universidad de Santiago de Compostela, i cui progetti principali di ricerca sono: *El patrimonio monástico y conventual gallego de la reforma de los Reyes Católicos a la Exclaustración*. (HAR2016-76097-P) e *Consolidación e estructuración* (ED341D32016/023). <http://iacobus.org/>

² Per più informazione sui viaggiatori nella Spagna del XVIII secolo, può essere utile: G. Gómez de la Senra, *Los viajeros de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 1974; I. Roberston, *Los curiosos impertinentes: viajeros ingleses por España, 1750-1855*, Madrid, Editorial Nacional, 1976.

³ R. Musser, *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones*, Madrid, Iberoamérica, 2011.

⁴ C. García-Romeral Pérez: *Biografía de viajeros por España (siglo XIX)*, Madrid, Ollero y Ramos, 1999.

motivazioni per il viaggio, interpretato da quel momento come una modalità di soddisfazione personale. Nel contempo, crebbe anche il piacere per lasciare le impronte degli itinerari, dando luogo alla proliferazione di guide che si accompagnavano, in occasioni, di incisioni, disegni e, poi, di fotografie dei monumenti, paesaggi e vedute urbane. È opportuno ricordare, che queste guide non erano soltanto indirizzate verso il pubblico viaggiatore, ma anche perché i lettori potessero colmare il desiderio di viaggiare. Così, Richard Ford, uno degli autori più conosciuti per la diffusione delle sue raccolte di escursioni nella Spagna, le dedicava, non solo ai possibili turisti ma anche ai “lettori di casa”⁵.

Il sud, con il suo passato esotico, cominciò ad attrarre subito, mentre il nord-ovest, dove le difficoltà di viaggio erano maggiori e il paesaggio più simile a quello del resto d'Europa, restò probabilmente meno esplorato. Ciononostante, a poco a poco, gli stranieri iniziarono ad addentrarsi anche nel territorio della Galizia, lasciando testimonianze, sia scritte sia incise e dipinti, della propria esperienza. In molti occasioni, le loro città furono uno dei loro obiettivi come accadde con il pellegrinaggio a Santiago de Compostela, ma in altri erano luoghi di passaggio per diverse destinazioni, come successe con le città portuali di A Coruña e Pontevedra.

3. La Galizia del secolo XIX: le città di A Coruña e Pontevedra

Con l'inizio del XIX secolo in Galizia esisteva ancora una struttura propria del Antico Regime. Si trattava di una regione isolata, in parte per la sua situazione periferica, e continuava ad essere un paese poco industrializzato e con una popolazione eminentemente rurale. Nonostante, da la metà del secolo, il processo di modernizzazione urbana seguì la stessa procedura che nel resto dell'Europa, anche se con più ritardo. Questo rinnovamento venne accompagnato dal movimento culturale conosciuto come *Rexurdimento*⁶ e coincisero con importanti cambiamenti planimetrici, fisici e sociali per le città protagoniste di questa ricerca: A Coruña, situata nella parte più al nord della regione, e Pontevedra, nel sud-ovest.

La Coruña fu l'urbe che ebbe un maggiore dinamismo e quella che acquistò più precocemente una nuova fisionomia borghese. Anche se i suoi origini sono preromane, gli reperti più importanti risalgono ad epoca romana, tempo nel che si costruì il faro conosciuto come *Torre de Hércules*. Lungo il Medioevo ricevé numerosi privilegi reali, sviluppando una grande attività commerciale. Questa vocazione mercantile rimase e aumentò nell'Età Moderna e con l'Illustrazione Carlo III le consentì il commercio con l'America⁷. La sua situazione economica vantaggiosa favorì la crescita demografica e, malgrado delle conseguenze della Guerra dell'Indipendenza, nel XIX secolo A Coruña è diventata la prima città industriale della Galizia e una delle più moderne del nord della Spagna⁸.

Per quanto riguarda a Pontevedra, era stata una delle popolazioni più importanti della Galizia durante il Medioevo, grazie all'abbondante pesca e al commercio marittimo; questo vincolo

⁵ In questo senso, sono numerosi gli esempi che ci mostrano come la letteratura di viaggi si creò anche per il lettore non viaggiatore. Un'altro testimonio è quello di Victor Hugo, chi nell'inizio del suo racconto del percorso per i Pirenei si dirige a un ipotetico lettore con queste parole: “Voi che mai viaggiate di altro modo che non sia con lo spirito, di libro in libro, di pensiero in pensiero, e mai di paese a paese, volete che abbandoni Parigi, che vi dica, io, vagabondo, a voi, tutto quello che ho fatto e veduto”. V. Hugo, *Los Pirineos*, Madrid, Turner, 2008.

⁶ Su questo movimento culturale esiste un'abbondante bibliografia, tra le quale risale: M. Rios Panisse, «Los inicios del Rexurdimento (1841-1868)», *Los siglos oscuros. El siglo XIX*, A Coruña, Hércules, 2000, pp. 149-257; A. Tarrío Vega, «O Rexurdimento», *O século XIX*, Santiago de Compostela, Consellería de Economía e Educación, 1997, pp. 309-316.

⁷ La maggiore parte degli autori che studiarono la città, insistono nel vincolo tra il pensiero illustrato della borghesia e lo sviluppo urbano della città. Per più informazione, vedere: J. Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Edihusa, 1971; E. Vedia y Grossens, *Historia y descripción de la Coruña*, La Coruña, Imprenta y Librería de D. Domingo Puga, 1845.

⁸ Sulla storia della Coruña: X. R. Barreiro Fernández, *Historia de la ciudad de A Coruña*, Voz de Galicia, 1996.



Figura 1. A view of the British and French positions before Corrunna taken from the Citatel (particolare)



Figura 2. John Tood, La Torre de Hércules, 1830

con il mare si rifletteva anche nel suo urbanismo, dove si differenziava un borgo murato e un quartiere marinaio, conosciuto come a Moureria. Con l'arrivo dell'Età Moderna sperimentò una crisi economica, sociale e culturale che durò fino l'Ottocento. Fu allora quando, dopo la sua proclamazione come capitale di provincia, iniziò un nuovo rinascimento che favorì la sua modernizzazione urbana. Si demolirono le muraglie e si crearono strade dritte, allo stesso tempo che si proiettò un giardino urbano –*La Alameda*– e si edificarono diversi costruzioni ofiziali in stile eclettico: la *Casa Consistorial* e la *Diputación Provincial*, l'*Instituto de Enseñanza*, la *Escuela de Artes y Oficios*, il *Banco de España*, il *Cuartel de San Fernando*, la *Casa de Correos* e l'*Audiencia*, tra altri. Questo desiderio di ristrutturazione si accompagnò di decisioni meno fortunate che portarono alla distruzione di interessanti edifici storici, come: le *Torres Arzobispales*, il *Hospital de Corpus Christi*, i palazzi barocchi e la chiesa di *San Bartolomé el Viejo*⁹.

4. Lo sguardo del viaggiatore di Coruña e Pontevedra

È innegabile che tra tutte le città della Galizia, Santiago de Compostela fu più ritratta e descritta lungo i secoli per essere uno dei luoghi più importanti per l'Occidente cristiano. In ogni modo, dal XVIII secolo, diversi viaggiatori e cronisti cominciarono a fermarsi anche in altre città, soprattutto in quelle prossime alla costa. In questo senso, A Coruña e Pontevedra furono le due popolazioni che più interesse ebbero tra gli stranieri che ci lasciarono diverse testimonianze della loro visita lungo l'Ottocento. Come si tratterà di mostrare brevemente, queste impressioni forestiere contribuirono a diffondere l'immagine delle città delle Galizia, associati ad alcuni edifici e spazi più singolari. L'attenzione di questi curiosi contumaci si soffermò essenzialmente su tre aspetti principali: il patrimonio storico-artistico, la nuova architettura borghese, le feste e le tradizioni e il carattere marittimo di entrambe le due città.

⁹ Pontevedra fu una delle città della Galizia nella quale si demolirono più edifici nell'Ottocento. Un dato significativo lo costituisce una dichiarazione del Governatore dove indicava che non esisteva nessuna costruzione meritevole tranne la chiesa di Santa Maria. C. Fernández Martínez, *Pontevedra, la memoria recuperada. Vistas y visiones de una ciudad atlántica*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 2015; C. Fernández Martínez, «El haz y el envés de la ciudad burguesa: el caso de Pontevedra», *Quintanta*, 14, 2015, pp. 147-158.

4.1. A Coruña: delle cronache di guerra alle guide di viaggio

Nell'Ottocento, Spagna fu lo scenario di diversi avvenimenti bellici che fecero che un buon numero di stranieri si fermarono nelle loro città. Coruña era diventata uno dei porti più importanti del nord e, perciò, era il principale punto di sbarco delle navi nella Galizia. Uno dei conflitti del quale fu protagonista è stata la conosciuta come *Batalla de Elviña*, che è avvenuta nella Guerra dell'Indipendenza contro l'Impero di Napoleone¹⁰. Precisamente, in questo contesto si realizzarono alcune delle stampe più conosciute della città, come quella di Heath pubblicata a Londra il 1 di luglio di 1809 dal tipografo J. Johnson (figura 1). Quest'autore sintetizzò per prima volta l'aspetto del nuovo porto dopo le riforme illustrate, anche se creò una visione propria della città. Anche Adam Neam Fecce un'incisione sulla battaglia per illustrare *Letters from Portugal and Spain*. La sua visione servì come modello per altre immagini inglesi, come quella di William Archibald Jr nel volume XXVII della *Constable's miscellany*.

Sebbene è certo che fu la Guerra dell'Indipendenza l'episodio che inaugurò la storia visiva della Coruña ottocentesca, l'iconografia della città è una delle più prolifiche della Spagna e nacque intimamente vincolata alla rappresentazione della Torre di Hércules. Lungo i secoli, e allo stesso tempo che l'urbe si trasformava, si furono aggiungendo altri emblemi, risalendo due: il castello di San Antón, simbolo della resistenza e difesa della popolazione, e le case borghese della *Marina*. Con questi tre elementi si sviluppò un'impronta della città che è ancora riconoscibile. In questo senso, è opportuno ricordare alcuni disegni che appartengono al *sketch book* di John Todd, un commerciante inglese che percorse l'occidente galiziano tra il 1830 e il 1831. Di Coruña conserviamo quattro esempi, di alta qualità se si considera che sono stati fatti da un dilettante. I bozzi si dedicano alla *Torre di Hércules* e al suo intorno, mostrando il restauro neoclassico (figura 2); altro è una veduta della città vecchia, presa dall'Aduana; il terzo offre una visione del bastione di Santa Lucia; e l'ultimo, del castello di San Antón.

Nei decenni successivi Coruña iniziò un processo di modernizzazione in tutti i suoi quartieri e, senza cambiare la sua essenza, la dotò di una nuova immagine con eleganti giardini, case borghese e passeggiate. Questa Coruña *modernista* fu anche immortalata per i viaggiatori e inclusa nelle riviste illustrate. In ogni caso, nella seconda metà dell'Ottocento l'interesse dei artisti si dirigi, essenzialmente, verso le vedute parziali, offrendo nuovi sguardi e punti di vista. La città si rinnovava e, insieme agli emblemi con i quali era stata vincolata durante i secoli, cominciarono a prendere più rilevanza i paesaggi costruiti in zone di residenza della borghesia, come possiamo vedere, ad esempio, nei disegni di Ricardo Bacala e nelle xilografie di G. Meléndez.

4.2. Pontevedra nella stampa delle riviste illustrate

Pontevedra era stata inclusa nelle collezioni di vedute promosse dalla monarchia durante l'età Moderna e fu anche ritratta da alcuni viaggiatori barocchi. Dello stesso modo che A Coruña, fu una delle città del nord della Spagna che ebbero più trasformazioni lungo l'Ottocento, ma, in questo caso, la sua immagine fu diffusa, soprattutto, dalle riviste illustrate.

Dopo la crisi dei XVII e XVIII secoli, nella seconda metà del XIX, vivi un periodo di rinascimento culturale e economico e, perciò, fu la pubblicazione più rappresentativa di quelli anni –*La Ilustración Española y Americana*– quella che diffuse con stampe la sua ricchezza monumentale e gli avvenimenti sociali e festivi della città, come si apprezza nell'incisione “Las fiestas de Pontevedra. Procesión de la Peregrina en la tarde del 15 del corriente” (fig. 3),

¹⁰ Per maggiore informazione su questa battaglia può essere utile: F. Vela Santiago, *La Coruña 1809: Napoleón versus Moore*, Madrid, Almena, 2010.

del 30 de agosto de 1882¹¹. Questa pubblicazione diffuse anche altra tipologia di stampa che consisteva in essere divisa in diverse vignette per sottolineare deferenti elementi urbani, che si potevano identificare con una leggenda. Questa modalità, come mostra “Pontevedra Pintoresca”, permetteva conoscere vari edifici, spazi e paesaggi in una sola pagina.

Come già si ha detto, la città prosperò grazie alla sua attività marittima, aspetto che si rispecchiava nel quartiere di A Moureira, ad oggi irricognoscibile. Questo sobborgo fu altro dei motivi più rappresentati e l'importanza delle stampe che conserviamo si trova nel fatto di che sono uno dei pochi documenti che permettono la conoscenza di un'immagine della città



Figura 3. Las fiestas de Pontevedra. Procesión de la Peregrina en la tarde del 15 del corriente, *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 32, 30-08-1882, p. 124

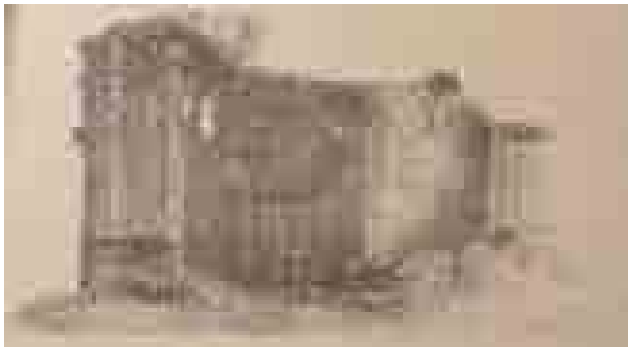


Figura 4. Ruinas de la iglesia de Santo Domingo, *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 20-12-1879, p. 429

scomparsa¹². In questo senso, dobbiamo insistere nel fatto di che i giornali illustrati sono una delle fonti che ci offrono più informazione sul patrimonio sparito o in pericolo. Uno degli esempi di architettura demolita a Pontevedra è la Fortaleza Arozbispal, costruzione di grande rilevanza la cui perdita cambiò sostanzialmente l'idea e percezione della città fortificata.

Per quanto riguarda al patrimonio architettonico ancora conservato, fu il convento di Santo Domingo l'edificio che appare con più frequenza, immortalandosi

un'immagine dello stesso che lo presenta in stato di rovina e abbandono (fig. 4)¹³.

Insieme a quest'impronta un poco melanconica, le riviste elogiarono anche le nuove costruzioni, riflesso dello controverso del proprio secolo. Senza dubbio, il palazzo del Comune fu l'emblema della rinnovazione e lo scenario della nuova città borghese¹⁴.

Perciò, quando conclusero le sue opere, si fecero diverse stampe della facciata principale, al tempo che si lodava il lavoro del suo architetto.

¹¹ «Las fiestas de Pontevedra. Procesión de la Peregrina en la tarde del 15 del corriente», *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 32, 30-08-1882, p. 124.

¹² Le stampe delle riviste illustrate sulla Moureira sono numerose, alcune dei più interessanti sono: «El barrio de la Moureira», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 31, 10-11-1879, p. 374; «Barrio de la Moureira», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 26, 20-09-1879, p. 314; «Vista de Pontevedra desde el arrabal de A Moureira», *La ilustración Gallega y Asturiana*, I, 6, 26-02-1879. C. Fernández Martínez, «Ciudades gallegas. Imágenes y descripciones en las publicaciones periódicas del siglo XIX», *La Huella Impresa: textos e imágenes para una historia del arte gallego*, Santiago de Compostela, Alvarellos, 2014, pp. 365-380.

¹³ Sull'iconografia delle rovine di Santo Domingo, vedere: C. Fernández Martínez, «Imágenes para el recuerdo: iconografía de las ruinas de Santo Domingo de Pontevedra», *Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, Santiago de Compostela, Alvarellos, 2016, pp. 425-456.

¹⁴ «Casa municipal de Pontevedra», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 22, 10-08-1879, p. 272.

5. Nota finale

Anche se la presenza delle città della Galizia nella letteratura di viaggi e nei giornali dell'Ottocento fu minore a quella di altre popolazioni spagnole, non per questo si deve restare importanza ai documenti che abbiamo raccolto¹⁵. In realtà, costituirono uno dei mezzi più efficaci per diffondere i suoi tratti più rappresentative in un'epoca nella quale in Spagna si cominciò a sottolineare una grossa differenza tra le città del centro e quelle della periferia. In questo senso, questi incisioni, disegni e fotografie parteciparono nella questione dell'identità della nazione e oggi mostrano una parte della memoria accumulata che, a modo di museo stampato, ci permettono studiare il ruolo che ebbero le città di A Coruña e Pontevedra nella conformazione della cultura visiva in Spagna.

¹⁵ Sul valore della fotografia e dei giornali come fonte storica, vedere: C. Palacio, *La prensa como fuente para la historia*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000; B. Riego, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y del grabado informativo en España*, Santander, Universidad de Santander, 2001.

Capo di Monte da area agricola a primo sito borbonico napoletano

Francesca Capano

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Capodimonte, Ferdinando Sanfelice, Antonio Niccolini, siti reali, iconografia urbana napoletana settecentesca, iconografia urbana napoletana ottocentesca.

1. Un racconto iconografico lungo un secolo (1740-1840)

Carlo di Borbone fu per Napoli, e non solo, un re illuminato: l'architettura e lo sviluppo urbanistico ebbero momenti felici grazie alle sue iniziative e dopo lo stallo dell'ultima fase del vicereame. Anche il periodo austriaco, che aveva avuto il merito di cercare di sprovincializzare l'amministrazione, la politica e la cultura, non riuscì a intervenire in modo significativo sulla città. La ricerca di una riserva di caccia in città, fu tra le prime intraprese del giovane sovrano (1735), che scelse l'area collinare di *Capo di Monte* salubre, panoramica, vicina al centro urbano ma non molto appetibile per le impervie vie di accesso. La zona presentava un carattere agricolo, sfruttata da masserie, prevalentemente di proprietà ecclesiastica. La coraggiosa scelta del re cambiò il destino del sito, che si sviluppò da riserva di caccia in parco reale con un sontuoso palazzo. Ma il primo Sito reale borbonico fu messo in secondo piano da Portici e Caserta; il primo per il rapporto con i siti archeologici, il secondo perché manifesto del casato per la sontuosità e la dimensione a scala urbana.

Con il Decennio francese Capodimonte fu investito da un rinnovato interesse grazie alla posizione di sentinella sulla città e poiché offriva facili vie di fuga per i re francesi, mai veramente accettati dalla popolazione napoletana. Il palazzo fu finalmente abitato, il sito fu ingrandito con nuove acquisizioni fondiari e soprattutto dotato di idonee strade d'accesso. Oramai facilmente raggiungibile Capodimonte fu completato durante la Restaurazione a circa cento anni dalla sua nascita.

Come sempre l'iconografia urbana racconta lo sviluppo di questa parte di città, molto nota per la trasformazione della reggia in Museo Nazionale di Capodimonte (inaugurato nel 1957)¹ e meno per la lunga vicenda costruttiva che ci ha consegnato il primo Sito reale dei Borbone di Napoli.

2. Il Settecento tra carte precatastali, iconografia e cartografia ufficiale

Recenti acquisizioni cartografiche² analizzate, insieme all'iconografia nota, ci permettono di aggiungere interpretazioni più analitiche alla nascita e allo sviluppo di Capodimonte.

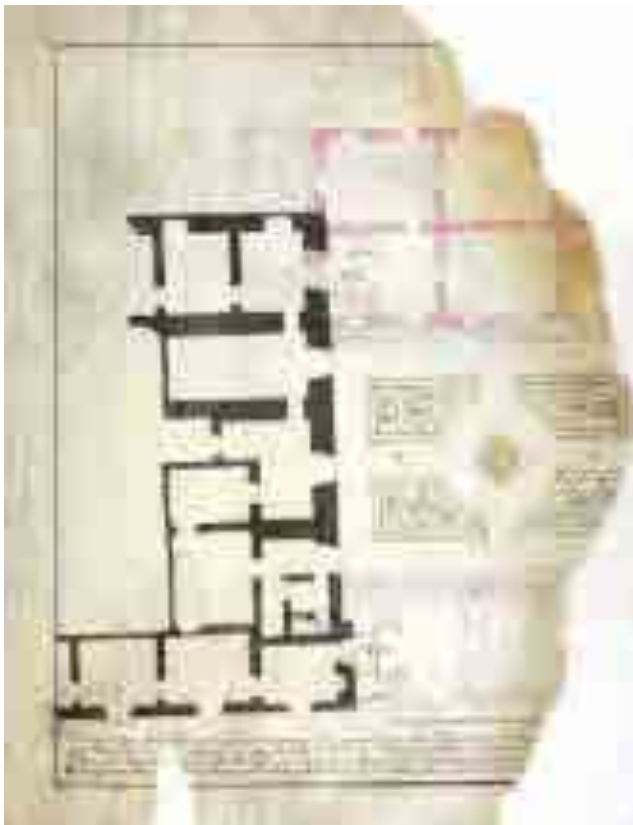
La sua prima rappresentazione ufficiale è il quadro di Antonio Joli, *Ferdinando IV a cavallo con la corte a Capodimonte*, (1762 ca. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte), che mostra in primo piano una battuta di caccia, poi un cantone del palazzo e dietro ancora la città. Sorvolando sulle differenze tra il prospetto, il progetto di facciata³ e il palazzo realizzato, il paesaggio napoletano di sfondo, rappresentato nel dipinto, non è oggi percepibile allo stesso modo. È possibile godere del panorama verso San Martino dalle ampie balconate settentrionali della reggia o dal giardino, ma è impossibile coglierli con un solo colpo

¹ B. Molajoli, *Il Museo di Capodimonte*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1961.

² F. Capano, *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Napoli, FedoaPress, 2017) [<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/book/50>]. Al volume si rimanda anche per una più completa bibliografia.

³ Giovanni Antonio Medrano, *Facciata o Elevatione del Real Palazzo ideato per la villa di Capo di Monte secondo la Pianta segnata C*, 1738. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département Arsenal, *Collection géographique du marquis de Paulmy: 600*, MS-6433 (41) [<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41495064m>, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100400h.r=capo%20di%20monte?rk=42918;4>].

d'occhio. Infatti quando Joli dipinse, era stato terminato probabilmente solo il cortile meridionale: quindi dal piazzale antistante era possibile cogliere palazzo e città. Questa osservazione è confermata dal disegno di Gennaro Campanile, *Pianta Icnografica di tutte le sbarre di Capodimonte* (s.d. ma, 1740-1743)⁴; l'autore, poco noto, ci restituisce il sito avulso dalla componente rappresentativa a cui spesso rimanda l'iconografia autorizzata dalla corona. La planimetria è in grado di raccontare la situazione relativa agli anni Quaranta del Settecento, quando la riserva di Capodimonte era stata trasformata in bosco e parco con la residenza reale. Del palazzo progettato da Giovanni Antonio Medrano, con la consulenza di Giacomo Antonio Canevari (1738), ne era stato costruito – oppure era ancora in costruzione – solo la prima parte, corrispondente al cortile meridionale. L'aspetto del sito, ancora ibrido tra riserva con casino di caccia e parco reale, è chiarissima. Infatti l'estensione del parco è minore rispetto alla situazione planimetrica nota alla fine del secolo; sembra addirittura mantenere all'interno del sito murato – primo atto fondativo della proprietà reale – tracce della viabilità preesistente. Le altre planimetrie degli stessi anni riguardano solo il progetto del giardino. Mi riferisco al disegno attribuito a Ferdinando Sanfelice, *Pianta del giardino della Palazzina della porcellana* (s.d. ma 1743-1745)⁵, di un giardino con boschetti, da piantare nei pressi della Reale Manifattura delle Porcellane, e a due bei disegni di anonimo autore che rappresentano un giardino murato (*Pianta di un giardino murato nel Real Bosco di Capodimonte*, s.d. ma 1740 ca.) e il progetto di un museo destinato a dipinti antichi con giardino alla francese (*Pianta del progetto di ampliamento per un museo delle pitture antiche nei pressi della palazzina delle porcellane*, s.d. ma 1740 ca.)⁶.



Ignoto, *Pianta del progetto di ampliamento per un museo delle pitture antiche nei pressi della palazzina delle porcellane*, 1740 ca. [Capano, 2017]

Tra i vedutisti che si occuparono di Capodimonte Giovan Battista Lusieri produsse una immagine consueta ma incentrata sul panorama. Altri artisti, Hackert, Jones, Della Gatta, Turner, furono più interessati alle impervie vie d'accesso, alle grotte di tufo e agli squarci mozzafiato verso la città, senza ritrarre mai il palazzo, o altri elementi architettonici, come confermano i seguenti dipinti: Thomas Jones, *Near Capodimonte* (1770 ca. Collezione privata), Francis Towne, *Coming down from Capa de Monte* (1781. London, British Museum), John Warwick Smith, *Naples for Capodimonte*, (1778. London, British Museum) e Jakob Philipp Hackert, *Napoli dalla collina di Capodimonte* (1782 ca.

Napoli, Museo Nazionale di San Martino). Lusieri in *Napoli da Capodimonte* (1782. Collezione privata) compose una scena di corte che si svolgeva nel terrazzamento

Napoli, Museo Nazionale di San Martino). Lusieri in *Napoli da Capodimonte* (1782. Collezione privata) compose una scena di corte che si svolgeva nel terrazzamento

⁴ Gennaro Campanile, *Pianta Icnografica di tutte le sbarre di Capodimonte*, 1740-1743. Napoli, Archivio Storico Municipale, Sezione Cartografica, *Sezione Avvocata, Stella, San Carlo*, cart. III, tav. 20.

⁵ Napoli, Archivio di Stato, Sezione Pianta e disegni, cart. X, tav. 18 bis.

⁶ Napoli, Archivio di Stato, Sezione Pianta e disegni, cart. X, tav. 18, tav. 19.

occidentale della reggia, riconoscibile solo dal panorama. Non c'è nessun elemento del Sito reale, anche la terrazza è alquanto naturale, terminata da un burrone: il prato sembra quasi spontaneo, le cime degli alberi sono il filtro tra il sito e la città. Joseph Mallord William Turner (con Thomas Girtin), *View over the City from Capodimonte* (1796. London, Tate Gallery), conferma l'immagine di Lusieri (ma senza figure), mostrando dietro il terrazzamento, brullo e vuoto, un simile scorcio della città più rarefatto come nel modo dell'autore, utilizzando la tecnica dell'acquerello tono su tono.

Il secolo si conclude con una interessantissima cartografia di ignoto autore *Piano topografico del Real Bosco di Capodimonte* (1790 ca. Museo Nazionale di Capodimonte)⁷. Si tratta di un raffinato disegno (mm 690 x 890) incorniciato in bianco e nero, eseguito su foglietti di piccole dimensioni (mm 140 x 140) incollati su seta verde, allo scopo di ottenere un unico foglio ripiegabile e da conservare in cofanetto. La cornice segue la suddivisione dei fogli, alternando un motivo a racemi a un disegno geometrico. Il cofanetto di pelle rossa con lo stemma del giglio borbonico è un inequivocabile segno distintivo di destinazione reale. È la nobilitazione di una carta geografica da offrire al sovrano per le sue battute di caccia e per farne mostra ai suoi illustri ospiti. L'autore è da ricercare nell'ambiente che da Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, passando per il Real Ufficio Topografico, arriva infine a Luigi Marchese. Del resto i primi elaborati commissionati al geografo furono le due planimetrie, *Carta Topografica delle Reali Cacce di Terra di Lavoro, e loro adiacenze...* e il disegno preparatorio (1784. Napoli, Biblioteca Nazionale), disegnate per Ferdinando IV. I disegni servirono ad accattivare la simpatia del sovrano e a preparare il campo alla nascita del Real Ufficio Topografico, diretto da Rizzi Zannoni. Nell'istituzione si formò proprio Marchese, autore del secondo e del terzo rilievo del parco. La legenda è molto dettagliata e ci informa sulla suddivisione delle attività organizzate nella vasta proprietà. L'estensione complessiva era di 350 moggia, suddivise in



Ignoto, *Piano topografico del Real Bosco di Capodimonte, 1790* [Giannetti, 1994]

⁷ A. Giannetti, *Il giardino napoletano dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa Napoli, 1994, p. 94.

bosco (185), area coltivata (151) e giardini (13). È chiara la predilezione per il bosco dove si cacciavano conigli, beccafichi e tordi. È anche dimostrato che si producevano piante, da trasportate negli altri siti reali, e frutti per la mensa reale. I giardini occupavano poco meno del quattro per cento dell'estensione totale. La nostra carta si conferma uno strumento raffinato e in grado di registrare l'esatta consistenza della proprietà, introducendo quanto Marchese farà all'inizio del secolo successivo con le piante del bosco degli Astroni, di Capodimonte e del Sito reale di Portici e della Favorita⁸. Il palazzo è disegnato con i tre cortili come all'epoca non era; infatti dopo il cortile meridionale era stato costruito, anche se non terminato, quello centrale. È molto chiara la divisione ancora esistente tra la reggia e il parco al quale si accedeva dalla Porta Grande, poi Porta di Mezzo, come ancora oggi si chiama. Nel riquadro in basso a sinistra c'è il disegno monocromo seppia che rimanda ad una scena tipica dei colli napoletani, dove si recavano le lavandaie ad asciugare i panni.

3. L'Ottocento tra il Decennio francese e la Restaurazione

Il secolo della borghesia è annunciato da Marchese che rileva il Bosco di Capodimonte nel 1802 e lo disegna nuovamente pochi anni dopo, nel 1810 circa⁹ per evidenziare la poco significativa differenza di aumento dell'area boschiva. La legenda dei due disegni è praticamente la stessa: *Territori arbustati, Fruttiferi e giardini, Fagianerie e Ragnaje, Bosco*; l'estensione totale raggiungeva i 342 moggi.

Con il Decennio francese Capodimonte venne scelta come residenza. Se non si hanno notizie significative circa l'avanzamento dei lavori per terminare la reggia, ai sovrani francesi si deve la volontà e la capacità, grazie alla soppressione degli ordini monastici e a meno vincoli con l'aristocrazia napoletana, di riuscire ad acquisire altri territori limitrofi per ottenere un Sito reale unico per palazzo e parco. Ancora due disegni mostrano queste due fasi: Domenico Rossi, *Pianta Geometrica de' territorj da incorporarsi nel Real Parco di Capodimonte* (1807. Paris, Archives Nationales)¹⁰ e *Plan du parc de la Maison Royale* (s.d. ma 1810-1815. Paris, Service Historique de la Défense)¹¹.

Come è noto i lavori a Capodimonte sono legati alla modernizzazione dell'impianto stradale



Salvatore Fergola, *Veduta di Napoli dallo Scudillo, 1819, Napoli, Palazzo Reale, particolare*

e, in particolare, alla realizzazione di corso Napoleone e delle vie dei Ponti Rossi e di Santa Maria ai Monti. I tortuosi assi, di tale andamento sia per raggiungere la quota di Capodimonte che per rispettare le nuove tendenze che auspicavano la città come un bosco, sono accennate nella prima pianta e rilevate nella seconda. Questo elaborato è veramente interessante poiché mostra una città in armonia tra artificio e natura: le nuove strade sinuose, che offrono vedute sulla città, attraversano ville e casini; il sito

⁸ *Napoli 1804. I siti reali, la città, i casali nelle piante di Luigi Marchese* (catalogo della mostra, 1990-1991), Napoli, Electa Napoli, 1990: pp. 48, 49 (scheda di L. Arbace); pp. 55, 51 (scheda di Rosanna Muzii); 52-59 (schede di U. Bile); pp. 60, 61 (scheda di L. Arbace).

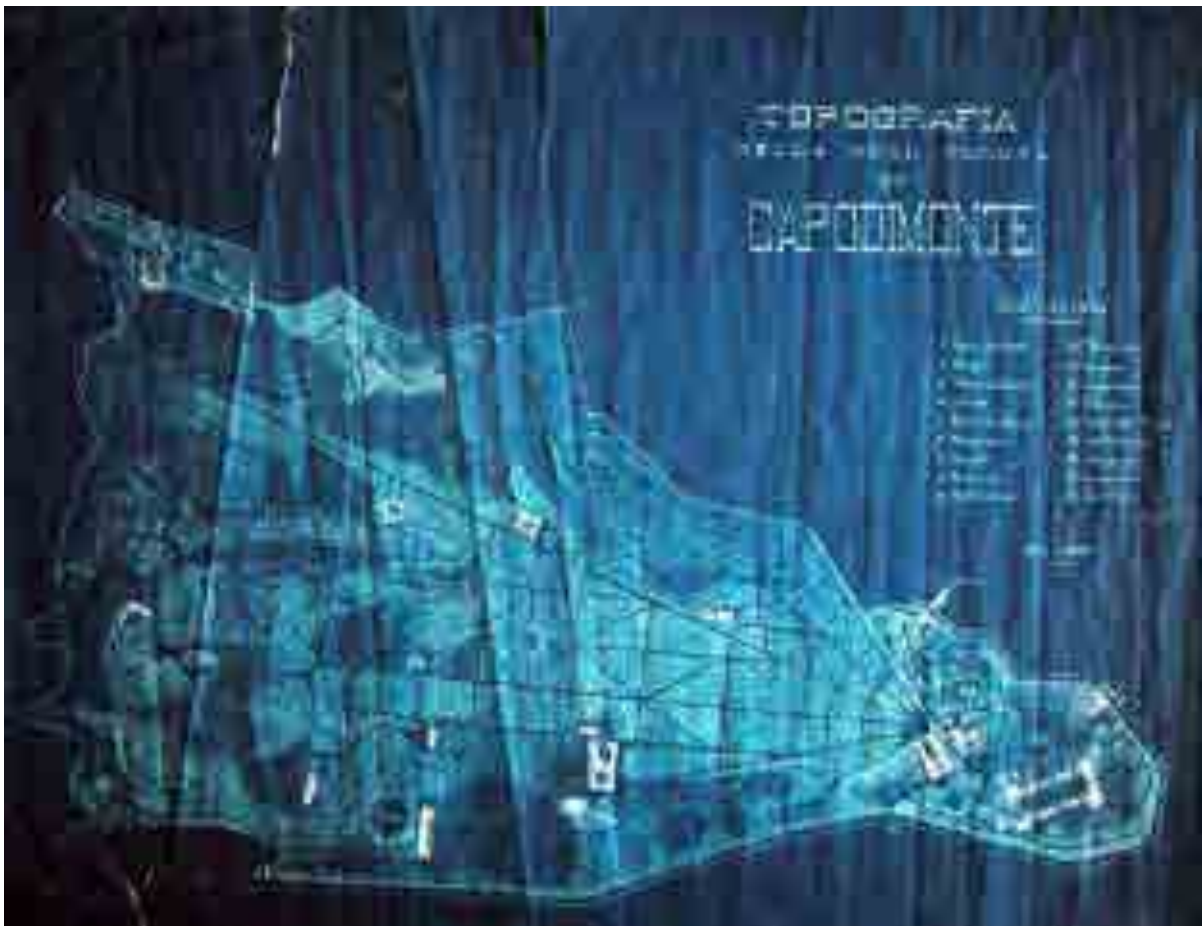
⁹ M.C. Migliaccio, *Il parco di Capodimonte tra Illuminismo e Neoclassicismo*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio* (seminario di studi, Napoli-Caserta 2008), a cura di A. Buccaro, C. Lenza, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Giannini Editore, 2012, pp. 353-375, p. 369.

¹⁰ S. Villari, *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese (1806-1815)*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica* (catalogo della mostra), Napoli, Electa Napoli, 1997-1998, a cura di G.C. Alisio, Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 15-24, p. 17.

¹¹ A. Fiadino, *Architetti e artisti alla corte di Napoli in età napoleonica. Progetti e realizzazioni nei luoghi del potere: 1806-1815*, Napoli, Electa Napoli 2008, p. 30.

reale non è avulso dal suo contesto rimarcato solo da una sottile linea rossa, senza veri muri di confine. Il disegno sembra in sintonia con l'idea di un parco aperto verso la città: come dimostra l'apertura domenicale e nei giorni festivi del sito al pubblico, istituita da Giuseppe Bonaparte da novembre 1807. Le nuove strade produssero, accanto alla ripetizione dell'iconografia già vista, incentrata su *gradoni e pennate*, nuove visuali verso il palazzo e verso la città. Ad esempio Salvatore Gentile in *Veduta della nuova strada di Capodimonte* (1807) mostra il palazzo in costruzione che emerge sul colle. Dietro la fabbrica completa del primo cortile si vede il secondo senza i mezzanini e il tetto. Salvatore Fergola nel 1819 in *Veduta di Napoli dallo Scudillo*, (1819. Napoli, Palazzo Reale) mostra la stessa situazione per il primo e il secondo cortile, mentre il piano terra intorno alla corte settentrionale è in costruzione. Anche Antonio Niccolini nel 1824 ripropose la costruzione della reggia pressappoco allo stesso punto¹² anche se l'edificio appare meno chiaro per il punto di vista utilizzato della sezione prospettica. Il disegno, eseguito per periziare i problemi statici che si erano manifestati al palazzo, è un lucido strumento per descrivere il colle e il corso Capodimonte (all'origine Napoleone).

Niccolini era stato nominato architetto direttore di Capodimonte da Gioacchino Murat e Carolina Bonaparte (1811), confermato con la Restaurazione da Ferdinando I, Francesco I e Ferdinando II. Durante il suo incarico il palazzo fu quasi terminato, anche se la fase finale si deve a Giuseppe Giordano, un meno noto architetto di corte, prima aiuto di Niccolini e poi



Ignoto, Topografia della Real Tenuta di Capodimonte [Migliaccio 2012]

¹² A. Buccaro, *La genesi e lo sviluppo del borgo. Questioni di storia urbana e metodologia di ricerca*, in *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano* (catalogo della mostra), Napoli, CUEN Editrice, 1991, a cura di A. Buccaro, pp. 43-92, p. 83.

direttore, quando insorsero problemi tra Niccolini e Ferdinando II, che lo esonerò dalla direzione.

Con Niccolini iniziò la trasformazione dei territori di nuova acquisizione francese in giardino romantico. Anche questi passi sono descritti nelle planimetrie. La prima pianta a scala urbana che mostra il nuovo recinto unico del Sito reale è la *Pianta della Città di Napoli* del Real Ufficio Topografico, edita nel 1828¹³. Stessa situazione rilevata dalla *Pianta Topografica del Real Bosco di Capodimonte* (1826 ca.)¹⁴, praticamente un aggiornamento delle piante di Marchese. Ma la conferma che i lavori al giardino furono iniziati sotto la direzione di Niccolini è dimostrato da un piccolo disegno sottoscritto da Niccolini che propone la stessa sistemazione del verde intorno al palazzo reale¹⁵. Niccolini aveva tutte le competenze come architetto dei giardini: aveva lavorato per Ferdinando I e la seconda moglie Lucia Migliaccio alla Floridiana e aveva disegnato e realizzato il giardino cosiddetto Tondo di Capodimonte. Inoltre dal 1813 il giardiniere botanico Friedrich Dehnhardt, già capo giardiniere del Real Orto Botanico, era stato nominato direttore dei giardini di Capodimonte. La collaborazione fra i due fu sicuramente proficua e il ruolo di Dehnhardt divenne preminente quando Niccolini fu esonerato dal ruolo di direttore e gli subentrò Giordano. È possibile quindi che dal 1835 circa le due competenze su architetture e aree verdi furono suddivise per abilità specialistiche.

Il giardino negli anni Quaranta dell'Ottocento aveva assunto l'aspetto odierno: tra aiuole irregolari, salti di quote, alberi ad alto fusto e bosco si scorgevano oltre la grande reggia, finalmente terminata, le fabbriche secondarie. La *Topografia della Real Tenuta di Capodimonte* (copia cianografica di un disegno della metà del XIX secolo)¹⁶ da una parte e le litografie di Augusto Giuli (metà del XIX secolo. Napoli, Biblioteca Nazionale) dall'altra raccontano la reggia e il suo giardino alla metà del XIX secolo.

¹³ *Il racconto di Napoli: il disegno della città e dei suoi quartieri*, a cura di V. Valerio, Napoli, Voyage pittoresque, 2002, p. 49 e tavola.

¹⁴ M.C. Migliaccio, *Il parco di Capodimonte...*, cit., p. 370.

¹⁵ *Pianta Geometrica del R. Sito di Capodimonte colle adiacenze che lo circondano sino al lato del Cancellone del Real Bosco*, s.d. ma 1826 ca. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, Disegni e Stampe, Fondo Antonio Niccolini, n. 7342.

¹⁶ M.C. Migliaccio, *Il parco di Capodimonte...*, cit., p. 371.

A shadow of reality, early representations of cities along the Mediterranean route to Jerusalem as included in Konrad Grünemberg's 1487 manuscript

Hesperia Iliadou

Center of Visual Arts & Resarches – the Museum of Costas & Severis Foundation –
Nicosia – Cyprus

Keywords: Adriatic, Cyprus, galley, Jerusalem, manuscript, Mediterranean, pilgrimage, harbour.

1. An Introduction

Konrad Grünemberg's journey to Jerusalem took place in the year 1486, and survives today in two manuscripts kept in different archival libraries in Germany. Both manuscripts are adorned with elaborate coloured pictorial representations of cities. Unique in their kind these images represent one of the earliest attempts to transfer upon paper the impression of urban settlements as these were experienced during short stays at each city along the route of a long journey. Historical images and maps are often thought to be less accurate than words or texts and historians seldom make an effort to find the appropriate analytical methods for studying them. As a result, historical discourse often lacks a critical iconographic/ cartographic approach and consequently, continues to express a kind of prejudice¹ in relation to historical evidence of the kind. But just like texts, historical images and iconographic representations should be met with the same critical approach and given albeit an even treatment when assessed for their historical accuracy. In the same way the information within a text might have been copied or edited based on another written document so do images and the different attributes that might make out a pictorial representation of a site. Art historian Peter Wagner will refer to such historical documents as *iconotexts*²; images that become pictorial texts, whose features along with the facts and events they portray are multi-layered and multi-interpretable in the same time.

2. The Depiction of a Landscape. Interpretation and Assumption

The most celebrated publication of a journey to the Holy Land, is the one of Bernhard von Breydenbach's *Peregrinatio*, published in 1486, the same year that Grünemberg's travel takes place, as it is narrated in *Von Konstanz ins Heilige*. Relevant historical sources provide us with a well-documented account of the contributing parties to the creation of the *Peregrinatio*, with its woodcut images reproduced using the then newly established printing methods. These are attributed with certainty to Erhard Reuwich and based on his eyewitness sketchbooks, as he was the artist on board accompanying von Breydenbach to his pilgrimage. This direct experience of the urban sites, visited by the artist who produced the woodcuts, gives to these images a great degree of validity in respect to the historical accuracy of the details portrayed. Unfortunately no known written source bears similar information regarding the pictorial representations found in Grünemberg's *Von Konstanz ins Heilige Land* manuscripts and the author or authors of these images remain still unknown. At the same time these manuscripts have not been investigated technically in depth³. In this context, this present analysis can only

¹ Vannieuwenhuyze and Vernackt, in *Portraits of the City; Representing Urban Space in Later Medieval & Early Modern Europe*, Studies in European Urban History 31, edited by K. Lichtert, K., J. Dumolyn, & P. Maximilian, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 10-11.

² P. Wagner, *Reading Iconotexts; from Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995.

³ No more than five studies have been published referring to Grünemberg's *Von Konstanz ins Heilige Land*, with one of them by Andrea Denke even questioning the fact that he did indeed take that voyage in first place, as his text offers inaccuracies and emits important facts regarding life on board of a Venetian galley.

reach conclusions on their historic significance as iconographic artistic testimonies of urban landscapes and social structures now long lost.



Fig. 1. Liniso, A541 [36v- 37r]

But let us consider at this point the pictorial representations found within these two manuscripts not as mere artistic creations but as *iconotexts*⁴. Obviously the main subject that each image describes is the urban landscape of cities that Grünemberg experienced sailing upon the *Contarini* galley, from Venice to Jerusalem, in the year 1486, something that is not included in previous pilgrim narrations, as the celebrated

publication of von Breydenbach. The images found in codex st. Peter pap. 32 and the codex A 0541, are original depictions of urban landscapes never before seen at the time in a published document in this scale and type of 3dimensional representation (maps being excluded). As these images do not represent copies or reproductions of relevant depictions known to Grünemberg or the artist/s responsible for their realisation, one can assume that they are, either based on personal experience of an eye-witness or on detailed written accounts that were studied in order for these depictions to be realized with such degree of accuracy⁵.

3. The Art between the words. a pictorial narration of a Landscape

A pilgrimage, as a narrative text is one that is deeply bound to the *topos*; the places visited and the sites seen which make the most important references to these texts. They are not simply narrative accounts or travel logs but had to serve as written proof of the voyage undertaken to satisfy the patrons that have funded the endeavour and to lead ultimately to the spiritual salvation of the travellers involved. As such a pilgrimage was a voyage whose itinerary had predefined stops along a well-documented route. This route in its whole and most importantly at the places of worship where pilgrims were undoubtedly set to make a stop, represented a very precise and pre-defined architectural and topographical setting with many important features; the roads which gave access to a church, the disposition of doorways into and out of a church itself, the provision for the flow of people around it and for access to the shrine, the decoration of the shrine and of the church as a whole⁶. Grünemberg in his written account remains faithful to providing his readers with such images that accompany his text in an effort to better convey his travelling experience⁷. The pictorial

⁴ P. Wagner, *Reading Iconotexts; from Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995.

⁵ Exists also the case that these pictorial representations are a fruit of collaboration between an eyewitness and a draftsman or artists that did not in fact experienced the sites in person.

⁶ D. Webb, *Medieval European Pilgrimage*, New York, Palgrave, 2002, p. 169.

⁷ H. Iliadou, P. Trelat, *La représentation picturale d'une architecture disparue: quelques sites chypriotes au début de la période vénitienne illustrés dans un manuscrit du XVe siècle*, The Cultures and the Arts of the Medieval Period, Turnhout, Brepols, under publication.

representations in both the two versions available to us today, present a fascinating treat to the eye, characterised by a wealth of detailed design, colour and little animating details that render this type of imagery far different in character than the austere woodcut images by



Fig. 2. *Sallina*, A541 [38v- 39r]

Reuwich. The urban sites depicted in the manuscript, from Venice to Jerusalem, along the Adriatic, the Aegean and ultimately the Levant; vary from small urban harbours, as *Perenz* in Istria to great walled urban complexes as the city of *Rodi*. They are all represented as elaborately drawn architectural settlements empty of people but the urban sites of the island of Cyprus, visited between the 19th and

21st of July in 1486, instead, all appear to be populated. Human and animal figures are presented engaging in varied activities, typical of the time, as these would have been experienced in the end of the XV century in the urban communities of the Eastern Mediterranean, providing us with a glimpse to the everyday life within urban settlements, as these were experienced by a medieval pilgrim.

5. Elements of the Depicted Landscapes. a Contribution

As seen above the *Von Konstanz ins Heilige Land*, illuminations provide us with the pictorial representations of complicated built sites including also secondary designed elements that may provide clues towards an attempt to historically reconstruct social urban structures and assess the accuracy of the pictorial representations of these environments.

The depictions of the naval vessels seen in the images that have been presented here are of an outstanding accuracy in the demonstration the naval architecture of the time, presenting us with the precise types of sailing boats found in the Mediterranean at the time and used by the Venetians in their Mediterranean journeys; the *Coca* and the *Galley*⁸. The typical design of these ships as is seen in the representations of *Liniso*⁹ and *Sallina*¹⁰ allows us to actually date these depictions; the lateral type *armature* of the galley is typical of the turn of the end of the XVth century and is not seen after the first half of the XVIth century leading us to believe that the images were realised in close date after Grünemberg's travel was concluded in 1487.

⁸ D. Stöckly, *Le système de l'incanto des galées du marché à Venise (fin XIII^e-milieu XV^e siècle)*, in "The Medieval Mediterranean", n. 5, Leyden-New York-Cologne, Brill, 1994.

⁹ Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A541, fols. 36v-37r, in H. Iliadou, P. Trelat, *op. cit.*

¹⁰ Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A541, fols. 38v-39r, in H. Iliadou, P. Trelat, *op. cit.*

Beyond the naval architecture present in the pictorial representations, the surrounding drawn landscape provides another element to be examined. The human figures that habituate the urban sites are dressed with varied styles of costume denoting the cultural diversity, present between Christians and Muslims, and high-ranking officials, merchants to toiling salt workers. The horses, mules and dogs are all represented in movement, accompanying huntsmen, aiding the transport of salt and merchandise. This intense effort to populate the landscapes is quite unique and presents us with a vivid unrivalled image of the socio-cultural landscape of the Eastern Mediterranean world during the end of the XVth century with great accuracy. An impressive example of this is the overflowing with colour image, taken from the Erfurt codex, A541 representing the city and fortress of *Liniso* (fig. 1) in



Fig. 3. *Famagusta*, A541 [41v- 42r]

in movement, accompanying huntsmen, aiding the transport of salt and merchandise. This intense effort to populate the landscapes is quite unique and presents us with a vivid unrivalled image of the socio-cultural landscape of the Eastern Mediterranean world during the end of the XVth century with great accuracy. An impressive example of this is the overflowing with colour image, taken from the Erfurt codex, A541 representing the city and fortress of *Liniso* (fig. 1) in

Cyprus. This includes with certainty twenty-two human non-static figures engaged in all sorts of everyday activities, such as the transport of water or simply casual promenading within the scenery both in the foreground and in the background of the landscape presented, with another seventeen personages upon the galley in the foreground. Along with the human figures one traces in the image the presence of a dog, two transport-mules, six horses boarded upon the galley and quite interestingly a sea-monster, *dragone*¹¹, in the right-hand part of the foreground. Another immensely populated scene depicts the merchant harbour of *Sallina* (fig. 2) also in Cyprus. The artist here successfully drafts miniscule human figures in such a way that their expression and movement could still be conveyed to us in an animated way. There are in total thirty-six human figures designed, seventeen heavy loaded donkeys, two strolling dogs and a sea-monster peeking out of the water on the foreground. Three of the figures are toiling harvesting salt in the *sallines*, four make part of a caravan leading mules from the salt lake to the harbour, six figures might relate to an ecclesiastical building, one seems to be a hunter and the rest are involved in animated trading activity over a covered market stall.

The attributes of the natural environment that engulfs the urban sites as it is depicted, also presents an element worth noting, as it seems to be characterised by attributes typical to each landscape, that changes along the journey from the Adriatic to the Eastern Mediterranean. In the depiction of the magnificent walled city of *Famagusta*¹² (fig. 3) in Cyprus we delightfully note, the small height rounded fruit trees, the cypress trees planted in rows across the rural

¹¹ A. Klußmann, *In Gottes Namen fahren wir. Die spätmittelalterlichen Pilgerberichte von Felix Fabri, Bernhard von Breydenbach und Konrad Grünenberg im Vergleich*, Saarbrücken, Universaar, 2012; the sea-monster is found both in the texts of Fabri and Grünenberg and is referred to as *dragone*, dragon. Its mention is an effort to dramatize and intensify the voyage experience to the Holy Land.

¹² Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A541, fols. 41v- 42r, in H. Iliadou, P. Trelat, *op. cit.*

landscape, the cultivated fields of wheat, yellow as they would have been during the month of July when Grünemberg visited the island. When one examines other images taken from the codices of sites outside Cyprus, one notes a different kind of vegetation being drawn in the surrounding landscape, as is in the example of the city of *Parenz*¹³ (fig. 4) in the Adriatic from the codex st. Peter, folio 9r. This demonstrates an intention to differentiate physical landscape throughout the route of the voyage and most importantly an acute knowledge of the natural topography of the island of Cyprus differing from others along the way to the Holy Land.

5. A Traveller of his Time

Travelling in the Middle Ages, was an enterprise that not only commanded great resilience by the people that undertook a venture as such but also time and great financial resources. And the pilgrimage to the Holy Land compared to the popular voyages of Faith of the era, such as the pilgrimage to Rome and that of Santiago de Compostella, was the most expensive travel to take. Ohler, in his study¹⁴ of *the Medieval Traveller* as Klußmann in his comparative presentation¹⁵ of Breydenbach's, Fabbri's and Grünemberg's written accounts assert the difficulty of such an undertaking. Webb refers to many layers of pilgrim culture and motivations as an animated early account by a writer referred to as Honorius of Autun remarks that pilgrims were often prompted by *idle curiosity or a desire for human praise... that they have seen pleasant places and beautiful monuments and have heard the praise which they love*¹⁶. In the case of Grünemberg the motives of him parting from his hometown Kostanz and setting out upon the perilous journey to the Holy Land seem to be related more to his effort to be elevated within the strata of local society, something that he seems to succeed¹⁷. Nevertheless the images that accompany the written text do indeed convey to the reader an engaging and fascinating to the eye account of *places and beautiful monuments* seen by the author, even though the experience of these urban sites might not have been all too pleasant at times for one as Grünemberg not accustomed to the ways of the East and incapable to communicate with his foreign counterparts. In a linguistic study of the account by Aercke, he is referred to, as a monolingual in the linguistically very diverse Eastern Mediterranean¹⁸, as he finds himself isolated linguistically Grünemberg seems to focus upon the imagery and visual impulses of the localities he visits. Based on his previous training as a stonemason and the refinement of an apparent privileged background he chooses to depict a detailed pictorial account of his way to the Holy Land. One cannot be certain whether Grünemberg's initial intension was indeed the production of a manuscript rich in imagery or whether that came in at a later stage affected by the unprecedented success of von Breydenbach's account that had been translated in five languages with eighteen editions¹⁹ between 1486-1500. Interestingly enough the narrative that refers to von Breydenbach's pilgrimage, took place in the year 1483-84 and was printed in 1486 the year that Grünemberg set out for his own travel. This allows us to assume that Grünemberg might have viewed the text and the accompanying woodcut images when he was working on his own written account.

¹³ Badische Landesbibliothek Karlsruhe, st. Peter pap. 32, fol. 9r, in H. Iliadou, P. Trelat, *op. cit.*

¹⁴ N. Ohler, *The Medieval Traveller*, Rochester, New York, Boydell Press, 2010.

¹⁵ A. Klußmann, *In Gottes Namen fahren wir; Die spätmittelalterlichen Pilgerberichte von Felix Fabri, Bernhard von Breydenbach und Konrad Grünemberg im Vergleich*, Saarbrücken, Universitätsverlag des Saarlandes, 2012.

¹⁶ N. Ohler, *op.cit.*, p. 45.

¹⁷ A. Klußmann, *op. cit.*, p. 24, pp.132-136.

¹⁸ K. Aercke, in *Travel and Translation in Early Modern Period*, edited by D. Biase, G. Carmine, New York, Rodopi, 2006, p. 160.

¹⁹ T. F. Noonan, *op.cit.*, p. 42.

Grünemberg's account is written in a beautiful hand whereas von Breydenbach's narration is



Fig. 4. Green landscape in the Adriatic, Parenz, st. Peter pap. 32 [9r]

favoured by the newly established medium of printing. In the first case the images are detailed sketches with an overlay of colour whereas in the latter example the text is adorned with meticulously drafted woodcuts. Nevertheless when one is reviewing the quality of the images that accompany the accounts made by these two authors one cannot avoid to be drawn upon the similarities they present, in the perspective as well as the composition of the landscapes provided. These pictorial representations along with their textual references render these two publications along with Fabbri's account, a turning point in the culture of Pilgrimage narration, in their scope, form and character by boldly giving an Ages-old tradition of travel narration, a contemporary interpretation on the illustrated page²⁰. Their assertion of the visual experience through the presentation of numerous images went far to supply the demand for a means of visual almost tactile contact with the Holy sites experienced to an audience whose cultural appetite at the end of the XVth century

might go far beyond the austere and the religious. Imagining the pilgrim and the local populations within the broader settings of landscapes provide a tentative to focus on the pilgrim in the act of his travel within a foreign cultural and social context; a focus that will grow more prominent in later accounts of early modern pilgrimages²¹.

The above analysis serves to actually place Grünemberg's account within the broader context of existing pilgrimage narration of its time, of which it makes part along with von Breydenbach's and Fabbri's printed pieces of work. All three texts are considered to provide an invaluable insight into the world of medieval travelling²², providing details not only about the sites of interest, the local customs but also practical guidelines on travel distances and costs each part of the journey required. According to Klußmann whose work attempts a comparative study of the three narrative accounts, Grünemberg's text stands out for its different perspective and its persistence on documenting little details of even the most frivolous kind²³ something that Fabbri and von Breydenbach ignore in their austere clerical writing. Something also evident in his focus to the urban cultural attributes found in pictorial representations of the urban sites he visited as presented here, typical of a 'new travel age'.

6. An Epilogue

It is only obvious that a pictorial depiction of a place and most certainly an elaborate built landscape would never be absolutely accurate to what physically existed on site. The typology

²⁰ A. Klußmann, *In Gottes Namen fahren wir; Die spätmittelalterlichen Pilgerberichte von Felix Fabri, Bernhard von Breydenbach und Konrad Grünemberg im Vergleich*, Saarbrücken: Universitätsverlag des Saarlandes, 2012.

²¹ F. T. Noonan, *The Road to Jerusalem; Pilgrimage and Travel at the Age of Discovery*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, p. 37.

²² A. Klußmann, *op. cit.*, p.103.

²³ Mostly referring to Grünemberg's detailed accounts of Venetian women or the his mocking of religious ceremonies of the eastern Christians in Klußmann, p. 104, and in Dencke.

of buildings and the morphology of the constructed landscape become patterns of intention in the interpretation of the pictorial representations of the urban sites described in Grünemberg's *Von Konstanz ins Heilige Land*. The symbolisms of the elements depicted and not so much the validity of the architectonic elements is what should be mostly taken into account when attempting to historically assess such representations of sites.

A drawn image is not a photographic print that has the ability to accurately capture the actual attributes of a constructed site, but can only be taken as an interpretation of a landscape, by the person that executes its realisation. Such iconographic representations of an urban site can indeed be referred to as a historical source, a document to be put into investigation but never it is to be taken as a given; as Grünemberg himself writes in his text, all that appears might just be a mere 'shadow of reality'.

Bibliography

- K. Aercke, *Travel and Translation in Early Modern Period*, edited by D. Biase, G. Carmine, New York, Rodopi, 2006.
- H. Iliadou, P. Trelat, *La représentation picturale d'une architecture disparue: quelques sites chypriotes au début de la période vénitienne illustrés dans un manuscrit du XVe siècle*, The Cultures and the Arts of the Medieval Period, Turnhout, Brepols, under publication.
- A. Klußmann, *In Gottes Namen fahren wir; Die spätmittelalterlichen Pilgerberichte von Felix Fabri, Bernhard von Breydenbach und Konrad Grünembergim Vergleich*, Saarbrücken, Universitätsverlag des Saarlandes, 2012.
- Portraits of the City; Representing Urban Space in Later Medieval & Early Modern Europe*, edited by K. Lichtert and others, in "Studies in European Urban History", n. 31, Turnhout, Brepols, 2014.
- T. F. Noonan, *The Road to Jerusalem; Pilgrimage and Travel at the Age of Discovery*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- N. Ohler, *The Medieval Traveller*, Rochester, New York, Boydell Press, 2010.
- E. Ross, *Picturing Experience in the early printed book Breydenbach's Peregrinatio from Venice to Jerusalem*, University Park, Penn State University Press, 2014.
- D. Stöckly, *Le système de l'incanto des galées du marché à Venise (fin XIII^e-milieu XV^e siècle)*, in "The Medieval Mediterranean", n. 5, Leyden-New York-Cologne, Brill, 1994.
- D. Webb, *Medieval European Pilgrimage*, New York, Palgrave, 2002.
- P. Wagner, *Reading Iconotexts; from Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995.

La scoperta della Campania Felix. Percezione ed estasi nei viaggiatori

I viaggiatori che tra il XVI ed il XIX secolo percorsero la Campania Felix furono colpiti dalla natura, dal paesaggio e dai comportamenti premurosi dei suoi abitanti. Molti espressero le loro percezioni con convinto entusiasmo e con appassionanti descrizioni, aggiungendo nel carnet dei ricordi personali un continuum di sensazioni che talvolta non collimava con l'aplomb e il distacco che la loro educazione sollecitava. Gli scritti che seguono indagano l'aspetto emozionale e l'empatia che emersero nei racconti e nei diari. La Campania Felix appare così luogo di rappresentazione delle emozioni, le quali diventano vettori di una storia culturale ed assumono così una forte valenza comunicativa, rivelando anche talune sfaccettature caratteriali del viaggiatore. La considerazione a monte del processo è che le emozioni costituiscono un soggetto storico dinamico e una dimensione dell'agire sociale.

Giuseppe Foscarì

L'incontro con gli Irpini e la loro terra attraverso i diari dei viaggiatori fra il Settecento e l'Ottocento

Daniela Stroffolino

CNR-ISA – Avellino – Italia

Parole chiave: Empatia, Irpinia, Grand Tour, Età Moderna.

1. La scoperta del Sud e la Strada per le Puglie

In un precedente lavoro svolto in occasione di un convegno sul tema *Il paesaggio del vino nella letteratura e nel cinema*¹, ho utilizzato i diari dei viaggiatori che attraversarono il nostro Paese nel corso del Settecento per ricostruire l'aspetto del paesaggio vitivinicolo dell'epoca, fra Campania e Puglia. Durante la discussione che seguì la relazione, mi fu chiesto se questi viaggiatori oltre alla descrizione del paesaggio e dell'architettura delle città si soffermavano anche sui contatti instaurati con gli abitanti dei luoghi che attraversavano. Per questo ho accolto con grande interesse il tema proposto in questa sessione che cerca d'indagare l'aspetto emozionale e l'empatia che può scaturire fra i viaggiatori e gli indigeni. Le maggiori testimonianze le abbiamo naturalmente intorno a Napoli e i napoletani: si tratta di un caso emblematico e molto è stato scritto in proposito. Ma l'entusiasmo da parte dei viaggiatori per il paesaggio e i comportamenti premurosi degli abitanti della *Campania Felix* perduravano in coloro che si addentravano nella zona montuosa della Campania diretti per lo più in Puglia, verso quel Sud sconosciuto e temuto? Il viaggio al Sud era all'epoca considerato disagiata causa delle strade impervie, ma soprattutto pericolosissimo, Carlo Ulisse de Salis Marschlins², il quale ci ha lasciato uno degli scritti più approfonditi per quanto riguarda la descrizione del paesaggio agricolo riferendosi alle difficoltà del viaggio scrive: «Sino a cinquant'anni fa le vie erano in tale stato che un uomo il quale doveva recarsi per terra d'Otranto a Napoli, faceva prima il suo testamento e si congedava solennemente dai parenti e dagli amici...precauzione necessaria tanto per le condizioni orribili delle strade, quanto per la nessuna sicurezza di esse³». Il viaggio da Napoli per la Puglia avveniva o attraverso l'Appia Antica cioè la strada per Benevento seguendo il percorso indicato da Orazio o attraverso l'Irpinia. Specie questo secondo percorso viene descritto con parole entusiastiche dalla gran parte dei viaggiatori che trovano incantevole il paesaggio irpino per il verde, la quantità d'acqua, la bellezza dei paesi arroccati sui cucuzzoli delle colline. Di questo pezzetto di terra e dei suoi abitanti vogliamo occuparci, alla ricerca delle stesse emozioni e della stessa empatia che i viaggiatori dimostravano verso il popolo della Campania Felice.

Berkeley⁴ è il primo ad affrontare questo viaggio. Il suo interesse nel visitare il Mezzogiorno continentale è il segno che si guarda a questo mondo non civilizzato con occhi nuovi, con attitudine che possiamo dire modernamente antropologica. D'altronde questo è il secolo in cui si affermerà il mito del 'buon selvaggio' di timbro rousseauiano. L'attenta analisi destinata agli abitanti di Ischia - isola in cui soggiornò ben quattro mesi - purtroppo non si ritrova che con vaghi accenni nel veloce passaggio in Irpinia di cui però viene sottolineata la bellezza del paesaggio. Nel viaggio di andata da Roma verso la Puglia il filosofo irlandese percorre l'Appia antica e sosta a Benevento che dice essere rifugio di banditi, percependo negli abitanti

¹ D. Stroffolino, *Paesaggi del vino fra Campania e Puglia nella letteratura odepiorica del XVIII secolo*, convegno internazionale *I paesaggi del vino nella Letteratura e nel Cinema*, Grumello del Monte, 6-8 giugno 2016.

² C.U. de Salis Marschlins, *Nel Regno di Napoli: viaggi attraverso varie province nel 1789*, T. Pedio ed., Galatina, Congedo, 1979.

³ de Salis Marschlins, *Nel Regno...*, p. 10.

⁴ G. Berkeley, *Diario di viaggio in Italia (1717-1718). Seguito dalle lettere (1716-1718)*, trad. di N. Nesta, ed. digitali CISVA, 2010.

uno sguardo negativo. Procedendo verso Ariano – città povera arroccata su di un alto colle, circondata da un paesaggio spoglio – s’imbatte in una prima processione di gente che invoca la pioggia e poi in una seconda nella stessa Ariano. Al ritorno sulla strada per Napoli ripercorre interamente l’Irpinia confrontando questo paesaggio – descritto con appunti veloci ma efficacissimi in modo da raccogliere tutti i dati percepiti – con quello irlandese per il verde intenso. Degli abitanti di Avellino invece rileva solamente che gli sembrano estremamente cortesi.

Ugualmente poco approfonditi sono i giudizi espressi da altri famosi viaggiatori che si apprestavano ad intraprendere i loro lunghi viaggi nel Sud come Stolberg, Marschlins, Swinburne⁵. Solo Stolberg, guardando il paesaggio accuratamente coltivato del distretto di Avellino conclude che «agli abitanti non sembra mancare lo zelo nella coltivazione. Li vedemmo lavorare i campi con la zappa⁶». Lungo la strada viene affascinato dal suono di una cornamusa che allietava il lavoro degli abitanti intenti a lavare le pecore da tosare nel fiume e la popolazione tutta gli appare gentile e allegra. L’animo del poeta libra libero in queste pagine in cui descrive un breve viaggio che però egli ricorda come uno dei più belli della sua vita. «Questa terra ricca di boscaglie e ruscelli che ora sgorgano dalle rocce e ora si riempiono e serpeggiano nelle ridenti valli, è impreziosita da tutte le bellezze di una natura selvaggia ma anche benevola⁷». Questa idilliaca visione del paesaggio coinvolge e avvolge tutto anche i suoi gli abitanti che il poeta sorprende nella spontaneità del loro lavoro quotidiano.

Come Berkeley anche Riedesel⁸ nel 1767 compie il viaggio a ritroso dalla Puglia verso Napoli. In questo caso, la descrizione del paesaggio appare come un crescendo di bellezza, creando un perfetto connubio con l’animo umano. La strada da Bovino - paese circondato dai boschi – ad Ariano gli appare terribile, per il freddo e per aridità del territorio. «Solamente alle vicinanze di Ariano incomincia a divenire migliore; la campagna si vede decorarsi di campi e di vigneti a misura che si scende nella pianura. Ariano frattanto è situata ancora su una montagna molto alta. Questa città è grande, ma essa è rozzissima e delle più mal fabbricate; i suoi abitanti hanno una cattivissima reputazione, e passano per i più determinati banditi che infestano questa contrada. [...] Per passare da Ariano ad Avellino si attraversano i villaggi di Mirabello e di Carbonella ove la campagna comincia a diventar singolarmente bella e fertile. L’occhio gode estremamente osservando queste coste così ridenti e coperte di grani, di vigne e di olivi. Tutta la contrada è sparsa di villaggi popolatissimi, gli abitanti affabilissimi, e di un commercio molto agevole; io anche osservai con sorpresa che contro l’uso di tutto il resto dell’Italia le ragazze andavano a travagliare ne’ campi senza le loro madri. Esse son belle e hanno sul loro viso quella carnagione fresca, e quel colore vermiglio che donano l’aria pura e serena delle montagne che abitano. Da Avellino sino a Napoli non vi sono più di trenta miglia che si percorrono in mezzo alle campagne le più fertili, le più abbondanti di grani, di vigne, di olivi, di legumi, di ortaggi di ogni specie che possano immaginarsi. Io respirava una dolce voluttà avvicinandomi a quella felice Campania, ove la natura ha sparso così abbondantemente i suoi doni li più squisiti, e ancorchè avessi attraversato nel mio viaggio molte province singolarmente favorite dal cielo, voi non potete immaginare l’impressione che ad entrare in questa contrada fece sulla mia anima il superbo aspetto della Terra di Lavoro. La numerosa popolazione, la bella coltura, la grande

⁵ P. Cannavale, *Henry Swinburne: un viaggiatore inglese nell’irpinia del ‘700*, Avellino, La Ginestra, 1997, p. 16.

⁶ F.L. Stolberg, *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien in den Jahren 1791 und 1792 1794*, trad. L.A. Colaci, Edizioni digitali CISVA, 2010.

⁷ Ivi, vol. II, p. 55.

⁸ J. H. von Riedesel, *Viaggio in Sicilia del sigor barone di Riedesel diretto dall’autore al celebre signor Winkelmann, traduzione dal francese del dot. Gaetano Sclafani*, Palermo 1821.

abbondanza di tutte le derrate necessarie alla vita, l'aspetto di un popolo felice, tutto annuncia la prosperità di questa campagna⁹».

In queste poche righe Riedesel chiarisce il senso della nostra ricerca passando dal freddo dell'arida e tempestosa zona a cavallo fra la Puglia e la Campania, che è anche freddo dell'anima e paura per un luogo riconosciuto come pericoloso, alla serenità del paesaggio irpino che egli trasferisce sulla bellezza delle fanciulle, fino a raggiungere il totale appagamento dell'animo grazie alla rigogliosità senza paragoni della *Campania Felix* che spontaneamente e immancabilmente si riversa su una popolazione che non potrebbe non essere felice e verso la quale l'autore sente subito – specie dopo un così faticoso viaggio – un naturale trasporto.

2. Galanti, la «Statistica Murattiana» e i viaggiatori italiani all'inizio dell'Ottocento

Che ci fosse un'alta percentuale di omicidi in Irpinia lo confermano le indagini statistiche, a partire da quella del Galanti il quale afferma che grazie al clima la popolazione del Principato Ultra è attiva e potrebbe essere molto laboriosa, ma a causa «della miseria e la mancanza della proprietà, il difetto delle leggi e de' costumi fa regnare fra essi l'ozio e la dissolutezza, le quali presto o tardi fanno nascere de' delitti. Fra i paesi dove la gente è più cattiva si distinguono Monteforte, Vitulano, Volturara e Fontanarosa. In questo anno sono accaduti 110 omicidi¹⁰».

Solo pochi anni più tardi Marciano de Leo incaricato di raccogliere i dati per la compilazione della cosiddetta «Statistica Murattiana» per il Principato Ultra ugualmente annota: «Gli abitatori di questa provincia sono ben fatti, di bel cuore, ospedali, e loro non mancherebbe né talento, né industria, se non fossero tanto amanti dell'ozio e del vino, che gli trasportano nel disordine e nel vizio. Loro si rinfaccia la frequenza degli omicidj, ed alcune volte per leggerissimi motivi. L'asilo che ritrovano i colpevoli nel seno delle montagne, apre loro lo scampo a fuggire dal rigor della giustizia, dove per vivere si fanno la strada a furti alle rapine, ed ad altri delitti. Perciò le strade non sono niente sicure, se non vengono ben custodite¹¹».

Le indagini statistiche sono riprese anche dai viaggiatori: è il caso di Antoine Laurent Castellan¹² che arricchisce il resoconto del suo viaggio riportando le descrizioni territoriali e sociali del Galanti.

Estremamente interessanti per i numerosi spunti che offrono alla nostra indagine, risultano essere anche i diari di Pier Paolo Parzanese e Cesare Malpica, che rispettivamente nel 1835 e nel 1840 attraversano questa terra. Leggendo le pagine dei viaggiatori italiani ci rendiamo facilmente conto come spesso essi stessi potevano sentirsi stranieri rispetto a luoghi apparentemente familiari: la vita si svolgeva essenzialmente nel luogo in cui si viveva, ogni paese era un microcosmo, tutto il resto veniva vissuto come estraneo e da scoprire.

Pier Paolo Parzanese, sacerdote poeta di Ariano Irpino, parte all'alba del 10 agosto del 1835 per raggiungere Bagnoli Irpino, paese in cui era stato invitato per la festa di San Lorenzo. Vale la pena seguirlo durante questo breve viaggio, specie per alcune osservazioni che uniscono l'aspetto dei paesi a quello degli abitanti che li abitano. Passando per Sturno egli annota: «La felice situazione delle case tutte imbiancate, la nettezza delle vie interne, i piccoli giardini dappresso o tramezzo alle abitazioni, ti farebbero credere di trovarti alle falde delle Alpi, in un ameno villaggio della Svizzera, se il sole d'Italia non ti avvertisse di essere nel

⁹ Ivi, pp. 183-185.

¹⁰ G. M. Galanti, *Della Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, IV, Napoli, presso li socij del Gabinetto letterario, 1790, p. 270.

¹¹ M. Sisto, *Uomini e paesaggi di Principato Ultra. Marciano Di Leo e la redazione della statistica murattiana*, Avellino, Edizioni del Centro Dorso, 2008.

¹² A. Castellan, *Lettres sur L'Italie...*, IV, Parigi 1819.

terreno più delizioso d'Europa. [...] Io andava frattanto a riflettere che l'uso d'imbiancar le abitazioni e quello di rallegrare i paesetti con piantar tra le case piccole selvette di alberi fruttiferi, riesce non sol di giovamento per la sanità, rendendo l'aria più limpida e più deliziosa, ma influisce pure moltissimo sullo spirito degli abitanti. [...] Per contrario quando ci si appresentano paesi, posti entro squallidi dirupi; mucchi di case affumicati e cadenti, un terreno sterile, nel quale non germogli una pianta, non verdeggi un giardino, facciam conto che gli abitanti siano miserabili e spesse fiate feroci¹³».

Di tutt'altro genere le emozioni e i giudizi espressi da Cesare Malpica – giornalista - che nel 1840 compie un viaggio da Napoli alla Puglia. Di grande effetto la descrizione della piccola casa lungo la salita di Monteforte e della povera donna che l'abitava con grande dignità: «Al limitare di Monteforte v'è una casuccia bassa, lurida, dal tetto crollante, dalla soglia ingombra di fango. Un denso fumo esce fuor dalla porta, e ingombra e annerisce ogni di più le travi della soffitta e delle pareti». All'interno tutto è espressione di povertà: un fanciullo dorme sulla paglia e una donna è intenta a cucinare un misero pasto «E canta costei – canta una canzone che è ad una volta amore, e preghiera, gioja e lamento, timore e speranza – e la canta con tale una voce soave, che tu scemi come tutti que' sentimenti provati dall'anima, passan da questa sul labbro». Lo scrittore interroga la donna sulle sue condizioni di vita, rimanendo commosso e sorpreso per la profonda dignità che traspare dalle sue parole, dignità che non s'intacca neanche nella miseria più profonda e per le virtù morali e domestiche che si raccolgono in quella misera baracca. Il seguito del viaggio non dimostra nessun particolare trasporto per questi paesi e per i suoi abitanti, al contrario del paesaggio che anche da Malpica viene rappresentato come una piccola Svizzera. Molti gli episodi e i personaggi descritti con toni vivaci e icastici: l'oste-brigante, la sporcizia delle locande, la pessima qualità del cibo, ma anche il ragazzo cieco, la bella e gentile proprietaria del 'Caffè della Fortuna', la bellezza delle donne di Ariano. In realtà l'unica nota positiva in questo viaggio sembrano essere le donne, tutto il resto è terribilmente grezzo, sporco, incivile.

2.1 I viaggiatori durante i moti rivoluzionari e dopo l'Unità d'Italia

Sette anni dopo Edward Lear attraversa l'Irpinia diretto in Puglia e Basilicata, dopo aver deciso di non ritornare in Calabria a causa delle agitazioni rivoluzionarie. «Questa parte del Regno di Napoli» scrive Lear «ha delle caratteristiche totalmente diverse da quelle severe del panorama calabrese (pur ricco di paesaggi squisiti). Ci sono fertili vigneti, con fronzuti festoni che uniscono un albero all'altro; si vedono colline rivestite di ulivi e alture fitte di boschi di castagni. Ville e villaggi, a gruppetti, splendono su ogni pendio. [...] tutt'intorno si coglie un'atmosfera di lieta laboriosità e di abbondanza. [...] Tutta questa parte del paese aveva un aspetto piacevole, a cominciare dai costumi dei contadini di una foggia tutta speciale, nei quali predomina il colore rosso. Le donne acconciavano i capelli in modo grazioso; quasi tutte erano di bell'aspetto: veri ritratti di salute e armonia¹⁴». Motivo di disappunto è invece il lungo contrattare con i cochieri per organizzare il viaggio fino a Grottaminarda. Superata Prata e Pratola per il viaggiatore il paesaggio si fa sempre più scialbo, al paesaggio insignificante si aggiunge poi la difficoltà di trovare alloggio per la notte nella zona di Frigento – fissata come base in previsione della visita alle 'Molfette' – nonostante gli fosse stata assicurata l'ospitalità del signor Fiammarossa dagli «abitanti più illuminati di Grotta Minarda», avendo fama di uomo generoso ed estremamente ospitale.

Il giorno seguente, altrettanto difficoltoso risulta l'approccio con gli abitanti di Bisaccia: «Gli abitanti avevano poca voglia di compromettersi rivolgendo la loro attenzione a degli stranieri.

¹³ F. Lo Parco, *Un viaggio attraverso l'Irpinia compiuto da P. P. Parzanese nell'agosto del 1835*, Avellino, Pergola, 1933, p. 65.

¹⁴ E. Lear, *Diari di viaggio in Calabria e nel Regno di Napoli*, trad. G. Isnardi, G. Cappello ed., Roma, 1992, p. 160.

Per quanto civilmente li trattassimo, per loro era come se avessimo la peste addosso. Rivolgemmo la parola a parecchie persone che gironzolavano lì intorno, ma essi alzavano le spalle e se ne andavano. Solo qualcuno ci diede delle indicazioni per trovare un'osteria¹⁵».

La prima donna che attraversa questa terra è la scrittrice Juliette Figurier ne *L'Italie d'après nature* resoconto di viaggio scritto nel 1868. Durante il viaggio da Napoli a Foggia, dopo Avellino, nota lo scempio che è stato fatto dei boschi nell'estremo tentativo di debellare il brigantaggio. Arrivata ad Ariano si sofferma a delineare i caratteri che più la colpiscono degli abitanti: «le donne, sovraccariche di gioielli, alte, statuarie e belle, rimproverano e picchiano i figli, per darsi contegno. C'è in questo popolo qualcosa di crudele, di energico e tuttavia d'impacciato, che rivela dei briganti in ritirata o sospesi dal loro lavoro. In effetti Ariano è uno dei più pericolosi centri del brigantaggio e soltanto da poco la polizia e l'esercito hanno potuto aver la meglio sugli istinti selvaggi dei suoi abitanti¹⁶».

Il quadro che si delinea attraverso le annotazioni dei viaggiatori è ricco di sfaccettature: quello che traspare con maggiore evidenza è il netto contrasto fra la percezione di un paesaggio rasserenante per frescura e bellezza, e l'arretratezza degli abitanti che è anche arretratezza morale e igienica. Le locande sono spesso criticate aspramente per la pessima pulizia e la scarsa qualità del cibo, mentre su tutto aleggia il timore dei briganti che infestano le aree boschive che si estendono lungo tutto il percorso. Si evidenzia anche una chiara differenza fra il distretto di Avellino, più ricco, con una migliore capacità di accoglienza e un maggior spirito di ospitalità e le zone interne, più povere, i cui abitanti si presentano addirittura ostili nei confronti dei viaggiatori.

Bibliografia

Ariano era un salotto. Viaggiatori, inviati, scrittori nella città del Tricolle, Atripalda, Mephite, 2013.

P. Cannavale, *Henry Swinburne: un viaggiatore inglese nell'irpinia del '700*, Avellino, La Ginestra, 1997.

A. Castellan, *Lettres sur L'Italie...*, IV, Parigi 1819.

C.U. de Salis Marschlins, *Nel Regno di Napoli: viaggi attraverso varie province nel 1789*, T. Pedio ed., Galatina, Congedo, 1979.

G. M. Galanti, *Della Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, IV, Napoli, presso li socij del Gabinetto letterario, 1790, p. 270.

E. Lear, *Diari di viaggio in Calabria e nel Regno di Napoli*, trad. G. Isnardi, G. Cappello ed., Roma, 1992.

F. Lo Parco, *Un viaggio attraverso l'Irpinia compiuto da P. P. Parzanese nell'agosto del 1835*, Avellino, Pergola, 1933.

C. Malpica, *Il giardino d'Italia. Le puglie*, Edizioni digitali CISVA, 2007.

T. Scamardi, *Viaggiatori tedeschi in Puglia nel Settecento*, Fasano, Schena editore, 1988.

T. Scamardi, *Viaggiatori tedeschi in Puglia nell'Ottocento*, Fasano, Schena editore, 1993.

M. Sisto, *Uomini e paesaggi di Principato Ultra. Marciano Di Leo e la redazione della statistica murattiana*, Avellino, Edizioni del Centro Dorso, 2008.

F.L. Stolberg, *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien in den Jahren 1791 und 1792 1794*, trad. LA. Colaci, Edizioni digitali CISVA, 2010.

D. Stroffolino, *Paesaggi del vino fra Campania e Puglia nella letteratura odepórica del XVIII secolo*, convegno internazionale *I paesaggi del vino nella Letteratura e nel Cinema*, Grumello del Monte, 6-8 giugno 2016, in corso di pubblicazione.

¹⁵ Ivi, p. 175.

¹⁶ *Ariano era un salotto. Viaggiatori, inviati, scrittori nella città del Tricolle*, a cura di P. Speranza, Atripalda, Mephite, 2013, p.23.

J. H. von Riedesel, *Viaggio in Sicilia del signor barone di Riedesel diretto dall'autore al celebre signor Winkelmann, traduzione dal francese del dot. Gaetano Sclafani*, Palermo 1821.

I rumori, i vapori e i colori del paesaggio vesuviano nell'immaginario del Settecento europeo

Alfonso Tortora

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: Napoli, Vesuvio, paesaggio, vulcanologia, paradigmi, indizi, viaggiatori, Settecento.

1. La parola della natura tra ragione e storia

Alla metà del Settecento la scienza veniva ancora indicata col nome di «filosofia della natura», designando in tal modo un sistema di pensiero capace di offrire un'interpretazione sia degli assunti teorici dei molteplici aspetti della complessità umana e dei suoi derivati, sia degli elementi che lo *Spectacle de la nature* (per richiamare qui l'opera dell'abbé Pluche) offriva all'osservazione umana¹.

Dalla metà del Settecento circa, come sappiamo, gli uomini di scienza cominciarono a guardare il mondo con rinnovati occhi, mettendo in discussione l'antico e non ancora superato concetto di staticità. Fino ad allora si riteneva, infatti, che il mondo fosse stato generato da un solo atto di creazione e che tanto il mirabile scenario terrestre (formato da laghi, da mari, da monti, da boschi, etc.) osservabile ad occhio nudo, quanto la varietà delle molteplici vite vegetali ed animali esistenti sulla terra fossero stati procreati una volta per tutte con immutabili caratteri naturali.

In questa visione del mondo un posto importante occupavano sia la dottrina genetica della preesistenza, formulata da Jan Swammerdam nel 1669, in cui uno specifico posto trovava l'«innatismo» di Cartesio, sia il concetto (molto diffuso in quel tempo) della «bienfaisance» («beneficenza»), termine — quest'ultimo — che nel contesto storico di cui stiamo discutendo acquisiva il più preciso significato di «Provvidenza», ovvero dell'azione benefica svolta dal Creatore a vantaggio degli esseri umani².

Uomini come il newtoniano Voltaire, assertore convinto del «Deismo» o «religione naturale» restarono, è noto, tenacemente attaccati a questa interpretazione statica del mondo; ma vi furono, per converso, individui come il già citato Pluche o, in termini molto più concreti, il barone d'Holbach (si pensi al suo *Système de la nature*, opera apparsa nel 1770), i quali offrono del mondo una intelligibile descrizione verbale³.

Sappiamo inoltre che a partire dal secolo XVII la nuova fisica e la nuova filosofia contribuiranno al progresso delle scienze fisiche e naturali, dando in questo modo vita ad un vero e proprio spirito critico in grado di rifiutare un «fatto» a nome della probabilità⁴. Già, «fatto» e «probabilità». Si tratta di due parole che cominciano nel secondo Seicento (ed in maniera più sistematica nel corso della prima metà del Settecento) ad entrare nelle forme della comunicazione scientifica⁵, come del resto ci attestano i primi articoli dedicati alle scienze

¹ Cfr. ciò che scrive Noël-Antoine Pluche nella «Préface» di *Le Spectacle de la nature, ou entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle* [...], Paris, Freres Estienne, T. I, 1754, pp. III-XXIII. La prima edizione di questa fortunata opera dell'abate Pluche (che nel 1754 era giunta alla sua sesta edizione) aveva visto la luce in Paris, Veuve Estienne & Desaint, 1732.

² Cfr. H. Engel, «Records on Jan Swammerdam in the Amsterdam Archives», in *Centaurus*, I, 1950, pp. 143-155; G.A. Lindeboom, «Jan Swammerdam and his *Biblia naturae*», in *Clio Medica*, 17, 1982, pp. 113-131; E.G. Ruestow, *Piety and the defense of natural order: Swammerdam on generation*, in *Religion, science, and worldview: Essai in honor of Richard S. Westfall*, edited by M.J. Osler and P.L. Farber, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 217 – 41.

³ Cfr. P. H. D. Holbach, *Système de la nature. Ou des loix du monde physique & du monde moral* [...], Londres [i.e. Amsterdam], Marc-Michel Rey, I-II, 1770.

⁴ Si legga l'interessante «Exposition of a New Theory on the Measurement of Risk» di Daniel Bernoulli (apparsa nel 1738), «translated from Latin into English by Dr. Louise Sommer» in *Econometrica*, 1, 1954, pp. 23 – 36 (per la citazione cfr. p. 23, nota n. 1).

⁵ *Ivi*, p. 24, nello specifico cfr. asserzione n. 4.

naturali apparsi nei primi volumi dell'*Encyclopédie* editi tra il 1751 ed il 1752 a firma del barone d'Holbach, il quale si era occupato di varie questioni, tra cui figurano argomenti di matematica, di meccanica, di idraulica e temi che riguardano i fossili, i terremoti, i mari, le lave ed altro ancora⁶.

Per quanto concerne le questioni geologiche dobbiamo precisare che già i naturalisti ed i cosmologi del XVIII secolo tendevano ad offrire su questi temi interpretazioni adeguate o molto prossime alle leggi della natura. Si pensi a Buffon (per citare un solo esempio) e alla sua teoria della Terra, che appariva decisamente meno legata al dogma del Diluvio universale. Nel tentativo di mettere d'accordo, in qualche misura, la geologia e le Sacre Scritture Georges-Louis Buffon nel 1749 sosteneva (in accordo con Leibniz) la tesi del «graduale raffreddamento del globo» terrestre⁷. Ma è nella *Théorie de la Terre* (apparsa nel 1780) che Buffon, pur seguendo formalmente lo schema biblico, suddivide in sei epoche la storia geologica della Terra e ciò sulla base dello studio fisico di fatti naturali, sull'osservazione dei tanti aspetti caratterizzanti l'evoluzione del globo terrestre e riassumibili, tra altri caratteri, nell'emissione di raggi, nell'innalzamento di scintille, nei roboanti rumori provocati dalle esplosioni vulcaniche o dai terremoti, dai gradi di ebollizione dell'acqua e di altre materie⁸.

Tra i secoli XVII e XVIII alla base delle indagini condotte da Buffon pure si collocavano gli ambiti di ricerca propri della geologia, dove un posto rilevante occupava la vulcanologia accanto allo studio dei terremoti o alla mineralogia (di cui una naturale branca costituiva la petrografia) e senza dimenticare la paleontologia, il cui studio sull'origine organica dei fossili disseminati negli strati più superficiali della crosta terrestre poneva evidenti, ma anche sorprendenti analogie d'identità tra specie fossili e specie viventi⁹.

Alla vulcanologia, nello specifico, appartenevano alcune specifiche tecniche di indagine fondate — fin dal loro primo affermarsi nel secolo XVII — sostanzialmente su tracce laviche, sui segni lasciati dalle eruzioni vulcaniche, sull'esame delle cavità sub circolari presenti in natura come spie, indizi della remota presenza di attività di uno o più vulcani, come ebbe a precisare Jean-Étienne Guettard, mineralogista francese vissuto tra il 1715 ed il 1786.

In una *Mémoire sur quelques montagnes de la France qui ont été des volcans* (apparsa in quelle «Memoires de l'Académie Royalé des Sciences» nel 1752, a cui guarderanno con notevole interesse scientifico l'Hamilton e lo Spallanzani) Guettard indicava uno specifico metodo d'indagine per la individuazione di vulcani spenti esistenti in Auvergne, l'area del Massiccio Centrale della Francia centro-meridionale. Tale metodo consisteva nel chiamare le cose con il proprio nome, attribuendo ad esse le proprie funzioni ed inserendo i fenomeni osservati nelle proprie collezioni di appartenenza¹⁰. Una ulteriore indicazione di metodo Guettard offriva nella «premiere partier» dell'*Atlas et Description Minéralogique de la France*, opera apparsa nel 1780 a cura del mineralogista Monnet e dotata di nuove osservazioni condotte sul territorio francese da quest'ultimo¹¹. In quest'opera Guettard, a partire dal «premier voyage», nella sezione dedicata alla «description minéralogique», poneva

⁶ Cfr. A. Sandrier, «L'attribution des articles de l'Encyclopédie au baron d'Holbach: bilan et perspectives», in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 4, 2010, pp. 55-73, in particolare cfr. pp. 68-73.

⁷ Cfr. G.-L. Buffon, *Storia naturale*, trad. it. di M. Renzoni, Torino, Boringhieri, 1959.

⁸ Cfr. G.-L. Buffon, *Le epoche della natura*, trad. it. di M. Renzoni, Torino Boringhieri, 1960, p. 60.

⁹ Cfr. K. A. E. Enenkel, M. S. Smith, *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Leiden, Brill, 2 vol., 2007.

¹⁰ J.-É. Guettard, «Mémoire sur quelques montagnes de la France qui ont été des volcans», in *Histoire de Memoires de l'Académie Royalé des Sciences*, 1756 (ma 1752), pp. 27-59 per il metodo proposto dal mineralogista francese in maniera più dettagliata. Sul Guettard ancora utile punto di partenza costituisce R. Rappaport, *The Geological Atlas of Guettard, Lavoisier, et Monnet: conflicting views of the nature of geology*, edited by C.J. Scheer, *Toward a History of Geology*, Cambridge-Massachusetts, M.I.T. Press, 1969, pp. 272-287.

¹¹ Cfr. J.-É. Guettard and A.G. Monnet, *Atlas et Description Minéralogique de la France* [...], Paris, Didot, Desnos, & Jombert, Premiere Partier, 1780.

l'accento sull'interesse che rivestivano i colori dei minerali per il ritrovamento di vulcani estinti¹². Si trattava di una indicazione di metodo indiziario che accanto alle altre tracce indicate dal mineralogista francese rivestirà un ruolo importante per quanti, naturalisti o semplici viaggiatori, si recheranno nelle aree del Mediterraneo caratterizzate dalla affascinante presenza di vulcani attivi. Tra queste realtà un ruolo ed una funzione occupava certamente la «città vesuviana»; uno spazio materiale e culturale, su cui il Vesuvio si innalzava come primigenia forza della natura, ma anche come un monumento di storia e memoria.

2. John Evelyn e Alexandre de Rogissart. Due sguardi europei al Vesuvio

Se in pieno Settecento Guettard cercava vulcani estinti per tracciare la sua mappa geologica e mineralogica di alcuni ambiti del territorio francese (ciò in sintonia con le necessità scientifiche espresse dalla sua epoca), prima di lui e in un diverso tempo storico — in pieno Seicento — altri avevano indicato ai naturalisti e ai viaggiatori della propria epoca alcuni percorsi per esplorare le aree del Mediterraneo caratterizzate da un vulcanismo attivo. Si tratta di resoconti di viaggi, che pure hanno mostrato un loro preciso valore d'uso nei naturalisti del secolo XVIII, tra i quali figura anche Guettard¹³, la cui metodologia di ricerca si pone come il risultato di una somma di esperienze maturate nel tempo da quanti avevano osservato e collazionato i molteplici aspetti del territorio italiano, francese ed anche inglese¹⁴.

Nel «tome Troisième» delle «Delices de l'Italie», opera apparsa in Parigi nel 1707, ritroviamo — come si legge nel titolo dell'opera — una «description exacte du païs, des principales villes, de toutes les antiquitez, & de toutes les raretez qui s'y trouvent»¹⁵.

Sappiamo che quest'opera contiene l'adattamento in lingua francese di racconti estratti da diversi resoconti di viaggi redatti da vari autori in differenti tempi storici¹⁶ e, pertanto, ci è noto che certi brani di queste «delices de l'Italie» sono stati ricavati dal ben noto *Diary* dell'inglese John Evelyn, il quale intorno al 1640 circa compì un interessante viaggio in Napoli e luoghi contermini¹⁷.

Nel suo *Diary* (redatto a partire dal 1645) Evelyn, nel descrivere i molteplici aspetti paesaggistici e naturalistici della città di Napoli e dei suoi casali, si era soffermato anche sul Vesuvio, dedicando una certa attenzione all'eruzione del 1631¹⁸. L'inglese si era recato in Napoli dopo un decennio circa dalla grande conflagrazione vesuviana del primo trentennio del Seicento¹⁹ e di quella calamità naturale aveva di certo raccolto dalla viva voce dei napoletani alcune testimonianze; ma aveva anche avuto modo di osservare gli effetti — ancora in corso all'epoca del suo soggiorno napoletano — di quella «memorable eruption».

Alla data del «7th February, 1645» Evelyn annotava nel suo Diario:

¹² *Ivi*, pp. 1-71.

¹³ Cfr. G. De Angelis, «Introduzione allo studio degli antozoi fossili», in *Rivista italiana di scienze naturali*, 10, 1892, pp. 129-132, nello specifico p. 130.

¹⁴ Cfr. J.-É. Guettard, «Mémoire et carte minéralogique sur la nature & la situation des terrains qui traversent la France & l'Angleterre», in *Histoire de Memoires de l'Académie Royale des Sciences*, 1746, pp. 363-392.

¹⁵ Cfr. *Les delices de l'Italie* [...], Paris, Henry Charpentier, T. III, 1707. L'opera venne stampata nel 1707 in sei tomi curati da «de Rogissart & Alexander» sulla base di una selezionata raccolta di resoconti di viaggi.

¹⁶ Cfr. *Les delices de l'Italie* [...], cit., vol. I, «Preface», ff. 1, 2-3, 8.

¹⁷ Su Evelyn, gentiluomo inglese vissuto nell'epoca di «Charles I., Oliver Cromwell, King Charles II., King James II., and King William» e sulla redazione del suo *Diario* cfr. la «special introduction» di R. Garnett e la «Editor's introduction» in *The Diary of John Evelyn, Edited from the original mss by William Bray* [...], M. Walterb Dunne, Washington & London, vol. 1, 1901, pp. 2-18. Per gli adattamenti in lingua francese delle pagine del *Diary* di Evelyn da parte del de Rogissart cfr. *Les delices de l'Italie*, T. III, cit., pp. 249 ss., su cui cfr. A. Tortora, «Il Vesuvio come storia: l'eruzione del 1631», in *Mons Vesuvius. Sfide e catastrofi tra paura e scienza*, a cura di G. Luongo, Napoli, Fausto Fiorentino, 1997, pp. 105-114: qui pp. 109-110.

¹⁸ Ma che egli include nell'anno 1630: cfr. p. *The Diary*, cit., 162-165.

¹⁹ Su cui cfr. A. Tortora, *L'eruzione vesuviana del 1631. Una storia d'età moderna*, Roma, Carocci, 2015².

« The next day, being Saturday, we went four miles out of town on mules, to see that famous volcano, Mount Vesuvius. Here we pass a fair fountain, called Labulla, which continually boils, supposed to proceed from Vesuvius, and thence over a river and bridge, where on a large upright stone, is engraven a notable inscription relative to the memorable eruption in 1630 (sic!)»²⁰.

Lungo la strada che portava al Vesuvio, dunque, il gentiluomo inglese notava una «fontana, denominata Labulla», che, per effetto dell'attività vulcanica ancora in corso nel 1645, continuava a «bollire» e che insieme alla «notable inscription» riportata su una lapide collocata nei pressi di un ponte sovrastante un fiume contribuiva a mantenere vivo il ricordo dell'eruzione del 1631.

Nel descrivere, poi, la difficoltosa marcia verso la vetta del Vesuvio Evelyn riponeva una particolare attenzione ai colori del materiale piroclastico (rocce ignee estrusive), che gli appariva disseminato tra i molteplici punti della montagna, a cui si associavano, quasi come un naturale corredo, gli «innumerevoli pomodori» ivi piantati, la cui bellezza, a partire dall'indiscutibile colore rosso vivo, lo aveva decisamente affascinato. Scriveva Evelyn:

«Approaching the hill, as we were able with our mules, we alighted, crawling up the rest of the proclivity with great difficulty, now with our feet, now with our hands, not without many untoward slips which did much bruise us on the various colored cinders, with which the whole mountain is covered, some like pitch, others full of perfect brimstone, others metallic, interspersed with innumerable pumices (of all which I made a collection), we at the last gained the summit of an extensive altitude»²¹.

Nel rivolgere lo sguardo verso il mare, poi, Evelyn scorgeva un panorama incantevole, scintillante e paradisiaco (la cui immagine entrerà ben presto nell'immaginario degli europei fino ed oltre ai «Diari napoletani» di George Gissing²²), la cui «piacevolezza» veniva così descritta:

«Turning our faces toward Naples, it presents one of the goodliest prospects in the world; all the Baiæ, Cuma, Elysian Fields, Capreæ, Ischia, Prochyta, Misenus, Puteoli, that goodly city, with a great portion of the Tyrrhene Sea, offering themselves to your view at once, and at so agreeable a distance, as nothing can be more delightful»²³.

Ma la «delizia» provata nel guardare quella incantevole «parte del Mar Tirreno» veniva immediatamente contrastata dalla paura provata dal gentiluomo inglese per le pericolose esalazioni sulfuree, che il territorio vulcanico presentava di passo in passo. Di questo timore Evelyn parlava nel suo *Diary* in questi termini:

«Here, as we approached, we met many large gaping clefts and chasms, out of which issued such sulphurous blasts and smoke, that we dared not stand long near them»²⁴.

Giunto alla vetta del Vesuvio Evelyn, estasiato dal macabro spettacolo offerto da quella spaventosa e terribile voragine, appuntava:

«Having gained the very summit, I laid myself down to look over into that most frightful and terrible vorago, a stupendous pit of near three miles in circuit, and half a mile in depth, by a perpendicular hollow cliff (like that from the highest part of Dover Castle), with now and then a craggy prominency jetting out»²⁵.

²⁰ *The Diary of John Evelyn*, cit., p. 162.

²¹ *Ivi*, p. 164.

²² Cfr. G. Gissing, *Diari napoletani*, trad. it. V. Pepe, Nocera Inferiore, Viva Liber, 2011.

²³ *The Diary of John Evelyn*, cit., p. 164

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

Quel pauroso, ma affascinante baratro presentava una compiuta forma pianeggiante alla sua base e ciò per effetto del «wind circling — scriveva Evelyn — the ashes by its eddy blasts»²⁶. Al centro della cavità Evelyn scorgeva una «collina, dalla forma di una pagnotta di colore marrone», le cui caratteristiche venivano così descritte:

«In the middle and centre is a hill, shaped like a great brown loaf, appearing to consist of sulphurous matter, continually vomiting a foggy exhalation, and ejecting huge stones with an impetuous noise and roaring, like the report of many muskets discharging»²⁷.

Nel mezzo del Vulcano, dunque, l'attività eruttiva si mostrava in tutto il suo ardore attraverso nebulose evaporazioni e mediante l'espulsione di grandi pietre e forti rumori; e

«this horrid barathrum» — registrava il diarista — engaged our attention for some hours, both for the strangeness of the spectacle, and the mention which the old histories make of it, as one of the most stupendous curiosities in nature, and which made the learned and inquisitive Pliny adventure his life to detect the causes, and to lose it in too desperate an approach»²⁸.

Ecco emergere da questo brano del *Diary* dell'inglese un tema che, storicamente, ha concorso non poco allo sviluppo di una precisa identità italica sul piano europeo ed oltre nel corso della seconda età moderna e decisamente ancorata agli «incendij» del «monte Vesevo» o «Bèsbios», com'era chiamato dai greci, che sebbene l'antichità classica individuava come forza latente di una natura primaria e talvolta offensiva, si affidava ancora largamente alle illuminanti rivelazioni letterarie tracciate da Plinio il Giovane e da altri autori latini²⁹.

Il tema emerge ancora più chiaramente dal seguente passo del *Diary*, in cui si accennava alla rivolta di Spartacus contro i Romani; rivolta in cui un ruolo importante aveva occupato anche il Vesuvio, il luogo in cui i rivoltosi si erano rifugiati nella fase più delicata della sfortunata sommossa.

«It is likewise famous — commentava Evelyn — for the stratagem of the rebel, Spartacus, who did so much mischief to the State lurking among and protected by, these horrid caverns, when it was more accessible and less dangerous than it is now»³⁰.

Ma la celebrità del Vesuvio, a detta dell'inglese, si mostrava ora

«for the last conflagration, when, in anno 1630 (sic!), it burst out beyond what it had ever done in the memory of history»³¹.

Ben sappiamo quanto e come a partire dagli stessi giorni in cui si generò l'evento eruttivo del 1631 si affermò a livello europeo una notevole azione editoriale, per il tramite della quale il Vesuvio entrerà ufficialmente nella storia moderna³². Questo è il preciso momento storico, infatti, in cui il testo letterario, cioè la cronaca, la narrazione sull'evento naturale, di cui l'eruzione del Vesuvio è pretesto ed insieme contesto per lo sviluppo della costruzione narrativa, materializza la realtà osservata, introducendo ora il Vesuvio nell'illogico campo dei *visibilia*, da intendersi quale luogo privilegiato dell'evento espressivo, in accordo con la insopprimibile tensione all'esperienza *per verba*. Ma per realizzarsi ciò, questo genere letterario dovette mediare tra l'antico ed il moderno, cioè fondere e confondere il passato con

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Cfr. A. Tortora, *Tra gli eventi del Seicento: il Vesuvio e la sua storia*, in *L'Europa moderna e l'antico Vesuvio. Sull'identità scientifica italica tra i secoli XVII e XVIII*, a cura di A. Tortora, D. Cassano, S. Cocco, Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2017, pp. 30-47.

³⁰ *The Diary of John Evelyn*, cit., pp. 164-5.

³¹ *Ivi*, p. 165.

³² Cfr. A. Tortora, *Tra gli eventi del Seicento*, cit., p. 35.

il presente. Nasceva così la storia del Vesuvio in età moderna: ossia un genere storiografico, in cui un certo posto occuperanno anche i diaristi europei, che viaggiando lungo le città e le dorsali appenniniche del Mezzogiorno d'Italia incontreranno «toutes les antiquitez, & [...] toutes les raretez qui s'y trouvent», come indicava il sottotitolo dato da de Rogissart nella sua raccolta delle «Delices de l'Italie».

In quest'opera de Rogissart univa in un solo lungo racconto, memorie, ricordi, testimonianze e note tratte dai diari dei tanti, antichi e più recenti viaggiatori europei che tra la seconda metà del Seicento ed i primi anni del Settecento avevano viaggiato lungo la penisola italiana e ciò al solo fine di «pour être plus naïf & plus agréable dans ses descriptions»³³.

A partire da questo libro molti europei del secolo XVIII approderanno in maniera non reale sul territorio italiano. I lettori delle «Delices de l'Italie» avranno così occasione di poter esplorare i tanti ed affascinanti contenuti storici, artistici e paesaggistici dell'Italia antica, medievale e moderna; ed è lungo questi ideali percorsi culturali che nell'immaginario del Settecento europeo prenderà progressivamente corpo il «paesaggio vesuviano»: un paesaggio contestualmente orrido ed affascinante, colorato e nebuloso, arioso e rumoroso, al cui centro si collocava il Vesuvio.

Del resto, de Rogissart aveva lavorato anche con un preciso obiettivo, che egli esprimeva a chiare lettere nella «preface» della sua raccolta e che ci sembra utile riportare qui a conclusione di questa breve comunicazione.

«Pour ceux qui ont de l'inclination à faire ce voïage , mais qui ne peuvent se fatifaire , soità cause de leur âge , foit à causè de leurs emplois , se dédommageront par la lecture de cet Ouvrage, du plaisir qu'ils auroient eu à considerer les originaux sans sortir de leur cabinet , sans faire aucune dépense , ils pourront à peu de frais & de loisir y voïager dans ce charmant Païs & en admirer les délices, comme s'ils étoient sur les lieux mêmes»³⁴.

³³ Cfr. *Les delices de l'Italie* [...], cit., vol. I, «Preface», ff. 3, 9.

³⁴ Ivi, f. 6.

Il racconto di una straordinaria Natura: viaggiare in Campania nella prima età moderna

Silvana D'Alessio

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: Viaggi, Regno di Napoli, Seicento, Rivolta 1647, Caratteri.

Secondo Andrea Battistini, in età moderna, «le descrizioni naturali dei viaggiatori ubbidiscono ai canoni della retorica e nemmeno i luoghi più suggestivi eccitano un commosso entusiasmo provato in seguito dalle generazioni più vicine al gusto romantico»¹; può questo giudizio essere esteso alla letteratura odeporica che riguarda Napoli e il territorio campano? Neanche in questo caso siamo di fronte a racconti commossi o ‘sentimentali’; piuttosto si riscontrano, oltre che l’influsso di quella corografia rinascimentale (soprattutto Flavio Biondo e Leandro Alberti) che condiziona la letteratura di viaggio che riguarda la penisola², una certa familiarità con le descrizioni specifiche della città di Napoli e del regno (ad esempio, quella di Scipione Mazzella³); inoltre, non mancano citazioni da fonti classiche e rinvii a storie locali (come quella di Pandolfo Collenuccio⁴) e a precedenti diari di viaggio⁵. Il fatto stesso che ogni viaggiatore ripercorre tappe già compiute pone le condizioni per una ‘topica’ che viene riproposta di testo in testo, che vuole dar conto di ogni luogo visitato e dei vari aspetti della vita degli abitanti. Parte dell’itinerario che solitamente si percorreva in Campania – da Cuma alle principali città dell’entroterra – erano anche luoghi dalle caratteristiche geo-fisiche peculiari, oggi poco noti, come la Grotta del Cane, la Piscina mirabile, le Cento Camerelle, i Bagni di Cicerone, l’Atellana (una sorgente che sgorgava in mare).

Pur se indubbiamente è l’imporsi dell’estetica romantica a determinare le condizioni per un’espressione più piena ed articolata dei sentimenti, i primi racconti di viaggio non si possono comunque considerare opere confezionate a tavolino. A sondarli, alla ricerca dei passaggi in cui è più esplicita la partecipazione emotiva, si riconoscerebbe anzitutto un chiaro entusiasmo verso l’intero territorio e, in special modo, il tratto tra Miseno e Baia, il golfo di Napoli, la stessa città di Napoli, il Vesuvio. Parole di lode, riconoscimenti di una speciale bellezza (già decantata) si leggono in quasi tutti i racconti, anche in quelli che concorrono a diffondere l’idea di un’Italia’ in decadenza rispetto al suo ‘glorioso’ passato, come nell’opera del celebre Joseph Addison (*Remarks on several parts of Italy*, 1705)⁶. Il tedesco Turler, ad

¹ A. Battistini, *La letteratura di viaggio in Manuale di Letteratura Italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, vol. II, p. 454.

² G. Capuano (ed.), *Viaggiatori britannici a Napoli tra '500 e '600*, Salerno, Laveglia, 1994, p. 35, p. 41, p. 67, p. 101. Su questo, cfr. V. I. Comparato in «Viaggiatori inglesi in Italia tra Sei e Settecento: la formazione di un modello interpretativo» in *Quaderni storici*, vol. 14, n. 42 (3), pp. 850-88; Id., «Viaggio e politica in età moderna» in *Il viaggio e i viaggiatori in età moderna: gli inglesi e le avventure dei viaggiatori italiani*, A. Brillì e E. Federici eds., Bologna, Pendragon, 2009, pp. 33-46; H. Hendrix, «City Branding and the Antique: Naples in Early Modern City Guides», in *Remembering Parthenope: The Reception of Classical Naples from Antiquity to the Present*, J. Hughes and C. Buongiovanni eds., Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 217-241.

³ Sc. Mazzella, *Descrittione del regno di Napoli*, Napoli, G.B. Cappelli, 1601; tradotta in *Parthenopoeia* [...] (London, Humphrey Moseley, 1654); Capuano, *op. cit.*, p. 141.

⁴ M riferisco al *Compendio delle historie del Regno di Napoli*, Venezia, 1548 (disponibile anche in latino), citato da Th. William, *The History of Italy*, 1549 (edito ad Ithaca, N.Y., nel 1963) in Capuano (ed.), *op. cit.*, p. 23.

⁵ Sulla questione, si veda A. Mączak, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

⁶ Addison afferma infatti: «Il golfo di Napoli è il più incantevole che abbia mai visto»; G. Capuano (ed.), *Viaggiatori britannici a Napoli nel '700*, Napoli, La città del Sole, 1999, vol. I, p. 57. Sull’importanza poi che per lui rivestiva la vista nell’immaginazione, si veda P. Giacomoni, *Il laboratorio della Natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Milano, FrancoAngeli, 2001, p. 51 ss. C. Su Addison ed altri viaggiatori, cfr. C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 146 ss., con molti riferimenti bibliografici.

esempio, scrive così: «C'è una tale abbondanza di vari frutti squisiti, di dolci fragranze e un tale piacere che è impossibile che ci sia qualcosa di meglio nei giardini delle Esperidi, detti giardini di ogni delizia»⁷. Il francese Misson propone di definire il territorio «Campagna stellata, a significare che essa gode dell'influsso favorevole delle stelle e che l'aria che si respira ha una dolcezza costante»⁸; Burnet osserva a sua volta: «In nessun luogo si può certamente passare la giornata sia con tanto piacere che con tanto profitto come a Pozzuoli e lungo l'intero golfo»⁹. Sir Hoby ricorda il giudizio pliniano: «Plinio la chiama *Campania felix* a causa dei fertili campi, estesi e attraenti e le colline ricoperte d'ogni sorta di squisiti frutti [...]»¹⁰. Le guide sul posto contribuivano poi ad alimentare l'idea che lì fosse il paradiso: diversi viaggiatori affermano infatti che, tra Bacoli e Miseno, furono additati loro dei campi estesi, interamente coltivati e circondati da montagne, come appunto i 'Campi Elisi'¹¹.

Si notano soprattutto il clima piacevole, la fertilità della terra, la presenza di fiumi, sorgenti, acque termali che attiravano in special modo i viaggiatori (allora, come ora). In vari casi, si apprezza il modo in cui l'uomo era riuscito ad esaltare la disponibilità locale di acqua, costruendo fontane con statue che raffiguravano divinità marine, dipinte «con colori molto vivaci», rivestite di conchiglie e capaci di creare meravigliosi giochi d'acqua; in alcuni giardini si sono notate anche delle voliere, con più canaletti, realizzate perché gli uccelli si abbeverassero a loro piacimento, così da affollare e rendere ancora più estasiati, con i loro canti, le ore all'aperto¹².

Sir Hoby parla di «sorgenti assai salutari che, oltre a curare molte infermità del corpo, procurano, altresì, piacere e svago»¹³; si lodano particolarmente i Bagni nella zona di Agnano, «molto salutari e straordinariamente piacevoli in quanto il mare è vicinissimo e le onde con il loro continuo agitarsi producono un piacevole rumore e mormorio» (Turler)¹⁴. Veryard Ellis aveva saputo che un tempo ai Bagni vi erano delle statue che «avevano il dito puntato verso quella parte del corpo per cui l'acqua era adatta», distrutte poi da certi «dottori di Salerno», che temevano di rimanere senza lavoro (!)¹⁵. Non mi soffermo qui sulle pagine dedicate alle 'antichità', da cui trapela la commozione del viaggiatore di essere proprio nei luoghi che avevano fatto da scenario a tante vicende della Storia antica, come le guide in loco non mancavano di ricordare, rendendo il viaggio un'occasione per ravvivare le conoscenze pregresse del viaggiatore, oltre che un modo di studiare esso stesso¹⁶. Sembra meno noto che i viaggiatori in Campania hanno ripetuto per decenni le medesime esperienze nei luoghi appena ricordati, la Grotta del cane, la solfatara, i bagni caldi di Cicerone, ed altri. Naturalisti come John Ray o semplici curiosi, molti hanno voluto verificare da vicino fenomeni naturali già descritti come i vapori letali che si respiravano nella Grotta detta 'del cane' proprio perché un cane, dopo esservi stato per un po', perdeva i sensi e riusciva a rianimarsi solo se lanciato nelle acque del vicino lago. Tra gli altri, Moryson Fines (che aveva studiato Arte

⁷ Capuano (ed.), *Viaggiatori britannici a Napoli tra '500 e '600* cit., p. 47 (da H. Turler, *The traveler of Jerome Turler*, London, William How, 1575).

⁸ Ivi, p. 184.

⁹ Ivi, p. 181.

¹⁰ Ivi, p. 26.

¹¹ Ivi, p. 74 e p. 102.

¹² Ivi, pp. 46-47 (ancora Turler).

¹³ Ivi, p. 26.

¹⁴ Ivi, p. 39.

¹⁵ Ivi, p. 166 (da Veryard Ellis autore di *An account of Divers Choice Remarks [...]*, London, S. Smith and B. Walford, 1701). La peculiare cifra del termalismo campano era chiara già a Camillo Pellegrino (autore di *Apparato alle antichità di Capua o vero Discorsi della Campania felice*, Napoli, 1651), che sottolinea la contiguità di acqua-fuoco: su questo, cfr. M. Conforti in *Il termalismo meridionale fra Cinquecento e Seicento*, in Sebastiano Bartoli e la cultura termale del suo tempo, a cura di R.M. Zaccaria, Firenze, Olschki, 2002, pp. 3-12, p. 4.

¹⁶ Concetto ben espresso da P. A. Canoniero, *Introduzione alla Politica [...]*, Anversa, I. Trognese, 1613, p. 88 ss.

all'Università di Cambridge) volle verificare personalmente. Ottenuto un cane da una donna del luogo, che glielo cedette in cambio di un po' di denaro, lo legò ad un bastone e lo spinse nella grotta. Lì l'animale perse i sensi e quindi si rianimò soltanto appunto nelle acque del lago¹⁷. Lassels si limitò invece ad entrarvi con una torcia accesa; dopo poco, vide che la torcia, accostata al suolo, «si affievoliva sempre più, diventando prima blu ed infine spegnendosi del tutto»¹⁸; Ray racconta che vi immise vari animali per poi registrare la loro diversa capacità di resistere ai fumi interni alla grotta¹⁹.

Altri esperimenti venivano compiuti nella zona della Solfatarà. Sempre Ray racconta che, se si infilava una spada in una delle cavità da cui fuoriusciva del fumo e la si estraeva, si vedeva che era ricoperta di gocce, segno del fatto che vi era del vapore acqueo. Ray nota anche che alcuni dei fiori di zolfo raccogliibili nel territorio non prendevano fuoco «a causa dell'aggiunta di qualche corpo eterogeneo»²⁰. Particolarmente coinvolgente, oltre che l'ascesa al Vesuvio, ben celebre, era poi anche la passeggiata ad un dipresso dal Monte Nuovo, nuovo perché sorto (improvvisamente) non molti decenni prima. Il racconto delle guide contribuiva ad esaltare l'intrinseca sensazionalità del fenomeno: «In questo emozionante viaggio a piedi lungo la spiaggia, i forestieri ascoltano stupiti il racconto che fa la guida... di un monte che viene chiamato Monte Nuovo» e che «si formò nella notte tra il 19 e il 20 settembre del 1538»²¹.

Un particolare tipo di gioia nasceva poi dallo stare a Napoli, camminare sulle sue strade lastricate, osservare i palazzi sontuosi²²; l'itinerario culturale in città prevedeva visite a musei naturali, accademie, alla biblioteca di Giuseppe Valletta (dal secondo decennio del '700). Ray racconta di aver assistito ad una seduta dell'accademia dei 'virtuosi'²³ e di aver notato con piacere che tutti conoscevano gli autori che avevano dato un rilevante contributo al progresso scientifico, pochi anni prima: «Difficilmente si potrebbe sperare di trovare una tale cerchia di persone di ingegno e con quella larghezza e libertà di giudizio in una parte tanto remota dell'Europa... Essi hanno una buona conoscenza degli scritti di tutti gli uomini dotti e d'ingegno dell'età immediatamente precedente quali Galileo, Cartesio, Gassendi, Harvey [...]»²⁴.

Per quel che riguarda gli abitanti, sin dai primi racconti di viaggio si registra la circolazione dello stereotipo che attribuiva loro tratti diabolici, ma ciò non toglie che siano definiti anche cortesi con i forestieri, dotati di ingegno, orgogliosi e gioviali²⁵. Piccole *tranches de vie* ci ricordano come si divertissero con poco; Gailhard, ad esempio, segnala l'abitudine, durante la

¹⁷ M. Fines, *Itinerary Written by F.M. Gent*, London, J. Beale, 1617 in Capuano (ed.), *Viaggiatori britannici a Napoli tra '500 e '600* cit., p. 66.

¹⁸ Ivi, p. 101 (da R. Lassels, *The Voyage of Italy [...]*, London, Starkey, 1670).

¹⁹ Ivi, p. 145 (da J. Ray, *Travels through the Low-Countries [...]*, London, 1738, II ed.). L'antro divenne quindi un luogo in cui si compivano esperimenti realizzati generalmente, in ben altre condizioni, in accademia; va notato il corto circuito tra viaggiatori e accademici locali sui fenomeni geofisici nella zona di Agnano: cfr., almeno, M. Torrini, 'L'accademia degli Investiganti. Napoli 1663-1670', *Quaderni storici*, 26 (1981), pp. 845-883, p. 852 (che rinvia agli esperimenti dell'Accademico Caramuel nell'ottobre 1664; il naturalista Ray vi era stato nell'aprile dello stesso anno).

²⁰ Ivi, p. 144.

²¹ Capuano (ed.), *Viaggiatori britannici a Napoli nel '700* cit., p. 94 (da N. Tauban, *Memoirs of the British Fleet [...]*, London, J. Walthoe ed altri, 1714, II ed.).

²² Un'eccezione è costituita dal punto di vista di Charles De Brosses, ben illustrato in M. Palermo Concolato, «Tra viaggiatori del Grand Tour in Campania nel Cinque-Ottocento», in *Istituto Universitario Orientale, Annali, Anglistica*, XXIII, 1980, n. I, pp. 100-137 (p. 113).

²³ Capuano (ed.), *Viaggiatori britannici a Napoli tra '500 e '600* cit., p. 142.

²⁴ Ibid. L'accademia di cui si parla è quella degli Investiganti: il passo citato a testo è noto agli studiosi di storia della scienza: si veda il saggio di M. Torrini, *L'Accademia di Sebastiano Bartoli: gli Investiganti*, in Sebastiano Bartoli cit., p. 36 ss.

²⁵ Mi limito a rinviare a pagine di Turler (ivi, p. 51) e di Veryard Ellis (ivi, p. 162), di Lassels (ivi, p. 97); sullo stereotipo, si veda G. Galasso, *Lo stereotipo del Napoletano e le sue variazioni regionali*, in *L'altra Europa*, Lecce, Argo, 1997², pp. 171-226.

vendemmia, di «burlarsi a vicenda», andando al di là dei limiti imposti dai ceti: «Alla persona più umile è allora permesso di dileggiare la persona più nobile del paese, alla quale tocca iniziare»²⁶. Ben dopo, si parla di musiche e canti sulla spiaggia di Chiaia: «Gli uomini prendono il colascione (una specie di grosso liuto) o la chitarra e camminano sulla riva per godersi il fresco, cantando talvolta nel loro dialetto accompagnandosi con lo strumento [...]»²⁷.

Generalmente cupi sono invece i giudizi sul governo cittadino; nei primi racconti di viaggio, più viaggiatori notano come la città e il regno pagassero innumerevoli gabelle, i cui profitti si perdevano perlopiù nei rivoli di un'amministrazione pletorica e nell'apparato militare. Alcuni ricordano poi la rivolta di Masaniello come una reazione comprensibile, se non necessaria, contro la gabella sulla frutta, il solo bene su cui non era stata posta una gabella²⁸. Il teologo Lassels, ad esempio, dopo aver affermato di aver trovato straordinari i mercati a Napoli, commenta così: «se si eliminassero o si riducessero ragionevolmente le tasse, Napoli sarebbe il luogo più economico e più ricco al mondo»²⁹. Addison nota che la gabella sulla frutta era stata abolita, ma che si continuavano a pagare imposte su tutti gli altri beni e rifletté non poco sulle modalità con cui gli Spagnoli riuscivano ad evitare nuove rivolte³⁰. Poco oltre, Charles Thompson parla dell'abbondanza come la calamita che aveva sempre spinto vari popoli a conquistare in ogni modo il territorio, fino ad allora. Commercio ed agricoltura non sembravano però adeguatamente sviluppati, in base alle ricchezze naturali³¹.

Tali giudizi segnalano chiaramente rammarico e preoccupazione per il regno, ma sono comunque circoscritti entro resoconti che continuano a parlare in termini sensazionalistici delle antichità, della bellezza e della generosità della Natura in *Campania felix*.

²⁶ Capuano (ed.), *Viaggiatori britannici a Napoli tra '500 e '600* cit., p. 148 (da Gailhard, *The present State of the Princes and Republics of Italy [...]*, London, J. Starkey, 1668).

²⁷ Capuano (ed.), *Viaggiatori britannici a Napoli nel '700* cit., vol. I, p. 275 (da Duncan C. Tovey ed., *Gray ad his friends. Letters and relics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1890).

²⁸ Sul punto, rinvio al mio *Contagi. La rivolta napoletana del 1647-'48: linguaggio e potere politico*, Firenze, CET, 2003, p. 155 ss.

²⁹ Capuano (ed.), *Viaggiatori britannici a Napoli tra '500 e '600* cit., p. 97.

³⁰ Capuano (ed.), *Viaggiatori britannici a Napoli nel '700* cit., pp. 51-82.

³¹ Ivi, p. 226 ss. (Ch. Thompson, *The travels [...]*, J. Newbery and C. Micklewright, Reading, 1744); ma si veda anche Th. Williams, in Capuano (ed.), *Viaggiatori britannici tra '500 e '600* cit., p. 23.

Tra sapere e sapori.

I viaggiatori alla scoperta della Campania ottocentesca¹

Stefano d'Atri

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: viaggiatori, Mezzogiorno, incontro, pasta.

L'Europe finit à Naples, et même elle y finit assez mal. La Calabre, la Sicile, tout le reste est de l'Afrique
Augustin-François Creuzé de Lesser, 1806²

1. Premessa

Come scriveva Augusto Placanica alla fine degli anni '80, mancando per il Mezzogiorno «una significativa fioritura di testimonianze documentarie di carattere “narrativo”, in cui una società fortemente identificata guardasse a se stessa e al proprio passato», non meraviglia il fatto che «la più vivace e vissuta memoria storica del Mezzogiorno d'Italia sia stata delegata ai protagonisti del *Gran Tour*, ai viaggiatori stranieri mossi al devoto pellegrinaggio da una mai sopita nostalgia verso le terre del sole e dell'antica civiltà mediterranea»³.

In questa sede non posso e non voglio analizzare tempi e modi del *Gran Tour*⁴, ma quello che mi preme sottolineare all'inizio di queste note è che il tentativo di ricostruire l'immagine della Campania ottocentesca – sospesa tra le bellezze paesaggistiche e artistiche e la cultura materiale, cibo *in primis* (due di quelle “felicità” di cui parla Piero Bevilacqua nel suo ultimo libro⁵) – attraverso i viaggiatori appare come una scelta che vuole coniugare diversi piani metodologico-narrativi. Senza dimenticare che possiamo contare su una corposa produzione legata tanto al romanzo quanto, in particolare, alla letteratura dei viaggiatori stranieri tra Otto e Novecento che, come è noto, avevano fatto di Napoli e dei suoi dintorni, una delle tappe del *Gran Tour*.

È qui che, come ha sottolineato recentemente Annalisa Di Nuzzo, si incontrano felicemente storia ed antropologia, dove il dato quantitativo si coniuga perfettamente con la costruzione – per fare un solo ma importantissimo esempio – dello stereotipo di *mangia maccheroni*⁶ e ne sintetizza e ne rafforza una reale e numerica consistenza come dato oggettivo. E dove le testimonianze narrative descrivono con particolari, anche “pittoreschi”, realtà economiche e sociali che altrimenti sfuggirebbero al “freddo” sguardo dei semplici dati quantitativi⁷. Ma,

¹ In questo saggio sono confluite alcune considerazioni preliminari di un progetto di ricerca della Sezione Campania del “Centro interuniversitario di studi e ricerche sulla storia delle paste alimentari in Italia” (Cispai) – fondato nel 2013 da Renzo P. Corritore e Stefano d'Atri, diretto da Marcello Verga e dallo stesso Stefano d'Atri (www.progettopasta.com) – riguardante l'industria delle paste alimentari in Campania, con particolare riferimento al distretto storico (Gragnano, Torre Annunziata e Castellammare di Stabia).

² A. F. Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, fait en 1801 et 1802*, de l'Imprimerie de P. Didot l'ainé, Paris, 1806, p. 96

³ A. Placanica, «La capitale, il passato, il paesaggio: i viaggiatori come “fonte” della storia meridionale», *Meridiana*, I, 1987, pp. 165-179, p. 165.

⁴ Rimando, per alcune considerazioni generali, ai lavori di Cesare de Seta, primo tra tutti al classico C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli, 2001.

⁵ P. Bevilacqua, *Felicità d'Italia. Paesaggio, arte, musica, cibo*, Laterza, Bari-Roma, 2017.

⁶ Il riferimento è, ovviamente, a E. Sereni, «Note di storia dell'alimentazione nel Mezzogiorno: i Napoletani da “mangiafoglia” a “mangiamaccheroni”», in *Terra nuova e buoi rossi*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 392-371.

⁷ A. Di Nuzzo, «Fonti e antropologie nel distretto campano di Castellammare di Stabia, Gragnano e Torre Annunziata», in *Fonti e antorse documentarie per lo studio delle paste alimentari in Italia*, a cura di S. d'Atri, Centro Servizi d'Ateneo, Mediglia (MI), 2017, in corso di stampa: il libro – costituisce la prima pubblicazione del “Centro interuniversitario di studi e ricerche sulla storia delle paste alimentari in Italia” e dedicata alla memoria di Renzo P. Corritore, scomparso 2 anni fa.

per far questo, bisogna scegliere un diverso approccio, bisogna utilizzare nuove lenti e, parafrasando Marc Bloch, cambiare la “direzione di marcia”⁸.

Prima di tutto il contesto geografico. Come giustamente hanno sottolineato Rosanna Cioffi e Sebastiano Martelli, la scelta di allargare il «palinsesto geografico, paesaggistico, storico-artistico, archeologico a tutta la Campania consente, tra l’altro, di superare una certa topografia obbligata del Gran Tour, oltre che paradigmi, *topoi*, stereotipi, convenzioni letterarie, che lo sguardo dei viaggiatori concentrano sulla capitale ha spesso accumulato, riproposto e dilatato attraverso il circuito europeo della letteratura odepórica»⁹.

Ma non solo. Se si vuole cercare di “conoscere” modelli di vita, abitudini – culturali e/o alimentari, ma non solo – e tentare di ricostruire una storia il più possibile legata ad un territorio spesso oggetto di ingombranti stereotipi (positivi o negativi che dir si voglia)¹⁰, ecco allora che bisogna seguire i viaggiatori del *Petit Tour*. A ragione Maria Rosaria Pelizzari ricorda che è lì che possiamo trovare il mondo che sfugge ai resoconti dei grandi viaggi: «l’attenzione del viaggiatore non indugiava prevalentemente sull’ammirazione del paesaggio naturale, o sull’esaltazione delle opere d’arte e sulle antichità, ma si spostava, per rimanervi a lungo, sul paesaggio umano, sulla gente e sulla vita quotidiana, sia con una sensibilità che oggi si definirebbe proto-antropologica, sia con una propensione all’analisi sociale»¹¹.

Consapevole dell’impossibilità di dare un quadro esauriente di una realtà multiforme e caleidoscopica, ho scelto la strada di presentare alcuni schizzi, alcune immagini che potrebbero fornire spunti per ulteriori e più approfondite ricerche. Questo spiega in parte anche la maggiore attenzione posta ai sapori e alla scelta di utilizzare la pasta come filo rosso di questa breve storia.

Seguendo e parafrasando le osservazioni di Franco La Cecla, non è mia intenzione schiacciare l’identità meridionale e, in generale, quella italiana «verso un suo limite di banalità, verso uno stereotipo riduttivo e prosaico»¹², quanto piuttosto cercare di rovesciare quegli stereotipi per utilizzarli come chiave di lettura. Con la piccola e sussurrata ambizione di restituire della Campania ottocentesca una immagine il più possibile reale, dove per reale deve intendersi la descrizione di quello che era e non di quello che sarebbe potuto essere.

2. Non solo Pompei: alla scoperta dei saperi antichi

È nel XVIII che nasce e si diffonde l’interesse per la conoscenza del Mezzogiorno d’Italia, anche a seguito della diffusione di un’opera in tre volumi di Giovan Battista Pacichelli dal titolo *Il Regno di Napoli in Prospettiva*, un libro che vede Francesco Cassiano de Silva alle vesti di illustratore. Come è noto, questo interesse ebbe poi un’impennata grazie ai ritrovamenti archeologici di Ercolano (1738), Pompei (1748) e dell’antica città di *Stabiae* (1749): i Borboni, intuendo il potenziale dei ritrovamenti archeologici, iniziarono così una politica culturale volta a dare visibilità e lustro al Regno di Napoli¹³.

⁸ M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1993 [1969], p. 70.

⁹ R. Cioffi e S. Martelli, «Prefazione», in *La Campania e il Gran Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di R. Cioffi, S. Martelli, I. Cecere, G. Brevetti, «L’Erma» di Bretschneider, Roma, 2015, pp. IX-XI, p. IX.

¹⁰ Non dimentichiamo che «non vi è lettura più stereotipata – e dunque fasulla, del mondo meridionale di quella offerta dalla letteratura di viaggio»: A. De Francesco, «Introduzione», in R. M. Delli Quadri, *Nel Sud Romantico. Diplomatici e viaggiatori inglesi alla scoperta del Mezzogiorno borbonico*, Guida, Napoli, 2012, pp. 11-19, p. 13.

¹¹ M. R. Pelizzari, «‘Petit Tour’: viaggiatori e viaggiatrici in Campania alla ricerca di itinerari insoliti ed ‘esotici’ tra Sette e Ottocento», in R. Cioffi e S. Martelli, *La Campania e il Gran Tour* cit., pp. 193-202, pp. 193-194, a cui rimando per la definizione e la bibliografia del *Petit Tour*.

¹² F. La Cecla, *La pasta e la pizza*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 9.

¹³ Cfr. G. De Marco, «Il Grand Tour come fonte documentaria per la conoscenza dei paesaggi dell’Italia meridionale: linee di ricerca», in *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico*, 25-26,

Come sintetizza Paola Villani, cambiavano «radicalmente, e bruscamente, gli itinerari del Gran Tour; fino a tracciare una ‘Italia capovolta’, con il baricentro al Sud [...]»¹⁴. Senza dimenticare Paestum, ovviamente. In questo caso, però, a differenza di quello che accadde per Pompei ed Ercolano, «da subito oggetto di un interesse antiquario, nonché scientifico e mineralogico», per «la vera ‘scoperta’ di Paestum» bisognerà aspettare la seconda metà del ‘700: nel giro di pochi decenni la sua fortuna «si consacrava, repentinamente, in Europa», tanto che alla vigilia del nuovo secolo «Paestum era già canone della cultura»¹⁵.

Ma non è solo l’archeologia che fa conoscere il Regno ai viaggiatori stranieri. Spesso, nella prima metà del secolo, l’incontro avviene in maniera abbastanza casuale, quasi “inciampando” – secondo la bella immagine di Annalisa di Nuzzo – in territori che non si aspettavano di visitare: questi viaggiatori si «ritroveranno così a vivere autentici momenti di *pleasure* intrisi di gusto, di energia vitale pulsante, di suoni, di voci, di allegria, ma anche di miseria e di sofferenza, facendo sì che si realizzasse, davvero, quel viaggio di formazione per cui era nato il Grand Tour»¹⁶.

Come accadrà a Édouard Gauttier d’Arc, «vice console di Francia in Grecia ed esperto orientalista», che decide di andare ad Amalfi «per verificare l’esistenza del manoscritto delle *Tavole amalfitane*, un’antica legge che regolava i rapporti marittimi della repubblica marinara»¹⁷. Impossibilitato a farlo direttamente via terra, a causa delle pessime condizioni della viabilità, dovrà imbarcarsi a Napoli, raggiungere Castellammare e poi, a bordo di una vettura, arrivare nella cittadina costiera¹⁸. Sarà proprio «lo splendore del panorama» che progressivamente si dispiegava davanti ai suoi occhi durante la navigazione che emozionò e meravigliò il viaggiatore francese, tanto che ritorna spesso nelle «parole di Gauttier d’Arc l’elemento del pittoresco, che insieme al sublime costituisce uno dei sentimenti tipici dell’uomo romantico al cospetto della natura»¹⁹.

Meno conosciuta, invece, è la fortuna che incontreranno Castellammare di Stabia e le località nei dintorni come meta dei viaggiatori che andavano alla scoperta del Mezzogiorno. In questo caso non furono solo i ritrovamenti archeologici la causa dell’incontro, ma anche la presenza dei monarchi borbonici che decisero – dopo una prima, saltuaria presenza di Carlo di Borbone – con Ferdinando IV di utilizzare la città come residenza estiva. Non a caso infatti nell’Ottocento che compaiono le prime descrizioni accurate della città, quelle che potremmo definire come delle vere e proprie guide *ante litteram*.

È il caso, ad esempio, di *Usi e costumi di Napoli e contorni*, curata da Francesco de Baucard, in cui Castellammare viene descritta a partire dalle rovine della città romana di *Stabiae* e successivamente attraverso l’analisi della lavorazione e commercializzazione dei prodotti del luogo – tra tutti grano e pasta – da parte degli stabiesi e dell’importanza delle acque nella vita, turistica e non, della città²⁰.

2004, pp. 157-166. Per una recente ed accurata analisi con relativa bibliografia rimando alla sezione Antichità de *La Campania e il Gran Tour* cit., pp. 235-320.

¹⁴ P. Villani, «Paestum e il mito italico della classicità: l’anti-tour del *Platone in Italia*», in R. Cioffi e S. Martelli, *La Campania e il Gran Tour* cit., pp. 300-320, p. 310.

¹⁵ Ivi, p. 311.

¹⁶ A. Di Nuzzo, «Fonti antropologiche nel distretto campano di Castellammare di Stabia, Gragnano e Torre Annunziata» cit.

¹⁷ F. D’Angelo, «Napoli: il fascino di una città dai diari dei viaggiatori francesi e italiani (1800-1861)», in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, a cura di A. Buccaro, C. de Seta, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2014, pp. 151-160, p. 152.

¹⁸ É. Gauttier d’Arc, *Voyage de Naples a Amalfi, par Castellamare et Pompéïa; extrait d’un Voyage inédit en Italie, pendant les années 1824-1827*, in «*Revue Encyclopédique*», Tome XXXVI, octobre 1827, pp. 278-295.

¹⁹ F. D’Angelo, «Napoli: il fascino di una città dai diari dei viaggiatori francesi e italiani (1800-1861)» cit., p. 152.

²⁰ *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, opera diretta da Francesco De Boucard, vol. 1, Napoli, 1853. pp. 114-116.

Qualche anno prima, nel 1845, il napoletano Francesco Alvino aveva dato alle stampe il suo *Viaggio da Napoli a Castellammare*, in cui a una parte, anche statisticamente corposa, dedicata alle acque termali e alle sue proprietà curative²¹, fa seguito una più accurata e puntuale descrizione della città e della sua economia²².

Poi l'autore descrive Gragnano. Ma qui inizia una nuova storia.

3. Alla ricerca dei sapori: i “maccaroni” tra economia e pittoresco

«La ricchezza di Gragnano è il vino gagliardo e gustosissimo; ma l'industria principale ond'è famoso è quella delle paste e dei maccheroni. Chi non ha sentito parlare dei maccheroni di Gragnano? Fatevi una giratina per queste straducole, e non vedrete altro che maccheroni e paste, paste e maccheroni di tutte le forme, di tutte le grandezze, e di tutte le qualità, messe lì ad asciugare per terra su grandi coperte, su lunghi pali fuori le balconate, sulle terrazze, dinanzi alle case, dinanzi alle botteghe»²³.

Questa è la descrizione che Cesira Pozzolini Siciliani – nipote di quel Vincenzo Malenchini a capo del Governo Provvisorio della Toscana dal 1859 alla nascita del Regno d'Italia – pubblica nel famoso resoconto del suo soggiorno napoletano. Quando scrive, nel 1880, ormai la “scoperta” di quello che oggi definiamo il distretto della pasta, ovvero la zona compresa tra Castellammare di Stabia, Gragnano e Torre Annunziata, era un dato ormai acquisito, anche dal punto di vista statistico²⁴.

Ma spesso, anche in questo caso, l'incontro avviene in maniera abbastanza casuale o, per meglio dire, all'interno di un contesto che si potrebbe definire di descrizione ambientale. Così è senza dubbio per Charles Dickens, che si accorge – quasi con sorpresa! – di «the flat-roofed houses, granaries, and macaroni manufactories» tra Torre del Greco e Castellammare²⁵ e che inserisce i «maccaroni-eating at Sunset» – che «you see upon the bright sea-shore, where the waves of the Bay sparkle merrily» – tra le cose che gli amanti e i cacciatori del pittoresco non dovrebbero «keep too studiously out of view, the miserable depravity, degradation, and wretchedness, with which this gay Neapolitan life is inseparably associated!»²⁶.

Il già incontrato Gauttier d'Arc, invece, sembra avere maggiore consapevolezza della pasta come prodotto dell'economia napoletana e non solo come aspetto “pittoresco”. Ecco allora che nel suo viaggio di avvicinamento ad Amalfi, dopo essere stato – tra l'altro – a Salerno, Pestum e Vietri, decide di visitare Atrani, spinto dal desiderio «de visiter une fabrique de ces maccaroni, si célèbrés par les gastronomes». Qui, introdotto «dans une des fabriques que nous désirions visiter», ammira

«avec autant de plaisir que de surprise l'excessive propreté qui présidait à la confection de ces diverses pâtes, formées seulement avec de la farine de blé dur (farro) détremée, à laquelle on

²¹ F. Alvino, *Viaggio da Napoli a Castellammare*, Stamperia dell'Iride, Napoli, 1845, pp. 113-124.

²² Ivi, pp. 138-139.

²³ C. Pozzolini Siciliani, *Napoli e dintorni. Impressioni e ricordi*, Vincenzo Morano Editore, Napoli, 1880, pp. 125-126.

²⁴ Non solo, in generale, «l'industria molitoria meridionale appare nel complesso più produttiva di quella del Nord», ma quello che rendeva il quadro qualitativamente migliore era il fatto che nei mulini di Torre Annunziata, Bosco Reale, Castellammare, Lettere e Gragnano e nei mulini della provincia di Salerno – Sarno, Scafati e in quelli lungo la Costiera, “si macinano grani duri a semola per commercio di paste già confezionate”: G. Aliberti, *L'industria molitoria meridionale nel sec. XIX*, in «Rivista storica Italiana», anno LXXXI, fasc. IV, 1969, pp. 903-939, pp. 911-912, che cita la *Relazione della giunta parlamentare sull'andamento della tassa sul macinato del 1872*.

²⁵ C. Dickens, *Pictures from Italy*, Bradbury & Evans, London 1846, p. 241.

²⁶ C. Dickens, *Pictures from Italy* cit., pp. 239-240. Lo scrittore inglese aveva già incontrato la pasta durante il suo soggiorno a Genova quando, descrivendo le case della città, parla di “sellers of maccaroni and polenta establish their stalls” sotto gli archi di alcune abitazioni: ivi, p. 55.

imprime une forme quelconque, au moyen d'une vis de pression qui la fait passer par un moule de tôle»²⁷.

Dimostrando, al contempo, un notevole spirito d'osservazione e una non comune capacità analitica, quando paragona quello che vede ad Atrani con quello che ha visto fare, alcuni giorni prima, a Torre Annunziata, in cui

des femmes iniprimer des formes aux pâtes qu'elles travaillaient avec leurs doigts, et la méthode des habitants d'Atrani nous parut à la fois plus propre et plus expéditive que le système de fabrication adopté par quelques familles de la Torre²⁸.

Ma sarà Francesco Alvino, da napoletano, a raccontare, seppur brevemente, una sorte di storia dei maccheroni. Nella parte del suo già citato *Viaggio da Napoli a Castellammare* in cui descrive Gragnano, possiamo trovare non solo un tentativo di ricostruire l'origine del nome²⁹, ma anche una dettagliata descrizione delle diverse tipologie di pasta:

«Or da' fori della trafila son partoriti i maccheroni: alcuni nella loro lunghezza non hanno pertugio, e son questi le lasagne, le fettucce, i tagliarelli, i vermicelli, gli spaghetti, i fedelini e le nocche: altri hanno il buco, e sono i maccheroni di zita, i mezzani e i maccaroncelli, tutti pregevolissima roba che vuol esser fatta a tre quarti di cottura, e condita con la salsa dello stracotto de' toscani, stufatino de' romagnuoli e stufato (non ragù) de' napoletani; il quale è difficile assai a cuocersi, e i forestieri non sanno farlo un fico»³⁰.

E che ci fossero diversi tipi di pasta non era sfuggito, anni prima, nemmeno allo stesso Goethe che, nel sul diario annotò che i maccheroni

«fatti di pasta di farina fine, accuratamente lavorata, ridotta in forme diverse e finalmente cotta, si trovano dappertutto, e per pochi soldi. Si cuociono per lo più semplicemente, nell'acqua pura e vi si grattugia sopra del formaggio che serve a un tempo di grasso e di condimento»³¹.

Quella del grande scrittore tedesco è, però, una descrizione che possiamo definire, di contesto. Il suo interesse è, come è noto, per altro. Non così, invece, per la descrizione che Marguerite Power Farmer Gardiner, Contessa di Blessington, fa delle fabbriche di pasta della zona di Castellammare e Gragnano che devono averla colpita così tanto da dedicare loro un intero paragrafo del suo *The Idler in Italy*. Alcune descrizioni contenute in questo famoso e fortunato libro di viaggio possono essere considerate, come afferma Annalisa Di Nuzzo, «un valido esempio del rapporto tra antropologia e storia, della possibilità di leggere la cultura attraverso una letteratura che si fa etnografia storica»³².

Si legga ad esempio questa:

«We had a delightful walk to Amalfi, stopping on the way to examine a very large manufactory of maccheroni; the extreme cleanliness of which served to remove the prejudices entertained by some of us, with regard to the mode in which this succulent and favourite food of the Neapolitans is made. The partiality of an Irishman for his potatoes, of a Scotsman for

²⁷ É. Gauttier d'Arc, *Voyage de Naples a Amalfi* cit., pp. 290.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ «Sia tal nome provenuto da *macaria* o *macar*, voci greche che significano *polenta* e *beato*, sia da *macco* che altravolta dinotava in Toscana polenta assodata di farina di castagne, o di fave rotte al frantoio, i nostri maccheroni non han data storica che dal 1509, quando tra alcuni capitoli e privilegi dell'Eccellentissimo Corpo della città di Napoli van mentovati i *maccaroncini*, i *trii* e i *vermicelli*»: F. Alvino, *Viaggio da Napoli a Castellammare* cit., pp. 143-144.

³⁰ Ivi, p. 144.

³¹ W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Vol. II, Firenze, Sansoni, 1948, p. 820.

³² A. Di Nuzzo, «Fonti antropologiche nel distretto campano di Castellammare di Stabia, Gragnano e Torre Annunziata» cit.

his bannocks, or a Welshman for his leeks, is cold and tame in comparison with the Neapolitan's enthusiastic preference for macaroni. The promise of an ample supply of it, is the most powerful incentive that can be held out to him»³³.

Ma queste pagine ci rivelano anche quali fossero i pregiudizi che gli stranieri avessero rispetto alla pulizia nelle fabbriche di pasta: in questo modo la Contessa, con le sue osservazioni “sul campo”, contribuisce in qualche modo a modificare uno degli immaginari più diffusi sul rapporto tra i napoletani e la pasta, alla cui sedimentazione non erano estranei – e non poco! – i viaggiatori stranieri (non solo).

Certo, non sarebbe bastato lo sguardo “antropologico” di una nobile inglese per spazzare via luoghi comuni secolari. La letteratura di viaggio è piena di immagini della plebe napoletana sporca, abbruttita e mangia maccheroni. L'identificazione tra Napoli – e il Mezzogiorno in generale – e la pasta è stata per anni un dato di fatto non oggetto di discussione, quasi come se fosse un dato naturale, biologico. Quando, in una lettera del luglio del 1860, il conte di Cavour deve comunicare al suo interlocutore che non è il momento di cercare di conquistare il Regno di Napoli quanto piuttosto i tempi sono maturi per la spedizione garibaldina in Sicilia, così si esprime:

«Nous seconderons pour ce qui regarde le continent, puisque *les macaroni ne sont encore cuits*, mais quant aux oranges, qui sont déjà sur notre table, nous sommes bien décidés à les manger»³⁴.

Certo, lo stesso Franco La Cecla afferma che la lettera è «un po' in codice e un po' in ironia»³⁵, ma non si può far a meno di pensare a qualcosa di più, dal momento che l'uso del termine “macaroni” poteva risultare assai debole come nome in codice!

Ma, è ancora La Cecla a parlare, l'antropologia «ci ha insegnato a prendere sul serio la banalità degli usi quotidiani»³⁶. Ecco allora che l'uso della letteratura di viaggio – che deve e dovrà essere accompagnata da una parallela e rigorosa ricerca archivistico-documentaria – va proprio nella giusta direzione: narrazioni e sguardi che ci consegnano pezzi di storia, certamente consapevole dei limiti e dei rischi che l'uso di quel tipo di fonte comporta, ma anche del fatto che attraverso questo tipo di approcci metodologici sia possibile cacciare i “diavoli dal paradiso”³⁷!

³³ *The Idler in Italy* by the Countess of Blessington, vol. II, Henry Colburn, London, 1839, p. 184.

³⁴ Citato in F. La Cecla, *La pasta* cit, p. 17, corsivo mio.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 9.

³⁷ Il riferimento è a quel «proverbio che non ha più corso, ma che per più secoli ebbe corso» di cui parla Benedetto Croce nella famosa conferenza letta alla Società napoletana di storia patria nel giugno 1923: si veda B. Croce, «Il 'paradiso abitato da diavoli'», in *I viaggi di Erodoto*, 20-21, 1993, pp. 70-78, p. 70. La ristampa della conferenza si trova in «Il Sud oltre il Sud», una sezione curata da Saverio Russo e con articoli di Stefano d'Atri e Salvatore Lupo, che rappresentava il tentativo di rileggere la storia del Mezzogiorno alla luce dei nuovi – allora, ma che rimangono a mio avviso ancora attuali – approcci storiografici portati avanti dal gruppo di studiosi che facevano riferimento all'Istituto meridionale di storia e scienze sociali (Imes).

Lo sguardo ammirato di una pittrice: Élisabeth Vigée Lebrun

Giuseppe Foscari

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: Letteratura di viaggio, Emozioni, regno di Napoli, Grand Tour.

L'aspetto emozionale è una modalità di indagine che richiede un confronto della storia anche con quelle discipline che esortano ad allargare il campo di analisi al sentimento, alle percezioni, alla personalità di chi scrive ed alle impressioni che si possono sprigionare nel lettore. La storiografia anglosassone ha colto da tempo l'importanza di questi sbocchi di indagine¹, occupandosi anche di *travel writing*, ossia della scrittura da viaggio, non solo come genere letterario ma anche come specifico interesse per le scienze umane e sociali².

I difensori di questo approccio di ricerca sostengono che la scrittura da viaggio incoraggi un atteggiamento cosmopolita e spinga verso la tolleranza; i suoi detrattori, al contrario, la considerano una forma letteraria moralmente dubbia³. A prescindere dalle partigianerie, resta evidente il suo rilievo storico, sotto forma di diari, memorie, racconti, per varie ragioni. In un viaggio si potenzia l'auto-percezione culturale, s'incontrano le differenze e le alterità, s'impara a gestirle, a comprenderle o anche ad allontanarsene. E si perviene all'idea che il viaggio possa essere una sorta di negoziazione tra sé e l'altro, determinata dal movimento nello spazio; una definizione che racchiude in maniera efficace tutte le energie che un viaggio possa sprigionare⁴. Anche la storiografia francese l'ha legittimata e incoraggiata⁵; non a caso, Jan Plamper ha parlato della storia delle emozioni come di un razzo che decolla, alludendo alle sue enormi potenzialità storiche⁶. Un dato appare chiaro: l'atelier dei saperi va decisamente ampliato e gli storici devono comprendere che è possibile una storia delle emozioni, ma anche che le emozioni contribuiscono a fare la storia. Esse ci aiutano a comprendere il grado di coinvolgimento del narratore, ci permettono di riconoscerne i comportamenti, il modo di pensare, i simboli, l'ironia, e ci consentono di capire come veniva percepito dal narratore-viaggiatore l'impatto conoscitivo con i luoghi, le terre e le città che visitava.

Si tratta di valutare le emozioni come risposta agli stimoli esterni e/o come rappresentazione mentale interna, per dirla con linguaggio più pedagogico. Poiché esse implicano un certo livello di attenzione, aiutano a selezionare immagini, fatti, gesti, parole, comportamenti, che incidono sul racconto del narratore⁷.

¹ Cito, ad es., L. Hunt, *La forza dell'empatia. Una storia dei diritti dell'uomo*, Roma-Bari, Laterza, 2010; K. Robinson, *Deeper than Reason. Emotions and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford, Clarendon Press, 2005.

² Si veda in proposito, C. Thompson, *Travel Writing*, London and New York, Routledge, 2011.

³ *Ivi*, p. 6.

⁴ «One definition that we can give of travel, accordingly, is that it is the negotiation between self and other that is brought about by movement in space» (*Ivi*, p. 9).

⁵ Cfr. *À quoi pensent les historiens? Faire de l'histoire au XXI siècle*, in C. Granger (Ed.), Paris, Éditions Autrement, 2013, in particolare, il saggio di Jan Plamper dedicato alla storia delle emozioni.

⁶ Si veda J. Plamper, *The History of Emotions. An Introduction*, Oxford University Press 2015. Si vedano, ad esempio, F. Alfieri, «Storia e neuroscienze», in *Storica*, n. 63, 2015, pp. 67-96. Di un certo interesse anche il volume di R. Lorretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

⁷ Cfr. E. Weizman, «Interpreting emotions in literary dialogue», in E. Weigand (Ed.), *Emotion in Dialogic interaction*, Amsterdam, Benjamins, 2004, p. 242.

La storia delle emozioni deve essere metodologicamente integrata con la storia politica, la storia culturale, la storia sociale e richiede un meticoloso studio del contesto, del vissuto del soggetto narratore, dei luoghi raccontati e descritti⁸.

La storiografia specializzata si sta orientando sullo studio delle comunità emozionali: le famiglie, i quartieri, i sobborghi, i sindacati, le istituzioni accademiche, i monasteri, le fattorie, le corti principesche, gli eserciti, insomma, ovunque ci sia un gruppo sociale. Ma naturalmente lo storico deve prestare attenzione anche alle emozioni individuali. E deve provare ad interpretare le metafore delle emozioni o le ironie dentro le emozioni, fino a quanto immaginato da Norbert Elias con la sua teoria della civilizzazione delle emozioni e lo stretto rapporto che esiste fra la dimensione sociale e la dimensione psicologica⁹.

Partendo da queste pur succinte premesse storiografiche, va osservato come la scrittura da viaggio nel periodo che va dal Settecento all'inizio dell'Ottocento avesse una motivazione esplorativa ed un'altra più propriamente turistica, sebbene il viaggio ricreativo e quello conoscitivo tendevano a sovrapporsi. Esso, inoltre, nasceva come pratica d'élite e l'appartenenza sociale di matrice aristocratica o alto borghese del viaggiatore-narratore appare un elemento di non poco rilievo storico e culturale.

Il viaggio nella *Campania Felix* entra di diritto nel campo della lettura emozionale¹⁰. Il racconto dei sentimenti cattura l'attenzione per la sua intonazione naturale e genuina, per la capacità del viaggiatore di muoversi sul terreno delle percezioni per un paesaggio idealizzato, narrato, e, ancor più, direi, interiorizzato. Siamo al cospetto di un racconto che tende ad essere quanto più fedele e vero, in cui, però, il possibile distacco formale dello scrittore è colmato da spunti e pareri personalistici. Il narratore-viaggiatore non ci appare, quindi, come un notaio calato nel suo preponderante e asettico tecnicismo, o una figura del tutto avulsa dal contesto, attenta solo al superficiale o al banale; chi descrive ci mette pathos, introduce anche narrazioni private e a tratti riservate, scava nei propri ricordi, effettuando divagazioni sul tema o miscelandoli con ciò che vede, inserisce riflessioni storiche, sociali e comportamentali, legge il mondo che osserva col proprio metro di conoscenze e scava, per quanto può, nei meandri di ciò che sta esplorando e ammirando. «La personalità dell'autore – ha osservato Clerici – si riflette nel testo (...), il tema del viaggio implica una connotazione propriamente biografica dell'*inventio* e una organizzazione del discorso vincolata alla successione delle tappe del tragitto»¹¹.

Ancora prima di Goethe, Napoli rientrava nel novero delle città imperdibili, quelle da visitare ad ogni costo o almeno una volta nella vita¹². Le suggestioni della città correivano sul filo del passaparola e delle pubblicazioni (le guide, i famosi libri per *vedere* la città¹³), ma anche mediante le rappresentazioni e le immagini pubblicate che riguardavano l'arte e la cultura¹⁴ e incoraggiavano la scoperta di Napoli e delle molteplici bellezze dei dintorni. La città, crocevia

⁸ Cfr. B. H. Rosenwein, «Problems and Methods in the History of Emotions», in *Passions in Context. International Journal for the History and Theory of Emotions*, I, (1/2010), pp. 1-33, disponibile anche in http://www.passionsincontext.de/uploads/media/01_Rosenwein.pdf.

⁹ Si veda P. Iagulli, «La sociologia delle emozioni di Norbert Elias: un'analisi preliminare», in *Sociologia Italiana*, n. 7, 2016, pp. 49-70.

¹⁰ Per alcune riflessioni generali sulle emozioni umane trovo interessante il saggio di F. Aprile, «Emozioni e cambiamenti sociali. Una chiave di lettura tra Berne e Bauman», in *Neopsiche – Rivista di Analisi Transazionale e scienze umane*, 6/2009 (sul web: <http://www.bernecounseling.it/emozioni-e-cambiamenti-sociali-una-chiave-di-lettura-tra-berne-e-bauman/>).

¹¹ Cfr. *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*, L. Clerici (Ed.), Milano, Il Saggiatore, 2008, p. XIV.

¹² Cfr. A. Fellicchia, *Viaggio della Maestà di Boemia e d'Ungheria da Madrid fino a Napoli con la descrizione di Pausillipo e di molte Dame Napoletane*, Napoli, Secondino Roncagliolo, 1630.

¹³ Cfr. *Libri per vedere. Le guide storiche-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, F. Amirante et al. (Eds), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

¹⁴ Cfr. «Napoli è tutto il mondo» *Neapolitan Art and Culture from Humanism to the Enlightenment*, L. Pestilli-I.D. Rowland-S. Schütze (Eds.), Pisa-Roma, Serra, 2008.

di uomini e delle loro azioni, di arte e cultura, ha da subito rivelato il suo carattere cosmopolita e prismatico.

Nella trasmissione delle informazioni ogni viaggiatore diventava una sorta di divulgatore dei luoghi e delle percezioni; e maturava un racconto emozionale, condito di sensazioni personali, di marketing dei luoghi e del vissuto quotidiano e comportamentale scrutato e narrato. Per chi ascoltava o leggeva il racconto, si alimentava l'idea di andare a Napoli e viverla com'era narrata. Il mito, in fondo, si nutre molto dell'idea raccontata e immaginata, delle aspettative, del desiderio di andare incontro a un mondo diverso, mutevole e sorprendente.

Appartengono a questo genere di narrazione anche i *Souvenirs* di Élisabeth Vigée-Lebrun (o Le Brun, vissuta tra il 1755 e il 1842)¹⁵, nei quali, peraltro, riscontriamo gran parte delle osservazioni sin qui fatte. Se, come ha scritto Michele Rak, «l'immagine di una città è una merce della Modernità e di uno dei suoi miti centrali, il viaggio»¹⁶, Élisabeth è una cartina di tornasole efficace di questa modernità, percepibile persino nella sua colta, altera e forte immagine di donna e artista, viaggiatrice e narratrice, ammaliante e seduttiva.

Il suo occhio di pittrice sa essere poetico, elegiaco, contemplativo e incantevole. L'estrazione socioculturale della scrittrice e il vissuto che si portava dietro risultano decisivi per comprendere la sua personalità e le ragioni stesse del viaggio da esiliata nella penisola italiana. Élisabeth era entrata nell'ambiente della corte francese, perché Maria Antonietta l'aveva eletta a sua pittrice preferita, nonché ad amica personale. Proprio quest'amicizia si rivelò molto ingombrante e pericolosa durante la Rivoluzione, tanto che la notte tra il 5 e il 6 ottobre del 1789 lasciò Parigi con la figlia, rifugiandosi in Italia. Da lì iniziò un giro di esilio in Europa lungo ben dodici anni, perché fu chiamata da varie corti per dipingere ritratti (Roma, Vienna, Londra, San Pietroburgo). Gli ultimi giorni di novembre del 1789 fu nuovamente a Roma. Iniziarono i tre anni in giro per la penisola italiana.

Napoli, Capri, il Vesuvio, Ischia e Procida, Posillipo, le feste della Madonna dell'Arco e di Piedigrotta, Pozzuoli e la solfatara, Capo Miseno, ma anche Paestum, Pompei ed Ercolano, Portici: questo l'itinerario della pittrice nella Campania Felix. Un mix di archeologia, arte, scenari paesaggistici, isole, feste religiose e popolari, ma anche di osservazione e descrizione dei comportamenti umani. Un po' psicologa, un po' antropologa, narratrice di emozioni, con il lato pittorico a supportare e fissare le sue percezioni.

Le sue parole non lasciano dubbi sullo stato d'animo appena ebbe l'impatto visivo con la capitale del regno di Napoli: il sole brillante, il mare esteso, le isole che si scorgevano da lontano, il Vesuvio da cui si elevava una fitta colonna di fumo, e una popolazione così animata, rumorosa, così diversa da quella di Roma da far pensare che si trattasse di due città distanti mille leghe. Tutto la deliziava¹⁷. L'emozione e l'eccitazione che l'avrebbero circondata in tutte le fasi del viaggio nella terra campana le avrebbero dato la giusta carica per il perseguimento del suo obiettivo e desiderio principale: godersi il viaggio a Napoli. La sua percezione del paesaggio la induceva ad evitare inutili comparazioni con la Francia o con qualsiasi altra parte

¹⁵ Pittrice francese è stata considerata una delle più grandi ritrattiste del suo tempo. Fu una delle protagoniste del Grand Tour, viaggiando in Italia tra il 1789 e il 1792. Si veda É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, Librairie de H. Fournier, 1835, t. II, per la più recente edizione dei *Souvenirs* si veda É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs 1755-1842*, con annotazioni di Geneviève Haroche-Bouzinac, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux, t. 42, 2008. Si veda anche A. Macchi, *Irene Parenti, pittrice e poetessa fiorentina vissuta nella seconda metà del XVIII secolo: atto unico teatrale fra realtà e ipotesi*/ prefazione di Angela Sołtys, Aetas, Roma 2006; *Viaggio in Italia di una donna artista. I "Souvenirs" di Élisabeth Vigée Le Brun 1789-1792*, F. Mazzocca (Ed.), Milano, Electa, 2004; *Viaggio in Italia di una donna artista: i Souvenirs di Elisabeth Vigée Lebrun*, A. Villari (Ed.), Torino, Electa, 2004; *Voyage et révolution: viaggi di uomini e di idee al tempo della Rivoluzione*, A. Rosi-E. Kanceff-S. Gola (Eds.), Genève, Slatkine, Moncalieri, Centro Universitario di ricerca in Italia, 1992; *Ricordi dall'Italia*, M. Premoli (Ed.), Palermo, Sellerio, 1990.

¹⁶ Cfr. M. Rak, «L'immagine di Napoli nel Seicento europeo», in L. Pastilli-I. D. Rowland-S. Schütze (Eds.), *«Napoli è tutto il mondo»* cit., p. 275.

¹⁷ *Ibidem*.

del mondo. Napoli andava amata in sé entrando nelle sue corde. Élisabeth denotava, non solo in questo, uno spirito europeo e una duttilità percettiva.

Lo spaccato di quotidiano narrato si presenta ricco di suggestioni per la sua fervida mente. Il soggiorno presso l'hotel de Marocco a Napoli che le deliziava la vista. Il mare e l'isola di Capri di fronte, il Vesuvio che prometteva un'eruzione alla sua sinistra e la collina di Posillipo a destra, coperta di case meravigliose e da una superba vegetazione. I giovani lazzaroni che andavano a bere alla fontana sistemata vicino all'hotel, davanti alle sue finestre, e le giovinette che si recavano alla medesima fontana per lavare i vestiti. E la domenica impreziosita ai suoi occhi da contadinelli che, con i vestiti più eleganti, danzavano la tarantella davanti alla sua casa. Tutto era idealizzato nella sua nobile e poetica percezione.

Élisabeth si fermava, rapita ed estasiata, a guardare il mare e spesso di notte lo contemplava quando le sue onde erano calme e argentate per i riflessi della luna. Non di rado prendeva un piccolo battello per osservare la città da quella prospettiva, e le appariva come un immenso e suggestivo anfiteatro. Chiaia diventava la sera il luogo ideale per una passeggiata deliziosa e rilassante¹⁸. Ecco, il distacco visivo dalla metropoli le consentiva una lettura d'insieme necessaria per apprezzare l'organizzazione spaziale della città, in una sorta di cartografia urbana, della vita materiale e della comunità, in cui lo spazio fisico e lo spazio del vissuto quotidiano s'integravano sapientemente.

L'escursione a Capri, con i muli, dopo un tragitto in mare complicato dalle avverse condizioni del mare, piuttosto agitato, l'aveva condotta sino alla villa di Tiberio. Era ancora una volta eccitata e inebriata da ciò che vedeva, ma l'occhio e le parole andavano sempre al Vesuvio. Sembra che con la montagna avesse un feeling particolare e una sorta di conto in sospeso. Al ritorno da Capri, dopo una giornata movimentata, avrebbe rivelato apertamente le sue intenzioni, «Ce que je désirais par-dessus tout, c'était de monter sur le Vésuve»¹⁹.

Voleva andare incontro alla Montagna, viverla, esserne sedotta fino in fondo.

È proprio nelle pagine dedicate al suo rapporto con il Vesuvio che Élisabeth avrebbe dato il meglio delle sue descrizioni e delle sue emozioni.

Il Vesuvio, infatti, rappresentò il suo spettacolo favorito. «Maintenant je vais vous parler de mon spectacle favori, du Vésuve. Pour un peu je me ferais vésuvienne, tant j'aime ce superbe volcan; je crois qu'il m'aime aussi, car il m'a fêtée et reçue de la manière la plus grandiose»²⁰, e, poco oltre, iniziava il racconto quasi spasmodico dell'eruzione, della colata lavica, dei lapilli e della cenere spruzzati in alto in modo spettacolare e ben visibili di notte come di giorno. Il vulcano le appariva furioso e lei lo aveva dipinto con il suo enorme fumo argentato, che il sole illuminava in modo ammirabile. Tutto le appariva divino, per questo meritevole di essere dipinto²¹.

La Vigée-Lebrun sembra dialogare con il vulcano e, di fatto, tende a umanizzarlo. Lo amava e immaginava di essere riamata, perché non si poteva spiegare altrimenti, ai suoi occhi, lo spettacolo di fuoco e lapilli con cui era stata accolta a Napoli. Quell'eruzione sembrava fatta apposta per lei! Un omaggio del vulcano, buono, generoso, ma pericoloso per la giovane francesina, armata di pennelli ed emozioni, a caccia di avventure, disagi, ma anche di paesaggi da catturare, desiderosa di interiorizzare il bello, di trarne linfa benefica e ispirazione per i suoi progetti pittorici, per quanto essi fossero indirizzati in prevalenza verso la ritrattistica.

I sentimenti che provava erano una mescolanza di paura e di fatale attrazione, di affresco descrittivo del luogo nonostante il cattivo tempo e di bellezza inquieta per lo scenario infernale, tra la lava che sembrava spaccare le ali delle sommità e il delicato e struggente tramonto del sole. Il vulcano le appariva *furioso*, anzi, più furioso che mai, come se ne conoscesse da sempre

¹⁸ *Ivi*, pp. 97-99.

¹⁹ *Ivi*, p. 103.

²⁰ Cfr. E. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, cit., t. II, pp. 104-105.

²¹ *Ivi*, pp. 106-107.

gli umori, come se la sua forza naturale fosse per lei notoria. Come si può facilmente immaginare, la giovane e sfrontata parigina non resistette alla tentazione di disegnare quello spettacolo inquietante eppur mirabile, allarmante e straordinario, per la forza e l'energia del vulcano che, come sostiene senza giri di parole, le appariva *divino*.

Scrittura e pittura, dunque, in una lettura laica e artistica del Vesuvio, senza alcuna concessione a ricadute di ordine morale e religioso, nessuna implicazione che non fosse l'ammirazione per la bellezza sprigionata dalle lingue di fuoco che si slanciavano in alto dal cratere e che davano vita ad uno spettacolo sublime. L'artista che era in lei prevaleva sulla paura, che pure c'era e non veniva nascosta, ma raccontata come legittima, seppur offuscata dall'ennesimo conflitto interiore tra la pena e la maestosità dell'evento.

La lettura emozionale di Élisabeth Vigée-Lebrun, ingenua, naturale e mirabile, ci riporta, una volta di più, al dilemma storico del rapporto tra la natura viva, esplosiva, ricca di colori, entusiasticamente vissuta, e la necessità di armonia dell'uomo con l'ambiente. L'emozione diventa, a suo modo, anche un profondo messaggio culturale.

L'Irpinia nel racconto di viaggiatori e letterati (secolo XVII)

Carla Pedicino

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: Irpinia, feudo, brigantaggio, giurisdizioni.

La particolare struttura geografico amministrativa di Principato Ultra, segnata dalle valli del Sabato, del Calore e dell'Ofanto è alla base di una certa indeterminatezza che l'immagine della provincia ha avuto nella descrizione e nei resoconti dei viaggiatori per tutto il medioevo e buona parte dell'età moderna¹.

Se in questa fase storica è il sistema idrografico a ispirare la descrizione della provincia, come appare nelle descrizioni del geografo arabo Edrisi² e in quella di Leandro Alberti³ è la *Relazione* di Camillo Porzio⁴ a suscitare grande interesse poiché costituisce, come ha osservato Galasso, «[...] uno dei primi tentativi di variare secondo le diverse regioni e province del Mezzogiorno l'individuazione e la valutazione dei caratteri antropologici attribuiti ai meridionali»⁵.

Ricca di dettagli è la descrizione di Principato Ultra di Scipione Mazzella⁶ prima opera di genere che consacra il Principato Ultra con una sua precisa e distinta identità. «Benchè sia montuosa», scrive Mazzella, «la provincia è amenissima per la varietà dei siti, alti, bassi, piani, e quivi si vede quanto importi l'agricoltura, conciosia che il paese è tutto habitato, e copioso di ogni bene».

Un prezioso documento per la conoscenza dell'Irpinia è il viaggio compiuto nel 1633 dal patrizio e letterato genovese Giovanni Vincenzo Imperiale principe di Sant'Angelo dei Lombardi.

Giovanni Vincenzo Imperiale era nato a Genova nel 1577. Figlio di Giovan Giacomo e di Bianca Spinola, sorella del Cardinale Orazio, poiché «il permutar di stabili non gli parve contrario alle regole economiche» pensò di ampliare ulteriormente gli orizzonti del casato. Era un periodo in cui diverse famiglie genovesi avevano deciso di investire nel Regno di Napoli e l'Imperiale incaricò per l'acquisto il parente Orazio Spinola che nel 1631 acquistò dai Carafa i feudi di Sant'Angelo, Lioni, Nusco, Andretta, Aquilonia, Oppido e Monticchio. Lo Spinola, come ebbe a dire lo stesso Imperiale, «trattò in modo contrario alle mie istruzioni e mi fece comprar liti»⁷. Infatti, non solo non tenne conto delle liti gravanti sulle proprietà ma sottovalutò sia le conseguenze dell'aumentato numero di briganti nella zona sia le azioni legali mosse dai vassalli giudicati in prima udienza dai tribunali regi e non da quelli feudali.

¹ Per questi temi, F. Barra, *Viaggiatori italiani e stranieri in Irpinia. L'età moderna*, in *Storia illustrata di avellino e dell'Irpinia*, Vol. VIII, Sellino e Barra Editori, Avellino 2006, pp. 97-111.

² Questi nella sua descrizione si limita a ricordare i due assi stradali che collegano il versante adriatico a quello tirrenico: Taranto-Napoli il primo, Ortona-Foggia-Salerno il secondo. Edrisi, *L'Italia descritta nel "Libro del Re Ruggiero"*, M. Amari - C. Schiapparella, Roma 1883.

³ L. Alberti, *Per la descrizione di tutta Italia*, per Anselmo Giaccarelli, Bologna 1550.

⁴ «Porzio definisce l'Irpinia regione «montuosa e selvosa e in alcun luogo asprissima, produce legni da fare vascelli, abonda di ghiande e di porci per la moltitudine di boschi, che sono ancor causa che molti paesani diventano ladri, vi si nutrice assai bestiame mennuto, si fa della carne e del formaggio, vi si conciano delle pelli, e vi si raccoglie delle nocelle e del lino grosso» C. Porzio, *Relazione del regno di Napoli, al marchese di Mondesciar vicerè di Napoli*, a cura di S. Volpicella, Napoli 1839.

⁵ G. Galasso, *Lo stereotipo del napoletano e le sue variazioni regionali*, in *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, Guida, 1982, pp. 143-190.

⁶ S. Mazzella, *Descrizione del Regno di Napoli*, Napoli 1601.

⁷ Per i conflitti giurisdizionali G. Mongelli, *Storia del Goleto dalle origini ai nostri giorni. Una singolare abbazia presso Sant'Angelo dei Lombardi*, Abbazia di Montevergine e Badia del Goleto, Montevergine 1979; F. Barra, *L'abbazia del Goleto*, Arte Tipografica, Avellino 1981.

Non appena fu evidente la gravità dei problemi da gestire, l'Imperiale decise di seguire personalmente la situazione. Salpò per Napoli l'8 maggio 1632 e vi si trattenne fino al marzo dell'anno successivo per una valutazione dei feudi appena acquistati.

Di questo viaggio lasciò memoria nei suoi "Giornali"⁸ un diario di primaria importanza pubblicato per la prima volta alla fine dell'Ottocento da Anton Giulio Barrilli; un testo in cui osservazioni minute e ragionate fanno conoscere un angolo remoto dell'Irpinia nel '600, prima delle Relazioni di Galanti e prima che De Sanctis tastasse il polso politico della regione nella nuova realtà politica dell'Italia unita.

«L'inclusione di Genova nel sistema politico asburgico e l'allineamento della Repubblica alle sue direttrici, la spinta verso tutte le attività economiche impressa dal primo *asiento* con la Spagna di Andrea Doria, la convergenza di interessi tra Genova e la Monarchia Cattolica sollecitavano i nobili *vecchi* dell'oligarchia finanziaria genovese a intraprendere le vie di quella diaspora verso gli Stati italiani e i *reinos* gravitanti nell'impero asburgico, diaspora destinata a diventare una consuetudine per l'aristocrazia genovese durante il secolo XVI e i primi decenni del successivo»⁹.

Difesa del commercio granario, difesa delle coste dai pirati, comunicazione attraverso la flotta tra Italia e Spagna, prestiti statali e debito pubblico andarono sempre più configurandosi tra le funzioni primarie della comunità imperiale spagnola.

Anche l'Imperiale, non discostandosi da uno schema già adottato da altre famiglie, sceglie il Napoletano come sede dei propri affari. «La condizione di proprietari di grandi capitali in grado di mobilitare cospicue risorse finanziarie», ha osservato Aurelio Musi, «faceva dei Genovesi gli interlocutori privilegiati sia dello Stato in formazione nel Mezzogiorno spagnolo sia dei ceti privilegiati»¹⁰.

Iniziato il viaggio, dopo una breve sosta ad Avellino, «per desiderio di vedere il giardino»¹¹, l'Imperiale passa la notte ad Atripalda «grossa e mercantile con ricchissimo mercato che gli è centro». Abbandonate le carrozze a causa degli «incomodi sentieri» procede il viaggio «incomodo e disastroso» a cavallo fino a Nusco ospitato nel castello per la notte. Il giorno seguente è a Sant'Angelo «seduto in comoda cadrega, da quei terrazzani al men male sostenuta». Qui è accolto dal vescovo Rangone mentre l'amministrazione cittadina gli consegna le chiavi della città.

Iniziato il giro dei suoi feudi l'Imperiale offre interessanti notizie sull'ambiente naturale, sui centri abitati, sul paesaggio agrario, sul carattere degli abitanti, sulla flora e sulla fauna. Sant'Angelo gli appare una «piccolissima città circondata da profondissimi dirupi» mentre Lioni è definita «luogo assai comodo per abitazione e assai ricco per industrie». Significativa la descrizione del percorso che unisce i due centri abitati. Da Sant'Angelo si giunge a Lioni «per continuato sentiero di campi seminati a grano», che quando sono maturi «rappresentano un mar d'oro nel cui mezzo si solleva un'isola di smeraldo».

Il giorno successivo passato l'Ofanto «sul gobbo di sassoso ponte» si reca nella tenuta feudale di Fiorentino «vasta ed intricata macchia di tanti cervi e di tanti caprioli tanto ricca, che entrato in essa il cacciatore non mai ne esce povero di preda». Nel bosco c'è anche un lago di cui l'Imperiale fornisce una bella descrizione: «Alle faide del monte imboscato ritroviam campo allargato; perché in due rami del monte qui diviso il fiume, cinge quasi con due braccia il seno al lago, a cui fanno ombra nera i verdi crini dei fronzuti abeti». Ad Andretta rimane commosso per l'accoglienza riservatagli dai fanciulli «che tutti di bianco, quasi tanti angeli vestiti, di lauro coronati», gli vanno incontro offrendogli rami di ulivo. Feste fuochi e

⁸ G. V. Imperiale, *Giornali* a cura di A. G. Barrilli, Genova 1898.

⁹ A. Musi, *Mercanti genovesi nel Regno di Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996, pp.27-28.

¹⁰ Ivi, p. 45.

¹¹ Sul castello di Avellino, F. Barra, *Dal castello al palazzo*, vol. I, *Il castello di Avellino*, Il Terebinto, Avellino 2013.

balli completano l'accoglienza. Uscito dalla cerchia dei suoi feudi visita Guardia dei Lombardi e Bisaccia «non angusta per abitazioni, non povera di abitanti» ma invece ricca «per coltura di pascoli e per saporiti e grossi asparagi». Si reca poi a Morra che aveva inteso “arrolare” nel suo stato feudale perché «posta nel seno del centro di lui», anche se continuava a godersene il possesso «in vigor di illegittimo dominio» donna Vittoria Morra¹².

«Morra», scrive Imperiale nel suo diario, «devesi tra le altre terre di Sant'Angelo arrolare. Imperciocchè, come parte di lui, non pur sta dentro le braccia dei confini, ma al centro del seno di lui; anzi, quasi parte a lui gradita, egli si compiace di vagheggiarla alzata; onde ella vedesi sopra nobil poggetto, che può vedersi da per tutto. La terra è povera di abitanti e di quattrini, perché mendica di traffici e di industrie. Non ha molto cangiò padrone; ma non per molto cangiò fortuna, si che non guarì per ritenersi fortunata. Per disposizione legale non può essere venduta per contratto della vendita generale io l'ho comprata; per buona somma dello sborzato prezzo io l'ho già soddisfatta. Intanto ne gode il possesso in vigor di illegittimo dominio la Signora D. Vittoria, per la quale il nome della terra serve di cognome alla casata». Traendo qualche conclusione sul suo “stato” Imperiale osserva che «tutti gli elementi paiono a lui stati propizi» avendo un territorio vastissimo, aria pura «e in ogni stagione salutare» terra fertile e ricca di acque¹³.

Non mancano i giudizi negativi.

La società è divisa in due ordini, contadino e cittadino. Dei contadini scrive: «I contadini della feracità della campagna fatti neglittosi, per quanto nascano robusti, si allevano tanto pigri che più tosto a mani spenzolate bene spesso si spasseggiano, di quel che ai suoi tempi con la vanga in mano si lavorino. Altresì quei cittadini per lo più sono infingardi, e per conseguenza per lo più si vedono poveri». Difatti «se i contadini odiano la fatica, i cittadini non amano l'industria. Quelli si contentano di quel poco che giorno per giorno si procacciano, questi si appagano come se fosse molto, di quel poco che possiedono».

L'Imperiale analizza anche la realtà feudale condizionata dalla scomparsa delle grandi casate del passato. L'allontanamento di queste dai feudi si manifesta nello stato disastroso in cui versano i loro beni. A Guardia dei Lombardi, ad esempio, l'Imperiale viene ospitato dal parroco poiché il palazzo baronale «non altro che la propria ruina in se più non alloggia».

Ad Andretta il castello è “rovinato” mentre Morra mostra evidenti segni di decadenza. Osserva con dispiacere che due vigne feudali, delizia degli antichi conti di Sant'Angelo, erano state oltraggiate «da quei contadini che modernamente ne sono affittatori» che ne avevano «cangiato l'aspetto della nativa nobiltà in immagine di rustichezza». Non essendo infatti questi popoli avvezzi alla libertà «non la conoscono e perché non la stimano e non la bramano». Essendo poi abbandonati agli affittatori, «senza aver mai veduto la faccia dei naturali padroni» si sono assuefatti «ad una certa licenziosa lor comodità» che, pur senza fargli respingere il dominio feudale faceva desiderare loro la “libertà privata”.

L'esperienza vissuta lo spinge ad amare considerazioni sull'amministrazione della giustizia, con particolare riferimento all'Udienza di Montefusco¹⁴. «In questi tempi», scrive, «chi vuole

¹² Vittoria Morra era figlia di Marco Antonio Morra che circa quindici anni prima aveva acquistato da Caterina Caracciolo, per ducati 22.000, il feudo di Morra da cui la famiglia aveva preso il cognome. A partire dal '400 i Morra avevano consolidato la loro presenza nel Cilento e avevano intessuto una rete di parentele che porterà uno di loro, Giovanni Michele, a diventare barone di Favale. Costui è il padre della poetessa Isabella, di Lucrezia, marchesa di Monterocchetta e del citato Marco Antonio che lascerà in eredità il feudo di Morra al figlio Enrico, poi trasmesso alla sorella Vittoria. Le rivendicazioni dell'Imperiale su Morra sono in realtà rimproveri mossi all'operato di Caterina Caracciolo che, agli inizi del '600, era titolare sia dei feudi acquistati da Giovan Vincenzo Imperiale sia di quelli acquistati da Marco Antonio. L'insieme costituiva un blocco compatto di circa 20.000 abitanti esteso da Nusco ad Aquilonia e incentrato proprio su Morra. Morra, secondo la tesi dell'Imperiale, non era enucleabile da una realtà così omogenea, la vendita dei feudi poteva effettuarsi solo in blocco e lui ne aveva ordinato l'acquisto sulla base di tale convinzione.

giustizia, non s'immagini di averla, se non per mezzo di comprarla». Considera «gran calamità di questo Regno» l'incapacità di liberarsi dagli «assassini di strada». Il fenomeno endemico del banditismo a suo avviso è dovuto all'ambiente naturale, «con boschi grandi e poco separati»che offrono «doppio sentiero comodo al rubare e al fuggire» ma le «cagioni profonde sono l'ozio in eccesso e la povertà in estremo; quello fa gli uomini lascivire, questa li fa disperare».

A queste cause vanno aggiunte le disfunzioni sociopolitiche del sistema e la pessima amministrazione della giustizia. Scrive: «ma chi sa che cagionevoli non siano queglii istessi, che dovrebbero essere impedimenti alle cagioni? Chi sa che questa maledetta pianta, la quale matura i suoi frutti in campagna, abbia le radici nella città? Che giova severamente castigare chi l'avrà imprestato un tozzo di pane a quei banditi, ch'erano a lui per pigliar con la roba anco la pelle, se impunito dissimula chi, o per comodità di vendette, o per ambizione di sovrastanza somministra il vivere a coloro che tolgono la vita?».

Le visite e le considerazioni dell'Imperiale, tuttavia, sono ben presto troncate.

Il 3 maggio, infatti, così annota: «Mi sento dai miei popoli avvertire che una numerosa truppa di malandrini entrata in questi territori, si spinge ai nostri danni». Si avvicinavano, infatti, «per una parte il capitano Antonello di Benevento, per altra l'Alfiere da Morcone, per altra il Mancino dalla Puglia». Pertanto, scrive «Io mi allontano dal solitario paese. Che posso fare? Non altro che fuggire. Poco mi giova l'essermi ridotto alle cime dei miei colli: bisogna che io pensi a condurmi alle falde dei miei scogli». L'8 maggio inizia frettolosamente il suo viaggio di ritorno.

¹⁴ Sui problemi della giustizia in Principato Ultra, B.Ferrante, *Eliseo Danza Archivario di Principato Ultra*, in «Archivio Storico del Sannio», 1992, pp. 115-152.

Distacco anglosassone ed entusiasmo mediterraneo nelle Memorie di una giovane nobildonna

Silvana Sciarrotta

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: Letteratura di viaggio, Emozioni, Regno delle Due Sicilie, Grand Tour.

Protagonista di una serie di soggiorni in terra campana al seguito del padre diplomatico, la giovane (e anonima) inglese che ha lasciato ampia e documentata traccia delle sue villeggiature nei luoghi più disparati e ameni della Campania Felix¹, si presta a letture ed interpretazioni plurime². In questa sede mi sono posta l'obiettivo di interpretare le acute riflessioni della giovane autrice con il metro delle emozioni, facendo leva anche sull'apparente dicotomia tra il distacco e la compostezza anglosassone, delle quali lei era portatrice, per cultura, educazione e modo di essere, e l'entusiasmo di curiosa viaggiatrice, che sfociava in un comportamento ben più raggiante ed estroverso.

Il distacco è in qualche modo garanzia di obiettività, è un rimando ad un particolare contegno nelle valutazioni e nei giudizi, ma non è indifferenza, anzi, nelle sue *Memorie* accade l'esatto contrario. Mantenere un aplomb è un dato strutturale della cultura inglese, ma che si accentua quando è permeato da quella presunzione di superiorità che la 'civiltà' britannica aveva interiorizzato nelle esperienze imperialistiche e nella consapevolezza della forza coloniale che essa poteva vantare. Si tratta di persuasioni che vanno rapportate allo spirito del tempo e a quel tasso di nazionalismo patriottico di cui il XIX secolo fu portatore, che enfatizzava i tratti positivi di una nazione o di un impero.

Questo distacco emerge nel processo di valutazione insito nelle *Memorie*; un racconto elaborato, personalizzato, nel quale sono racchiuse le aspettative, le previsioni, un crogiuolo di riflessioni sul contatto diretto con la realtà con la quale si confrontava la giovinetta nei soggiorni estivi, e che incideva sulle sue percezioni ed analisi.

Il ricco repertorio delle esplorazioni della giovane scrittrice è carico di ironia, e si tratta di esperienze che «come tali, sono condizionate dalla personalità che le vive, dalla sua cultura, dalle capacità espressive, dalle velleità scritte, dal paese di origine eccetera»³. Insomma, sono diverse le variabili che hanno inciso sul suo racconto diaristico di quei reiterati viaggi effettuati nella medesima cittadina.

La sua appartenenza all'alta società inglese, come evidenziato, a ragione, dal traduttore del manoscritto originale⁴, è un altro dato che non si può omettere; in fondo, una certa dose di supponenza e altezzosità poteva derivare anche dalla differenza sociale con le persone delle zone che visitava. Anzi, forse è quello il terreno in cui appare ben più evidente che altrove nel manoscritto.

Balza subito agli occhi la piena identificazione, storica e culturale, direi, tra i Napoletani e tutte le altre popolazioni a Sud della Capitale con le quali lei entra in contatto. Si tratta di un topos noto per chi si occupa di storia meridionale: Napoli è stata sempre l'alfa e l'omega del Meridione, inevitabilmente i Napoletani diventavano la sintesi culturale di un modo di essere, di una lingua, di un'identità, di uno stile di vita e comportamentale. Un topos che nel decennio precedente l'Unità italiana, tra il 1850 e il 1859, gli anni della villeggiatura della giovane inglese, sopravviveva ancora e che risaliva ad almeno quattro-cinque secoli addietro.

¹ Cfr. *La Cava ovvero I miei ricordi dei Napoletani [memorie di un'anonima autrice inglese del XIX secolo]*, Cava de' Tirreni, Comune di Cava de' Tirreni, 1998.

² Cfr. G. Foscari, «Cava nella seconda metà dell'Ottocento. Note sulle Memorie di un'anonima autrice inglese», in *Rassegna Storica Salernitana*, 31, 1999, pp. 311-327.

³ Cfr. F. Salsano, «Prefazione», in *La Cava ovvero I miei ricordi dei Napoletani*, cit., p. 9.

⁴ Cfr. F. Guida, «Introduzione», in *La Cava ovvero I miei ricordi dei Napoletani*, cit., p. 13.

La predilezione del luogo di villeggiatura, La Cava, nel Principato Citeriore, è data dal fatto che la città aveva una solida tradizione come meta di soggiorno e vacanza, era stata sovente inserita nel circuito del *Grand Tour* e, a metà Ottocento, mostrava ancora un certo appeal tale da giustificare la scelta come luogo in cui rilassarsi⁵. Nonostante ciò, la scelta di una cittadina periferica rispetto a Napoli e, ancor più, di un ambiente rurale e non della sua zona più urbanizzata e apprezzata, induceva la ragazza a fare una debita e persino ironica precisazione: si trattava di un'opzione dovuta a ragioni di salute, sacrificando, come i Napoletani di alto rango che facevano la medesima scelta, «la moda e la società per questa buona causa, di vestire semplice cotone invece che abiti più ricchi»⁶. Ma già in questo pur inelegante passaggio, l'autrice chiariva che quei ricchi Napoletani e lei stessa, apprezzassero «sul serio le bellezze di strade verdi, di boschi ombrosi, di sentieri selvaggi e le splendide vedute sopra una collina, una vallata o un mare sconfinato»⁷ dando subito una connotazione bucolica alle *Memorie*.

Ecco il richiamo al primo dei tre fattori ai quali indirizza il suo reportage diaristico: il paesaggio. Incanto lirico, capacità suggestiva dell'ambiente, attenzione per il fattore rurale, erano i profili di interesse delle viaggiatrici e dei viaggiatori inglesi del XIX secolo⁸, tra positivismo documentario (e il paesaggio è un prezioso documento da sfogliare e analizzare) e valore attrattivo in sé dei luoghi da visitare.

«Le montagne – scrive poco più avanti – formano un solenne anfiteatro attorno, cosparso di bei villaggi, ciascuno con una minuscola guglia che si innalza al centro; verso Sud, le colline si aprono e lasciano vedere le case e le cupole di Vietri, l'antica Marcina, con una striscia blu di mare più oltre, che danza e scintilla sotto i raggi del sole: lo splendido Golfo di Salerno»⁹. Ecco dipinto il tratto storico della città: la sua conca, il suo verde ubertoso, i suoi numerosi casali, la sua identità policentrica, che ha preceduto il successo del suo centro urbano. La storia de La Cava è stata profondamente caratterizzata dall'orografia e da questi insediamenti a carattere sparso in casali, nei quali le famiglie patrizie radicavano la propria presenza.

Anche quando si lascia andare a qualche osservazione sprezzante e/o grossolana nei confronti dei persone del posto, e non ne mancano di certo nelle *Memorie*, il paesaggio diventa sempre consolatorio, rassicurante, anche se dentro gli abituali stereotipi: la delizia delle notti estive, le montagne ricche di vegetazione, la luna argentea sul mare lontano, il suggestivo sguardo d'insieme dell'intera vallata dalle zone collinari alle quali accedere nelle abituali escursioni giornalieri. Osservazioni che pare vogliano riequilibrare la lettura e dare una modulazione variegata e certamente non tediosa del suo stare in quel casale rurale. Ma sembra anche che l'autrice non voglia perdere mai l'occasione per ammaliare e sedurre le sue lettrici inglesi, e, per questo, ha bisogno di fluttuare tra le criticità e le rozzezze degli abitanti e la magnificenza dei luoghi. Il secondo aspetto giustifica ancora una volta la sua scelta di villeggiatura, il primo permette un paragone con la realtà inglese, che sembra perso in partenza dai rozzi abitanti del posto. Giusto per non smentire sé stessa.

Emerge, in varie occasioni, l'implicazione della narrazione emotiva sulla comprensione della realtà, e in essa affiorano gli approcci cognitivi dell'autrice, gli orientamenti valutativi, la stessa dimensione affettiva. Fa capolino anche la sua curiosità per le novità, che è insita in ogni viaggiatore, perché raccontare il déjà vu non affascina, sembra addirittura una pratica

⁵ Cfr. T. Avagliano, *Festa metelliana. Cava de' Tirreni nelle pagine di scrittori, poeti ed artisti lungo un arco di 5 secoli*, Cava de' Tirreni, Marlin, 2014. Si veda anche A. Mozzillo, *La frontiera del Grand Tour. Viaggi e viaggiatori nel Mezzogiorno borbonico*, Napoli, Liguori, 1992.

⁶ Cfr. *La Cava ovvero I miei ricordi dei Napoletani*, cit., pp. 21-22.

⁷ *Ivi*, p. 22.

⁸ Cfr. ad esempio, *Il viaggio e i viaggiatori in età moderna: gli inglesi in Italia e le avventure dei viaggiatori italiani*, A. Brillì-E. Federici (Eds.), Bologna, Pendagrone, 2009; D. Giosué, *Viaggiatori inglesi in Italia nel Cinque e nel Seicento*, Viterbo, Sette Città, 2004.

⁹ Cfr. *La Cava ovvero I miei ricordi dei Napoletani*, cit., pp. 24.

noiosa¹⁰. Occorre invece narrare l'avventura, le curiosità, le anomalie, le stranezze, le singolarità, le diversità, le bizzarrie, le eccentricità, che nella naturale empatia del viaggiatore sono sempre meravigliose, fuori dal comune, e vengono catturate appositamente per essere raccontate.

La percezione di chi scrive resta, come si può constatare, fondamentale. L'uso delle enfaticizzazioni è una tecnica per stupire il lettore, ma non c'è menzogna, semmai si tratta di un gioco linguistico utilizzato per valorizzare ancor più l'assunto. Muovendosi su queste linee-guida, la giovane scrittrice inglese esibisce per lo più un linguaggio non aulico, ma diretto, efficace, impreziosito da forme gergali napoletane che sono esse stesse dimostrazione di un suo legame ai suoni e alle originalità a volte eccentriche della lingua napoletana. Anche questo passaggio ci riporta ad una sfera emozionale, perché, come appare evidente, si interiorizza ciò che colpisce, ciò che puoi esibire come motteggio per fare colpo, o come scenografia per abbellire vezzosamente le descrizioni. Ecco l'uso che ne fa la scrittrice d'oltre Manica.

Il secondo fattore è dato dalle persone che l'autrice incontra. Anche qui il racconto del primo impatto in uno dei casali de *La Cava*, quando sembra realizzare di essere in campagna e non in città, appare come un inno all'esaltazione contagiosa; «i contadini si avvicinano creando un assembramento attorno a noi per guardare gli strani *Ingresi*, mentre dei monelli dai volti paffuti e dalla testa ricciuta spuntano fuori da ogni angolo, ricordandoci quei grassi piccoli cherubini che spuntano fuori dalle nuvole negli antichi quadri dei santi»¹¹.

I bambini diventano la massima espressione del suo entusiasmo materno e affettuoso. E ci sono spesso bimbi che girano nel racconto. Quasi sempre piccoli furfantelli, spesso sudici, ma che la deliziano con i loro occhi, con i volti paffuti e gli sguardi furbetti. «Alcuni di loro – scrive ancora – sono davvero molto carini con le loro tonde, belle facce, occhi vispi e teste ricciate: uno quasi non vede l'ora di metterli prima sotto la pompa [per lavarli] e, poi, tempestarli di baci!»¹². Bimbi sporchi ma belli. La giovinetta deve superare l'imbarazzo del sudiciume, e lo fa perché nel fondo del suo cuore c'è anche il desiderio di educarli alla pulizia, per poi poterli abbracciare e coccolare. I bimbi inglesi hanno da un pezzo superato questa fase, sembra voler ammonire nel diario delle sue villeggiature.

Il terzo fattore è rappresentato dagli aspetti comportamentali della comunità rurale con la quale abitualmente si trova ad interloquire. Il suo entusiasmo sicuramente si assopisce al cospetto dell'ignoranza e della grettezza. Si stupisce che una giovane fanciulla, pur appartenente ad una ricca famiglia del casale, non sappia leggere e dar di conto¹³. E stabilisce una connessione tra l'ignoranza e l'essere mezzo bizzoca o bizzoca integrale, ossia, bacchettona, bigotta, dedita a pratiche religiose estreme, come dividere il proprio tempo fra l'oratorio e la cappella del villaggio, pratiche proprie di una delle sue zie¹⁴. Ma le piace la timidezza ingenua della giovinetta, anche se la irrita, perché sa che le donne analfabete sono sempre destinate ad essere vittime degli uomini e costrette a lavori umili e a ruoli marginali. Il suo distacco anglosassone la porta anche a riflettere sulla sfera socio-politica che da sempre ha condizionato le donne nella società.

Tra i modi di agire positivi, l'Inglesina resta affascinata dalle maniere gentili e cortesi del ceto medio del posto che in varie circostanze palesano molto rispetto e riverenza per lei. Al punto che non può non sottolineare come si trattasse di comportamenti *straordinari*, riconoscibili

¹⁰ Cfr. M. Ch. Levorato, *Le emozioni della lettura*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 99.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 93.

¹³ *Ivi*, p. 28.

¹⁴ *Ibidem*.

oramai solo lontano da Napoli¹⁵, spingendosi ad una sottile critica verso la noblesse napoletana che aveva perso, a suo giudizio, questi connotati.

Anche in questo frangente, si può dire che misura la mediterraneità, che è diversità culturale rispetto alla sua forma mentis, e che lei valuta con occhio sufficientemente critico, senza fare sconti neppure ai suoi connazionali, se e quando necessario. Anche se la mediterraneità che la cattura è nei tratti somatici, nel colore della pelle tendente all'olivastro, nel taglio e nella furbizia degli occhi.

Merita di essere citata anche un'altra sequenza. Dopo un pranzo quaresimale, nel casale di S. Cesareo, sulla strada verso l'abbazia benedettina, la giovinetta con alcune amiche aveva iniziato una passeggiata; «Un basso parapetto in muratura circonda [il] verde tappeto da cui si gode una visione completa della luminosa vallata, e delle panchine di pietra consentono allo stanco viandante, come all'amante di cose pittoresche, di trovare riposo. La campana richiamava i contadini alla preghiera serale, ed era suonata in autentico pigro stile napoletano da una donna che colpiva ripetutamente con una pietra!»¹⁶. Paesaggio, persone e comportamenti miscelati, con tanto di scontata ovvietà sul *pigro stile napoletano* ironicamente reso nel gesto della donna che con mollezza, svogliatezza e persino indolenza percuote la campana. Ma, ancora una volta, il racconto, che oscilla tra il serio e lo scherno, non è utilizzato per denigrare o offendere. Mai nelle *Memorie* si arriva a percepire ciò, neppure nei passaggi più grossolani e indelicati. Il distacco anglosassone si coniuga con l'educazione, l'educazione diventa bon ton; non formalismo, ma rispetto.

Non c'è nelle *Memorie*, come si è potuto constatare, solo una lettura positiva, nella quale emerge il fascino per ciò che l'interprete del viaggio vede, c'è anche una lettura delle anomalie rispetto alla cultura inglese che è di segno completamente opposto. Emerge, ancora una volta, la cifra della "pretesa superiorità inglese", che rimanda all'imperialismo ottocentesco della Gran Bretagna. Nel reportage diaristico l'Inghilterra appare la terra delle buone pratiche e delle buone maniere, pur con qualche doverosa eccezione, e gli atteggiamenti virtuosi degli Inglesi in agricoltura come nei modi di fare, nella pulizia come nella cultura e nell'istruzione, sono richiamati continuamente. D'altra parte, in tutti i viaggi narrati si registra la comparazione tra il proprio vissuto abituale e quello del paese che stai visitando. C'è sempre un gioco di antagonismo campanilistico, una sottile soddisfazione quando le pratiche del tuo paese appaiono più virtuose o più razionali, più logiche o più funzionali.

Alcuni passaggi del diario assumono un tono particolarmente evocativo ed elegiaco, nel punto in cui le villeggiature vengono immaginate e rimpiante e la cittadina che le si era mostrata con le sue bellezze e le sue contraddizioni, diventa la "meravigliosa Cava", «Ora che scrivo di "passate scene, di giorni andati", da un clima nordico, con i giorni che da autunnali diventano velocemente invernali, mi piace indugiare nel ricordo delle felici ore estive trascorse tra quelle splendide montagne. Avevamo molti amici lì, villeggianti come noi, nella bella stagione, e tutti con molto piacere e grande entusiasmo conducevamo una vita di campagna, così libera da tutte le restrizioni che la moda impone all'esistenza di città. Riunendoci insieme in occasione di spedizioni a dorso d'asino o a piedi, lasciammo inesplorate poche zone del circondario. Andavamo in fila indiana attraverso i boschi, o su per le cime ventose dei monti. Le nostre canzoni e i nostri cori echeggiavano lieti e si diffondevano sulle acque calme della baia di Salerno, rallegrando il lavoro duro e paziente dei pescatori. Facevamo poi ritorno ciascuno alla propria casa per la cena, e ridevamo per le carenze della famiglia che ci ospitava: il padrone di casa esibiva due caffettiere di ceramica che venivano usate per il tè e

¹⁵ *Ivi*, p. 34.

¹⁶ *Ivi*, p. 53.

per il latte e si meravigliava per lo strano gusto dei ‘forastieri’, che amavano bere la ‘medicina’ per puro piacere!»¹⁷.

Forse questo è uno dei passi più emblematici, in cui si miscelano il rimpianto e il ricordo ancora vivissimo delle numerose villeggiature a Cava, il tratto bucolico, l’amore per la natura e la rappresentazione delle bellezze paesaggistiche, che hanno sempre un posto chiave nel diario, l’umorismo british e un po’ di dissacrante sarcasmo, con cui la giovinetta si fa gioco persino del padrone di casa che la ospita, il senso della diversità culturale esibita tra una sempre latente superiorità e un’innequivocabile amorevolezza.

Sembra intenda separarsi contro voglia dai ricordi, che le passano davanti agli occhi. Ma il suo diario di memorie necessita di un saluto, di un addio adeguato, dove forse l’emozione avrà giocato un brutto scherzo alla giovinetta. «*Adieu*, valle meravigliosa! -scrive nel commiato finale- Un lungo addio alle montagne ricoperte di boschi, la cui solenne grandeur ha calmato molti momenti dolorosi. Addio al cielo estivo del Sud, così sereno e limpido, che si inarca come una volta di zaffiro! Addio al Mediterraneo blu, le cui trasparenti profondità brillano e scintillano come argento liquido, nella calma bellezza delle notti estive! Addio alla terra della mia giovinezza, alla mia casa, ai miei amici»¹⁸.

La funzione terapeutica del viaggio rappresenta un altro lato del prisma delle emozioni che il ricordo le suscita. Sembra che l’inglesina si senta più matura e carica di conoscenze dopo i tanti mesi passati in svariate villeggiature a Cava. Il viaggio è sempre un’occasione preziosa per crescere e per accrescere il proprio bagaglio, nel suo caso, poi, esso ci appare come un’aspettativa aperta, perché aperto e flessibile sono il suo approccio, il contatto con gli abitanti locali e le suggestioni che trasferisce nella scrittura.

¹⁷ *Ivi*, p. 241.

¹⁸ *Ivi*, p. 313.

I viaggiatori “rabbdomanti”: luoghi e memorie di itinerari urbani

L'acqua da sempre porta con sé valori simbolici ed evocativi sublimati in luoghi di culto, di cura e di benessere, di ludicità e di folklore, di conoscenza scientifica e di bisogni di approvvigionamento idrico, che hanno contribuito alla costruzione delle identità urbane, rappresentando spesso meta di visita non solo a livello locale ma anche su vasta scala territoriale. Il codificarsi di questi luoghi come tappe degli itinerari urbani in una vasta letteratura di viaggio, comprendente anche le relazioni degli ingegneri, oltre che nella documentazione storica, nell'iconografia artistica e nei moderni social-media, consente di ricostruire i prodromi di quel multiforme turismo d'acque (termale e curativo, religioso, folklorico legato a feste popolari “liquide”, ecc.) che oggi come in passato costituisce una voce consistente nell'economia urbana di numerose realtà, nazionali e internazionali. Storici e storici dell'arte, archeologi, ecc., negli scritti che seguono, hanno approfondito il tema del turismo delle acque, dando conto di itinerari e percorsi urbani, delle modalità di rappresentazione dei luoghi simbolici legati alle acque, all'evolversi delle modalità descrittive e delle forme del sapere e con esse di tendenze e modalità di fruizione, delle memorie dei viaggi e delle tracce tangibili e intangibili che questi hanno lasciato a livello urbano.

Massimo Galtarossa, Laura Genovese

Roma barocca e l'acqua. Simbolismi religiosi e valenze politiche

Irene Bevilacqua

Istituto Italiano Studi Storici – Napoli – Italia

Parole chiave: Roma, acqua, fontane, acquedotti, pellegrini, guide.

1. La politica dell'acqua nelle città di antico regime. Qualche cenno

Nel corso dell'età moderna, i ceti dirigenti urbani cercarono di rispondere in vario modo alla crescente richiesta di acqua potabile da parte delle popolazioni, soprattutto in presenza di una sensibile crescita demografica. In quest'epoca, infatti, aumentò il numero delle grandi città: il numero di aree urbane con più di 10.000 abitanti raddoppiò, quelle che superavano le 100.000 anime si quintuplicarono¹. In questa classe di grandezza, nel 1500 si annoveravano solo Parigi (225.000), Napoli (125.000), Milano e Venezia (100.000); ma un secolo dopo ad esse si aggiunsero Londra, Roma, Siviglia, Lisbona, Palermo e Praga².

Già nel XIII secolo, la politica dei comuni italiani aveva favorito lo sviluppo (soprattutto in Italia centrale) di nuovi acquedotti. Accanto alle motivazioni socio-economiche, vi erano motivazioni culturali: la ripresa del modello antico (che a Roma continuava parzialmente a funzionare) e l'esibizione del proprio potere. Gli acquedotti erano opere pubbliche grandiose, e costose, possibili solo grazie al controllo stabile del contado circostante. Grazie alle imponenti condutture si portava acqua di sorgente nella piazza cittadina: si stabiliva così un nuovo rapporto di interdipendenza tra il centro urbano e il suo territorio. L'avvio comunale rappresenta solo la prima tappa di un processo che, nel Rinascimento e soprattutto nell'età barocca, coinvolgerà tutti i grandi centri urbani; mentre, nel contempo, avrà un peso non indifferente nella localizzazione di ville e giardini in aree ricche di acque correnti. L'acqua interviene, quindi, in modo determinante nella costituzione delle città e nella costruzione del loro spazio. Poche altre risorse come l'acqua legano la città al territorio circostante. È infatti da sorgenti lontane che, grazie agli acquedotti, l'acqua potabile giunge nell'area urbana. Per assicurarsi che questo flusso non si interrompa mai, la città deve controllare – e cioè prendersi cura – del territorio esterno alle sue mura. Pur essendo un bene naturale, l'acqua non era facilmente accessibile. L'uso di questo elemento richiedeva, da parte dell'uomo, una profonda conoscenza dell'ambiente e della possibilità di sfruttamento delle risorse, in un rapporto complesso e mai scontato: anche nelle situazioni di estrema penuria, questo rapporto ha comportato una complessità di tecniche e di saperi, una conoscenza puntuale del clima, delle stagioni, dei paesaggi³. Il più impellente dei bisogni, da cui dipendevano i grandi centri urbani, era l'acqua: non a caso molte città erano sorte in prossimità di grandi corsi fluviali. Proprio il ricorso alle acque dei fiumi fu all'origine di frequenti malattie gastrointestinali, tipiche dell'antico regime: le acque fluviali, nei vari centri cittadini europei, funzionavano infatti sia da canali di scarico che da fonte di approvvigionamento idrico.

2. Roma e l'acqua: una città moderna

Roma è la città dell'acqua: il rapporto tra Roma e quest'elemento è stato caratterizzato, sin dalle origini, da un carattere di eccezionalità. Già in epoca antica, Roma era considerata *regina aquarum* per l'abbondanza di fonti accessibili e per la capacità, politica e ingegneristica, dimostrata nel garantire un apporto idrico straordinario a una città assai

¹ R. Sarti, *Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna*, Roma, Editori Laterza, 2003, p. 126.

² P. Malanima, *Economia preindustriale. Mille anni: dal IX al XVIII secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 1995, p. 18.

³ V. Teti, *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Roma, Donzelli, 2003, pp. XIX-XX.

popolosa. Roma era stata il centro di uno dei più grandi imperi del mondo antico, ed uno degli elementi di più spiccata originalità della sua struttura urbana erano state le grandi infrastrutture di trasporto dell'acqua, gli acquedotti imperiali. Ancora oggi, i resti di queste costruzioni maestose segnano il paesaggio romano come la testimonianza superstite di una possente plasmazione del territorio, al servizio dei bisogni cittadini. Tuttavia, il crollo dell'Impero, e dunque la fine di quel controllo del territorio a lungo esercitata da parte del potere pubblico, avevano spezzato per secoli il rapporto tra Roma e la regione circostante: gli acquedotti, ormai manomessi, erano divenuti inservibili. L'acqua, il cui uso era stato pubblico, risultato di un'ambiziosa costruzione statale, non era più addotta in città da grandi strutture collettive ed era ridiventava in qualche misura "privata". I cittadini dovevano attingerla singolarmente, là dove era possibile: essi facevano ricorso ai pozzi, al Tevere e – ma solo pochi fortunati – alle sorgenti naturali affioranti in alcune parti della città (Vaticano, Gianicolo). All'interno di questo contesto, con alle spalle l'antica tradizione di adduzione pubblica dell'acqua, l'iniziativa dei papi nel corso dell'età moderna assunse vari elementi di originalità, che connotarono la questione acqua a Roma in maniera nuova rispetto alle altre città d'Europa. Diversamente da quanto si può immaginare, gli antichi acquedotti romani erano andati completamente distrutti e ben poco rimaneva delle loro strutture: l'intervento dei papi non fu quindi particolarmente favorito dai resti materiali dei condotti romani; il vantaggio ereditato dai pontefici fu, piuttosto, di tipo culturale: un'idea dell'acqua diversa rispetto al resto d'Europa. A Roma acquistavano una valenza più profonda anche i significati simbolici che l'acqua aveva nei miti pagani (non soltanto i fondatori di Roma, Romolo e Remo, vennero affidati alle acque del Tevere per scampare alla morte, ma la città stessa fu fondata da Romolo in un luogo ricchissimo di sorgenti d'acqua⁴), e nelle storie del Vecchio e del Nuovo Testamento (si pensi all'apertura del Mar Rosso al passaggio del popolo d'Israele o al miracolo compiuto da Cristo durante le Nozze di Cana⁵). Il simbolismo dell'acqua trovava il suo pieno significato nel battesimo cristiano, che purifica l'anima dai peccati, segnando l'ingresso del cristiano nella comunità; l'acqua del battesimo è considerata «effusione dello Spirito Santo»⁶. L'importanza dei riti di purificazione nei pellegrinaggi e nei giubilei conferiva un'ulteriore valenza spirituale all'acqua, che può considerarsi la «vera madre di Roma»⁷, perché capace di soddisfare contemporaneamente una sete materiale e spirituale. Le numerose acque che vengono addotte in città sono portatrici di salubrità (purificano l'aria dai miasmi e ritemprano il fisico) e di purezza: salute del corpo per chi va a Roma a salvare la propria anima. L'acqua contribuiva, insieme ai giardini, a evocare le delizie dell'Eden o l'arrivo in una terra promessa. Inoltre, l'acqua conferisce a Roma un chiarore mitico: perché realizza una continuità con i grandi acquedotti imperiali, restaurati però dai papi, a sottolineare l'insufficienza delle antiche strutture e quindi il loro superamento in un presente più grande.

Ma l'acqua a Roma divenne essa stessa elemento estetico, di cui sfruttare purezza e plasticità nel modellamento e abbellimento urbano: rinnovando il suo antico splendore, la città tornò a riempirsi di fontane, in un processo di profondo rinnovamento della forma urbis perseguito da vari pontefici, che resero così concreto e visibile il loro potere. L'acqua, in fondo, è uno degli attributi più vistosi della potenza. In particolare, la sua sovrabbondanza segnala ogni vero

⁴ C. Cerchiai, *Strategia sociale dell'acqua nella Roma antica*, in *L'uomo e l'acqua nei libri della Biblioteca Vallicelliana*, Catalogo della mostra a cura del Ministero per i Beni Culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni librari e gli istituti culturali, Biblioteca Vallicelliana, Gaeta (Rm), 1990, pp. 179-192, p. 184

⁵ A. G. Caiazzo, *Simbolismi dell'acqua nell'iniziazione cristiana*, in V. Teti, *Storia dell'acqua...*, cit, pp. 201-224, p. 209.

⁶ *Ibidem*: «Per questo nella liturgia cristiana l'acqua ha soprattutto questo significato simbolico: esprimere la vita di Dio che ci viene comunicata in Cristo».

⁷ G. Labrot, *Roma 'caput mundi'. L'immagine barocca della città santa 1534-1677*. Napoli, Electa Napoli, 1997, p. 302.

potere. Dietro l'acqua, e le sue rappresentazioni, si cela quindi un sottile gioco politico: i papi non sono rimasti indietro rispetto a re e principi: la potenza di Sisto V, ma anche di Paolo V, poggia su una vera strategia dell'acqua. La progettazione urbanistica attuata dai papi rinascimentali assunse una doppia valenza, politica e sociale, dal momento che «atto del costruire e agire politico sono sempre strettamente correlati»⁸. Per i pontefici del Rinascimento e della prima età barocca, l'arrivo dell'acqua fu ragione di interventi di abbellimento e di innovazioni viarie: un modo per lasciare la propria impronta sulla città, ma pure per cercare e consolidare il consenso.

L'impegno papale in questo senso rientrava in una politica di magnificenza già da tempo intrapresa dai papi (a partire dal ritorno da Avignone⁹): l'abbellimento della città – con l'apertura di nuove strade e piazze, la costruzione di magnifici palazzi – e il miglioramento delle condizioni di vita dell'intera popolazione (per la quale l'approvvigionamento idrico era fondamentale) erano parte integrante di tale politica. La città si stava trasformando, cambiavano strutture e funzioni dello spazio in relazione sia a nuove esigenze, sia al rapporto dinamico con il potere. Il plasmare, modellare lo spazio della città, attraverso l'urbanistica e l'architettura, non era un atto privo di valenze politiche, né solo una risultante del contesto culturale dominante: non era un semplice riflesso del potere, ma un elemento fondante di esso. Quello del pontefice era un vero e proprio atto di *maiestas*, tramite il quale veniva palesata la sua capacità di ordinare la città e, di conseguenza, la società: era una conferma, una legittimazione del suo potere¹⁰. Un'interessante conferma di questa interpretazione delle volontà papali arriva dalle note¹¹ di monsignor Costaguti¹² (foriere maggiore e maggiordomo di papa Paolo V): «il condurre acqua, e far cisterne pubbliche è peso del Principe à spese de Popoli, che ne sentono il beneficio. La necessità dell'acqua è cosa naturale et il Popolo, et particolarmente i poveri non la possono havere solo per mezzo delli acquedotti e cisterne pubbliche, non havendo essi ne modo ne commodità di farne»¹³.

Il papa si poneva anche come una guida temporale, rendendo manifesta questa attitudine oltre che nell'organizzazione dello spazio urbano, anche nella continua invasione dello spazio del potere civico. Ciascun pontefice cercò di rendere tangibile, attraverso l'urbanistica e l'edilizia, il proprio pontificato, per il desiderio di lasciare sulla città una traccia del suo passaggio. Non potendo però contare su una prosecuzione, a livello dinastico, del proprio operato, ognuno di essi agì in modo disorganico rispetto ai propri predecessori, contribuendo così non solo all'accrescimento della bellezza di Roma, ma anche al suo sviluppo caotico e poco coerente.

⁸ M. Fantoni, *Il potere dello spazio*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 15.

⁹ Con il rientro a Roma di Martino V (1420) il papato aveva inaugurato una serie di interventi sulla *forma urbis*. L'azione (pur limitata) di questo papa sulla città fu ben mirata, segnando l'inizio di una tendenza che si riproporrà negli anni seguenti: la valorizzazione o ristrutturazione di edifici dal forte valore simbolico, ma anche l'ampliamento del palazzo di famiglia. Martino V intervenne, infatti, a S. Giovanni in Laterano, nella basilica di S. Pietro e al Campidoglio, ma non trascurò l'ampliamento e la risistemazione del Palazzo di famiglia e della chiesa a Santi Apostoli.

¹⁰ M. Fantoni, *Il potere dello spazio*, cit., p. 18.

¹¹ ASV, Fondo Borghese, IV, 285, f. 71, *Alcune attioni di Paolo V raccolte da Giovan Battista Costaguta...*; riportato in L. Von Pastor, *Storia dei Papi*, Roma, Desclée, 1933, XII, pp. 696-707.

¹² A differenza delle biografie ufficiali, queste note hanno un grande valore documentario, poiché non erano destinate alla pubblicazione e si basavano quasi sempre sull'esperienza personale di Costaguti. Secondo il documento originale, Costaguti fu nominato protonotario apostolico il 19 luglio 1608, dopo che il 17 luglio ebbe ricevuto la prima tonsura; nel dicembre 1614 fu nominato canonico di S. Maria Maggiore. L. Von Pastor, *Storia dei Papi*, cit., p. 700.

¹³ ASV, Fondo Borghese, IV, 285, f. 71, in D'Onofrio, *Acque e fontane di Roma*, Roma, Staderini editore, 1957, p. 373.

3. Le fontane: tra pianificazione amministrativa e guide ai pellegrini

A Roma i pontefici – sebbene sempre attenti al loro interesse personale – si preoccuparono di assicurare acqua anche alla popolazione cittadina più povera, con numerose fontane pubbliche distribuite in tutti i rioni. Ricordiamo qui brevemente il provvedimento del 4 novembre 1570 con cui la *Congregatione sopra le fonti* stabilì in quali luoghi costruire alcune fontane pubbliche, da erigere sia per decoro della città, sia quali punti fissi di dislocamento delle acque per uso privato. I luoghi prescelti furono i seguenti: «il trivio nella piazza del Popolo. Il loco del aquedotto sotto la Trinità. Santo Roccho per la comodità del porto. Piazza di Sciarra o Colonna. Santo Apostolo, santo Marco, Piazza de Altieri. La Minerva. La Rotonda. La Dogana. Agoni [piazza Navona] doi, una in capo et una in piede. Campo de fiore. Piazza Giudea. Piazza Montanara. Monte Giordano se ce potrà andà l'acqua. Piazza de Ponte. Strada Giulia una in mezzo»¹⁴. Un programma grandioso, che confidava molto nelle possibilità del nuovo acquedotto Vergine: in realtà, poi, alcune fontane non furono mai costruite, mentre per le altre bisognerà aspettare l'arrivo di nuove acque. Le fonti pensate per piazza Altieri, piazza della Minerva e della Dogana non vennero, appunto, mai realizzate. Le fontane di piazza Giudea, di Monte Giordano e di via Giulia dovettero, invece, aspettare l'arrivo dell'acqua Paola. Tra il 1572 e il 1592, vennero erette altre otto di queste fontane, grazie soprattutto a papa Gregorio XIII e al suo successore Sisto V (quest'ultimo ricorse alle nuove linfe apportate dall'acquedotto Felice). Risulta piuttosto sorprendente, però, che nel 1612 Paolo V porterà l'acqua in via Giulia, seguendo ancora il progetto di quarant'anni prima.

È evidente che le fonti programmate nel 1570 erano state pensate per punti “strategici” della città, dove forse, prima o poi, sarebbero state costruite; ma non fu un caso se, negli anni successivi, i vari papi si rifecero alle indicazioni dei loro predecessori. Tra il 1575 e il 1600 vennero messe a disposizione della popolazione ben trentacinque fontane, rendendo pubblica una quantità d'acqua sorprendente: «quelle altre ville d'Europe aurait pu à l'époque s'enorgueillir d'un tel bilan?»¹⁵. Le autorità giunsero addirittura a temere per la salute dei cittadini, data la grande umidità che tutte quelle fontane comportavano, e con un editto del 1597 proibirono l'uso di lavatoi all'interno delle case¹⁶. Bisogna anche sottolineare come tutte queste fontane seguissero il disegno tradizionale della fontana pubblica (si pensi alle antiche forme di piazza s. Maria in Trastevere e di piazza s. Pietro, in cui però la vasca principale era di forma circolare): un'ampia vasca di forma mistilinea¹⁷ – spesso anticipata da qualche gradino – al cui centro si ergeva una seconda vasca, più piccola, dalla quale l'acqua traboccava nel recipiente sottostante¹⁸. E, sostiene D'Onofrio, «soprattutto a causa di quei gradini che ponevano talora assai in alto la vasca, lo spettatore di fronte alla fontana era un po' quasi in soggezione: non si stabiliva cioè una certa euritmia tra il monumento e lui; sicché, a prescindere dalle sculture ornamentali, egli finiva nel vedere nella fontana poco più che una cisterna d'acqua zampillante»¹⁹. Nella fontana pubblica cinquecentesca non c'è quella parità tra acqua e pietra che caratterizzerà le realizzazioni successive: nei luoghi pubblici, non si voleva ancora stupire e coinvolgere lo spettatore, mentre tale intento era già presente nelle fontane delle grandi ville suburbane (per esempio a villa d'Este). L'autore di quasi tutte

¹⁴ Archivio Capitolino, Camera Capitolina, Credenzone VI, t. 50, p. 3; riportato in D'Onofrio, *Acque e fontane di Roma*, cit, p. 90.

¹⁵ J. Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome, dans la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris, E. De Boccard, 1957, p. 337.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ La forma mistilinea era dovuta alla mancanza di blocchi unici di pietra e alla conseguente necessità di riutilizzare materiale di recupero di piccolo taglio, che veniva assemblato in modo da nascondere i giunti tra le varie parti.

¹⁸ C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma, Liber, 1967, p. 319.

¹⁹ *Ivi*, p. 320.

queste fontane, Giacomo Della Porta, si ispirò probabilmente anche ai modelli vignoleschi di Bagnaia, Viterbo e Ronciglione; le sue fontane sono tutte a pianta centrale con il catino principale di altezza opportuna per potervi attingere l'acqua con le brocche, con al centro una tazza più piccola²⁰. Le fontane pubbliche portavano l'impronta dell'età romana antica e anche le così dette "mostre" risentivano questa influenza: le grandi fontane del Mosè (1587), dell'acqua Paola (1612) e di Trevi (nel mancato progetto del 1615 di cambiarne l'aspetto), ripetevano fedelmente il motivo architettonico romano della fontana-facciata²¹.

Nelle diverse guide redatte per i pellegrini in visita a Roma, alle acque e alle fontane venivano solitamente dedicate diverse pagine: alla necessità di indicare ai pellegrini dove abbeverarsi, si univa il carattere di eccezionalità che le fontane avevano assunto a Roma. Pietro Martire Felini apriva la sua *Guida romana per li forastieri* con la visita a Borgo e al Vaticano, nei cui giardini si potevano vedere «luoghi amenissimi di acque et fonti» grazie a quel papa Paolo V che «ha fatto qualsivoglia alto et basso luogo, di commodità d'acque salubri, gioire»²². Fioravante Martinelli, in *Roma ricercata nel suo sito*, esaltava la figura di Gregorio XIII che, «zelantissimo della pubblica comodità», aveva fatto costruire tre fontane in piazza Navona, una a piazza della Rotonda, una a piazza del Popolo e una a piazza Colonna «oltre a diverse altre non così celebri in diversi luoghi della città tanto pubbliche, quanto private; e molti Lavatori da lavar li panni»²³. Nel suo *Mercurio Errante* Rossini prediligeva le fontane delle molte ville private che segnavano il paesaggio della Roma rinascimentale, soffermandosi sulla bellezza dei loro giochi d'acqua. Minori erano invece le indicazioni di fontane pubbliche, a proposito delle quali non mancò di ricordare il magnanimo operato dei pontefici nell'edificazione di nuovi acquedotti.

²⁰ F. de Tomasso, *La "renovatio aquae" nella Roma dei papi: la ricostruzione dell'acquedotto Vergine e le sue fontane*, in *Catalogo della mostra L'uomo e l'acqua nei libri della Biblioteca Vallicelliana*, a cura del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio centrale per i beni librari e gli istituti culturali, Biblioteca Vallicelliana, Gaeta (Rm), 1990, (pp. 203- 218), p. 207.

²¹ *Ivi*, p. 321.

²² P. Felini, *Trattato nuouo delle cose mauigliose dell'alma città di Roma, doue si tratta delle chiese, stationi, et reliquie de corpi santi...*, in Roma appresso Bartolomeo Zannetti, 1615.

²³ F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarij...*, in Roma appresso Bernardino Tani, 1644, p. 220.

Le acque termominerali nell'Italia antica fra pellegrinaggi e svaghi

Maddalena Bassani

Università di Padova – Padova – Italia

Parole chiave: termalismo, turismo, culto, spettacoli.

1. Introduzione

Lo studio dello sfruttamento della risorsa termominerale nel mondo antico e segnatamente in età romana ha caratterizzato e caratterizza tutt'oggi diversi progetti di ricerca sviluppati dal Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova, di ambito regionale, nazionale e internazionale¹. A tali progetti si sono affiancati ulteriori ricerche individuali, che hanno consentito di ampliare lo sguardo dalla realtà della penisola italiana a quella delle province romane occidentali².

I risultati emersi nel corso di oltre dieci anni di lavoro, sono stati in parte pubblicati in volumi collettanei³ e in articoli⁴, in parte sono in corso di stampa, altri ancora sono in fase di elaborazione e di analisi. E proprio perché si tratta di un 'work in progress', in questa sede si intendono presentare alcuni dati che possono contribuire a delineare le diverse modalità di sfruttamento della risorsa termominerale in età antica proprio nella prospettiva suggerita dal titolo dal Convegno, *La città, il viaggio, il turismo*, incentrata, nel caso della sessione, sul significato dell'offerta turistica per coloro che si recavano alle *aquae*⁵.

La valenza ad un tempo terapeutica e ricreativa dei viaggi alle terme è sintetizzata in un passo del libro dedicato all'interpretazione dei sogni di Artemidoro, in cui l'autore scrive che sognare di «prendere un bagno alle acque calde, intendo quelle che sgorgano naturalmente, significa salute per i malati e disoccupazione per chi sta bene, poiché a recarsi alle terme sono i convalescenti e le persone che non hanno niente da fare»⁶.

Se il binomio 'convalescenza-svago' delineato da Artemidoro connotava i viaggi alle città d'acqua in età antica e continuerà a connotarli nei secoli fino al pieno Ottocento, in questa sede si tralascierà di discutere dei tipi di insediamenti⁷, degli aspetti strutturali e

¹ Direzione scientifica per l'Università di Padova: Francesca Ghedini, Paola Zanovello; coordinamento per l'Università di Padova: Maddalena Bassani. I progetti di ricerca sono tre: 1. *Aquae Patavinae*, dedicato allo scavo, al restauro conservativo e alla valorizzazione delle aree archeologiche di Montegrotto Terme (www.aquaePatavinae.it); 2. *Il termalismo in età romana fra conoscenza e valorizzazione*, che ha previsto il censimento di tutti i siti termominerali dell'Italia antica (PRIN 2008: <http://www.beniculturali.unipd.it/www/ricerca/linee-di-ricerca/il-termalismo-in-eta-romana-tra-conoscenza-e-valorizzazione/>); 3. il progetto europeo *CrossCult: Empowering reuse of digital cultural heritage in context-aware crosscuts of European history*, nel quale la promozione della conoscenza del termalismo antico per il grande pubblico costituisce uno dei quattro pilot di lavoro (www.crosscult.eu).

² Tesi di Dottorato di Ricerca di Cecilia Zanetti: *Il termalismo nelle province romane centrali. Rezia, Germania superiore e inferiore*. Tesi di Dottorato di Ricerca di Matteo Marcato: *Il termalismo nelle province romane occidentali: Gallia Narbonense, Gallia Lugdunense, Aquitania, Alpi Marittime, Cozie, Graie e Pennine*. Assegno di ricerca senior di Maddalena Bassani: *Archaeology of Thermalism. The reconstruction of ancient settlements at curative springs in the southern provinces of the Roman empire*.

³ *Aquae Patavinae* 2011, *Aquae Patavinae* 2012, *Aquae salutariferae* 2013, *Cura, preghiera e benessere* 2014, con ampia bibliografia progressiva sul tema.

⁴ In questa sede si dà conto solo dei contributi di chi scrive, rinviando alla consultazione dei singoli lavori editi nei volumi citati alla nota 4: M. Bassani 2011; M. Bassani 2012a; M. Bassani 2012b; M. Bassani 2013; M. Bassani 2014a; M. Bassani 2014b; Annibaletto, Bassani 2013; Ghedini, Bassani 2014a; Ghedini, Bassani 2014b; Ghedini, Bassani 2015; M. Bassani 2016a; M. Bassani 2016b; Bassani, Ghedini 2016.

⁵ Sui viaggi ai *loca sancta* cfr. Basso 2014, con ampia bibliografia.

⁶ Artemidoro, *Il libro dei sogni*, I, 64; cfr. ed. BUR 2006.

⁷ Annibaletto, Basso 2014.

infrastrutturali⁸ o delle tipologie dei luoghi di culto⁹, già ampiamente trattati, né si discuterà degli aspetti afferenti ai prodotti secondari legati ad attività artigianali¹⁰. Si cercherà piuttosto di delineare due tipologie di offerte ‘turistiche’ che attorno alle *aquae* erano sviluppate¹¹: e cioè il pellegrinaggio votivo, afferente ai santuari con la relativa rete commerciale, e l'intrattenimento culturale per i ‘curisti’, che si concretizzava tanto in appositi edifici per spettacolo, quanto in opere letterarie *ad hoc*.

2. Il pellegrinaggio votivo: materiali e commercio di *ex voto*

Come si è avuto modo di evidenziare in più occasioni, le prime forme di frequentazione umana delle *aquae* furono legate agli aspetti culturali e sacrali¹²; e per quanto dalla tarda età repubblicana il proliferare dei luoghi di culto e dei depositi votivi andò via via riducendosi da un punto di vista numerico a favore degli impianti curativi, essendo ormai maturata una piena conoscenza medica e una diffusa consapevolezza delle potenzialità terapeutiche dei trattamenti, le tracce del *sacrum* alle sorgenti curative si mantennero ancora in età imperiale, se non oltre.

A titolo esemplificativo basti ricordare la quantità di oggetti recuperati nella polla termale di Vicarello presso Bracciano, ancor oggi in uso¹³: dalla fonte si trassero migliaia di monete datate dall'età repubblicana all'età imperiale, ma anche contenitori in materiali preziosi talora iscritti, che testimoniano l'esistenza di un pellegrinaggio a queste *aquae* di grandissima rilevanza. Dallo studio dei conii monetali è emerso come in età repubblicana i devoti potessero provenire non solo da località di area laziale, ma anche dalle città dell'Italia meridionale, evidentemente perché amplissima era la fama delle potenzialità terapeutiche di queste acque, sia calde che fredde, di tipo bicarbonato-solfato-alcantino-terrose e radioattive. Ma a sottolineare vieppiù l'esistenza di una sorta di itinerario della salute verso le terme di Vicarello (*Aquae Apollinares Novae*), soccorre il recupero di alcuni *ex voto* di età imperiale: oltre ai vasi in oro, in argento e in bronzo con iscrizioni ad Apollo e alle Ninfe, spiccano i quattro bicchieri in argento di fattura iberica (fig. 1), sui quali era stato inciso un percorso da Cadice a Roma compiuto evidentemente da un personaggio di origine spagnola, che aveva poi voluto consacrarli a Vicarello una volta sciolto il voto¹⁴.

Spostando l'attenzione sulle attestazioni di *ex voto* provenienti da Montegrotto Terme, il bacino di origine dei fedeli in età preromana sembra invece essere stato per lo più indigeno: la produzione degli oggetti (VII-III sec. a.C.) riconduce infatti alla *Patavium* preromana. Su un paleo-argine di un laghetto termale si trassero infatti migliaia di coppe e di tazze (fig. 2) lì deposte a seguito di un rituale legato alla libagione in onore delle divinità del luogo¹⁵. Inoltre, il recupero di statuette in bronzo di cavalieri a cavallo e soprattutto di singoli cavalli ha altresì permesso di avanzare l'ipotesi che tali *ex voto* potessero rappresentare la spia di una richiesta di guarigione per i cavalli medesimi, anche in virtù di numerosi dati di confronto e di fonti documentarie antiche e moderne¹⁶.

In seguito i *Patavini Fontes* continuarono ad essere mèta sia di viaggi della salute, come dimostra la costruzione di un'area balneare (seconda metà del I sec. a.C.-III sec. d.C.)

⁸ Già ampiamente sviluppati da Annibaletto 2014.

⁹ M. Bassani 2011-2014; Bassani, Ghedini 2016.

¹⁰ M. Bassani 2016; M. Bassani c.s.b.

¹¹ Sugli aspetti economici legati al termalismo antico, cfr. Zanovello 2014.

¹² M. Bassani 2014a; M. Bassani 2014b.

¹³ Colini 1979; M. Bassani 2014b, in partic. pp. 162-163, con rimandi bibliografici puntuali.

¹⁴ Su tali materiali Cordiano 2003; sui frequentatori delle stazioni termali cfr. Basso 2013.

¹⁵ *San Pietro Montagnon* 1986; i materiali sono datati fra il VII e il III sec. a.C.

¹⁶ M. Bassani 2011; M. Bassani 2012b; Bassani, Ghedini 2016.

provvista di tre vasche (fig. 3) e di altri edifici¹⁷, sia di pellegrinaggi votivi, in qualche caso assai prestigiosi: è nota la venuta del giovane Tiberio alle *aquae* di *Patavium* intorno al 6 d.C. per interrogare l'oracolo di Gerione in merito al suo futuro, come ricorda Svetonio¹⁸. Non sappiamo quale *ex voto* egli dedicò alle divinità di area euganea, tuttavia una classe di oggetti votivi attestata fra la tarda età repubblicana e il primo impero è rappresentata da alcuni manufatti ceramici scoperti in località Montirone, presso Abano Terme¹⁹. In questo sito, infatti, si trovarono raffinatissimi vasi in ceramica, tra i quali circa un centinaio di bicchieri a impasto grigio o arancio con pareti sottili, firmati da vasai in qualche caso già noti (*Aco*, *Acastus*, *Norbanus*, *Diophanes* e *Clemens*²⁰). Si recuperarono altresì dodici *rhyta* invetriati, pregiati bicchieri a forma di testa di animali destinati a rituali connessi all'acqua (fig. 4). Per quanto non siano stati fatti saggi stratigrafici utili a confermare la pertinenza di tali oggetti a una specifica struttura, è stato proposto che essi costituissero parte di un magazzino di un negozio (o comunque di un *emporium*) che produceva tali manufatti per i pellegrini. E non a caso, forse, si recuperò fra i reperti anche una piccola statua di bronzo raffigurante Mercurio con *marsupium*: tale ritrovamento potrebbe rinviare da un lato al patrocinio del dio sulle attività emporiali svolte nell'area, dall'altra all'implicito uso anche "commerciale" dell'acqua termale e degli *ex voto* ad esse legati.

Proprio a Montirone, peraltro, furono recuperate quattro lastre iscritte datate al I sec. d.C. con la sigla *AA*, il cui scioglimento potrebbe essere o *Aquae Aponi* oppure *Aquae Aponiae*; peraltro, il ritrovamento di una piccola ara con il nome di Apollo potrebbe non far escludere l'ipotesi che la sigla stia per *Apono Apollo*, suggerendo così una possibile assimilazione del dio locale *Aponus* al romano Apollo²¹. Il dato che qui interessa sottolineare, tuttavia, è il fatto che la scoperta di questi manufatti votivi iscritti nei pressi dell'*emporium* in cui si commerciavano i vasi ceramici possa essere un chiaro indizio dell'esistenza in questa località di un vero e proprio quartiere produttivo e commerciale prossimo a un'area sacra: esso poteva essere destinato a soddisfare le richieste di una clientela costituita per lo più da pellegrini, desiderosi di lasciare un dono per una grazia ricevuta da *Aponus*, da Apollo, dalle *Aquae* e/o dalle altre divinità venerate in area euganea.

3. L'intrattenimento culturale: gli edifici per spettacolo e la produzione letteraria

Dopo aver focalizzato l'attenzione su esempi di manufatti legati al turismo devozionale presso le *aquae*, vale ora considerare i pochi ma significativi elementi relativi agli edifici per spettacoli costruiti presso sorgenti termominerali, nonché le informazioni afferenti ai tipi di rappresentazioni che qui venivano proposte.

A fronte del censimento effettuato in Italia, il più noto e studiato esempio di edificio per spettacoli è il piccolo teatro, o piuttosto l'*odeum*, realizzato a Montegrotto Terme nella stessa fase in cui fu costruito l'impianto termale (seconda metà del I sec. a.C.-I sec. d.C.), per quanto esso abbia subito vari riadattamenti nella media età imperiale (fig. 5)²². Oggetto di un accurato restauro in anni recenti²³ e di piccole dimensioni (38x37 m circa), esso era destinato a ospitare qualche centinaio di persone: poggiava su una sostruzione su cui era sviluppata la

¹⁷ Da ultimi Bonomi, Malacrino 2012.

¹⁸ Svet., *Tib.* 14, 3: ... *et mox, cum Illyricum petens iuxta Patavium adisset Geryonis oraculum, sorte tracta, qua monebatur ut de consultationibus in Aponi fontem talos aureos iaceret, evenit ut summum numerum iacti ab eo ostenderent; hodieque sub aqua visuntur hi tali.*

¹⁹ Lavizzari 1995.

²⁰ Lavizzari 1991.

²¹ Zanovello, Basso, Bressan 2010, in partic. pp. 52-56, con rimandi precedenti.

²² Bonomi, Malacrino 2011, con ampia bibliografia pregressa.

²³ Bonomi, Faleschini 2011.

cavea, servita da tre rampe di scale e culminante in un edificio quadrangolare interpretato o come un palco d'onore o come una *aedes*. Oltre l'orchestra, le aree del *pulpitum* e della *scaenae frons* con nicchie rettangolari e semicircolari erano accessibili anche da aperture collegate ad ambienti laterali, questi ultimi destinati agli attori e alle attività connesse agli spettacoli. Fra il II e il III sec. d.C. sono stati registrati alcuni interventi forse dovuti alla necessità di ovviare alla natura instabile del terreno: oltre ad azioni di rinforzo, è stata segnalata la realizzazione di sistemi di canalizzazioni idriche, soprattutto nell'area dell'orchestra, che servivano forse una fontana.

Il piccolo *odeum* di Montegrotto, dunque, rappresenta un indicatore interessante delle strutture preposte alle attività ludiche per i curisti dei *Patavini Fontes* ed è forse plausibile immaginare che proprio in questo edificio si siano esibiti la mima e giocoliera Claudia Toreuma, morta neanche ventenne nel I sec. d.C., di cui resta il monumento funerario²⁴, e l'auleta Quinto Appeo Eutyachiano, vissuto anch'egli in età imperiale, come recita l'iscrizione²⁵.

Ma oltre a Montegrotto si possono apprezzare altri esempi di edifici per spettacolo, in particolare nell'unica 'ville d'eaux' romana in Italia, l'antica *Aquae Statiellae*, oggi Acqui Terme (fig. 6)²⁶: qui furono costruiti sia il teatro al centro dell'impianto urbano, prossimo alla sorgente principale chiamata La Bollente, sia l'anfiteatro localizzato a sud, poco distante dai bagni. Nel primo caso l'edificio scenico, di dimensioni contenute (diam. 50 m circa), era poggiato con la *ima cavea* al pendio naturale e poteva ospitare un numero più alto di persone rispetto a Montegrotto: gli spettatori potevano raggiungere i posti intagliati nella roccia tramite scale laterali e potevano sedere nella cavea con lo sguardo rivolto verso la Bollente. Viceversa, l'anfiteatro sembra inserito in un circuito di servizi lontani dal centro, dove forse potevano affluire più persone e dove probabilmente il nucleo dei *balnea* costituiva il polo attrattivo principale.

Ma quali spettacoli venivano offerti ai curisti, almeno per quanto riguarda gli edifici teatrali? Nulla sappiamo al riguardo, anche se è ovvio immaginare un'ampia varietà di rappresentazioni in voga nelle varie epoche - commedie e tragedie, pantomini, forse anche letture di opere famose. Tuttavia c'è da chiedersi se all'interno dell'ampia gamma di opere prodotte dalla letteratura antica non vi fossero anche componimenti ispirati specificamente alle *aquae*. Tale ipotesi nasce da un dato fin qui sfuggito agli studi sul termalismo antico, ovvero quello relativo ad alcuni frammenti di due commedie latine di chiaro soggetto 'termale', entrambe risalenti al I sec. a.C.

La prima fu scritta da un letterato di nome Tito Quinzio Atta²⁷, morto, secondo San Girolamo, nel 77 a.C. e quindi pienamente attivo nel periodo di grande utilizzo e incremento degli impianti termominerali. Questi era autore di epigrammi e di almeno dodici opere teatrali, di cui restano 18 frammenti; era apprezzato da Varrone per aver saputo esprimere i caratteri delle persone, da Frontone per la capacità di delineare i personaggi femminili; il suo soprannome Atta ('colui che cammina sulle piante dei piedi') derivava forse dall'aver recitato come pantomimo nel ruolo del *planipes*.

A costui è attribuita un'opera intitolata *Aquae caldae*, che rientrava nel genere teatrale della *fabula togata* di argomento comico se non 'leggero', il cui titolo è evidentemente già di per sé

²⁴ Zampieri 2000.

²⁵ ILS 5241.

²⁶ Zanda, Bacchetta 2005; Annibaletto, Basso 2014, in partic. pp. 105-106.

²⁷ Conte 1988.

assai interessante, perché indica il probabile contesto in cui la vicenda era ambientata, ossia le stazioni curative. Si riportano per esteso i due frammenti conservati²⁸:

Acque Calde

I. *quando le meretrici si prostituiscano per le strade col nostro abbigliamento.*

II. *e oggi si attardano; io chiuderò / la fonte*

Impossibile dire se il titolo evocasse una precisa località termale o piuttosto un sito termominerale qualsiasi dell'Italia romana, mentre qualcosa di più si può affermare circa i personaggi della commedia: nel primo frammento chi parla è forse una matrona, che lamenta le vesti troppo 'signorili' esibite per strada dalle prostitute del luogo: queste ultime, infatti, dovevano indossare vesti corte, che le differenziassero dalle altre donne, mentre qui, lo chiarisce il frammento, si permettevano un abbigliamento più sofisticato, probabilmente per attirare più clienti. Nel secondo frammento, invece, si pensa che sia il gestore delle *aquae* a brontolare per via del fatto che le persone si trattenevano nell'impianto oltre l'ora chiusura: per questo egli avrebbe chiuso la sorgente, impedendo così il proseguimento del bagno a chi non rispettava le norme prefissate.

Dai pur limitati versi della commedia di Atta emergono, dunque, preziosi elementi che delineano molto bene il clima alle stazioni termali antiche, che è poi lo stesso narratoci da alcuni autori come Marziale e Seneca soprattutto per la realtà di Baia²⁹: alle *aquae* si aggiravano prostitute in cerca di facili guadagni anche grazie a illeciti travestimenti, oppure si incrontavano sia curisti pigri e poco rispettosi degli orari dei bagni, sia gestori degli impianti pronti a bloccare il flusso e il deflusso delle acque pur di cacciar fuori i clienti insolenti. E se certo questa era una realtà generalizzata, di contro altri due frammenti, questa volta attribuiti a Decimo Laberio, vissuto anch'egli nella prima metà del I sec. a.C., sembrano profilare piuttosto una dimensione pacata, consona a un viaggio alle terme per chi era in cerca di cura e riposo a causa di una malattia. Ci si riferisce ai versi di un componimento del genere del mimo intitolato anche in questo caso *Aquae Caldae*, che si riporta integralmente come i precedenti di Atta³⁰ ... *e già qui grava su di me un piacevolissimo sonno, / così come ne è gravato un ghiro ...*

Le due frasi descrivono un clima di rilassatezza, legato, si crede, alla sensazione di piacevole stanchezza percepita da chi ha goduto di un bagno termominerale e/o dei trattamenti collaterali: è noto, infatti, come la temperatura dell'acqua termale e i sali minerali ivi presenti contribuiscano ad abbassare notevolmente la pressione corporea, inducendo il termalista a cercare un immediato riposo, quasi fosse un ghiro, per riacquistare le normali funzionalità dell'organismo. Inoltre, secondo una testimonianza di *Charisius*, nell'opera di Laberio compariva la parola *podagrosus* per indicare una persona affetta da podagra, cioè da una malattia che colpiva i piedi e che poteva essere curata proprio con le acque minerali: ciò potrebbe significare che in qualche parte della commedia venissero delineati pure i malati che potevano recarsi alle sorgenti curative.

Da questi pochi frammenti si delinea pertanto un quadro estremamente interessante per diverse ragioni. Non solo perché è accertata l'esistenza di una letteratura di svago avente come 'canovaccio' proprio la vita alle *aquae*: essa era preposta ad allietare tanto un pubblico di curisti, che potevano riconoscere situazioni da loro stessi vissute durante il soggiorno alle *aquae*, quanto un pubblico più generico, che avrebbe potuto divertirsi a immaginare

²⁸ *Titus Quinctius Atta, Aquae Caldae*, frg. I: *cum meretricie / nostro ornatu per vias lupantur*; frg. II: *.. atque + eia + muginantur hodie; atque ego occlusero / fontem*. Cfr. ed. a cura di T. Guardi, Milano 1985 e il relativo commento ai frammenti.

²⁹ Zanetti 2014, con riferimenti ai diversi autori antichi che hanno parlato, a vario titolo di acque termominerali; sui costumi licenziosi alle *aquae* cfr. anche Marasco 2001, pp. 39-45.

³⁰ *Decimus Laberius, Aquae Caldae*, frg. 1: *<ABC> et iam hic me optimus somnus premit, / ut premitur glis <ABCD ABcD>*. Cfr. ed. a cura di C. Panayotakis, Cambridge University Press, 2010. La traduzione che qui propongo è quanto più aderente al testo, proprio per conservare l'immediatezza dei versi latini.

personaggi e vicende tipiche di contesti di grande libertà di costumi, quali erano comunque le *thermae* romane. Ma il valore documentario di queste operette teatrali, che già nel titolo rinviavano alle fonti curative e all'idea di benessere ad esse sempre associata, risiede anche nel fatto che rispondevano a una domanda specifica, quella di un intrattenimento 'facile', da 'consumare' anche nei teatri e negli *odea* eretti nelle stazioni curative e destinati a sollazzare i pellegrini e più in generale i curisti.

Vale infine rilevare come l'arco temporale cui si fanno risalire i due componimenti intitolati *Aquae Caldae*, la prima metà del I sec. a.C., sia quello in cui l'utilizzo delle sorgenti e delle loro potenzialità curative era ormai diventato un fenomeno di massa, amplificato dalle soluzioni ingegneristico-strutturali realizzate *ad hoc*³¹. Erano gli anni in cui sulla scena politica e culturale di Roma spiccava un personaggio del calibro di Silla, che per problemi di salute personali era un assiduo frequentatore di bagni, sia in Italia sia nelle province: se a costui è stato dedicato un approfondimento in un lavoro recente³², in questa sede basti ricordare che alle terme di Edepsò egli era andato a curare proprio la podagra ricordata nel frammento di Laberio: qui egli si trastullava tra passeggiate e spettacoli teatrali in compagnia di attori, artisti e musici³³. Ma riveste altresì uno certo interesse sottolineare anche che secondo Plutarco lo stesso Silla era solito invitare «ogni giorno a casa sua i più scandalosi protagonisti del teatro e della scena e s'intratteneva con loro a bere e a gareggiare nei motteggi [...] e fraternizzava con cantori di mimi e ballerini»³⁴. Il dittatore, quindi, e tutto il suo *entourage* erano probabilmente i promotori stessi di opere teatrali come le due commedie di Atta e di Decimo Laberio.

In conclusione, allora, se l'ambiente 'libertino' che connotava le *aquae* appare in definitiva il medesimo descritto in opere teatrali di epoca moderna³⁵, l'aver qui richiamato l'attenzione su vere e proprie opere letterarie dedicate alle *aquae* rappresenta un dato di notevole importanza, poiché tale produzione si configura come un ulteriore tipo di offerta turistica per i curisti e per tutti coloro che si recavano alle terme in cerca di benessere. Si tratta di un aspetto che proprio in quanto fin qui trascurato e ignorato dagli studi sul termalismo antico, chi scrive intende sviluppare nel prosieguo della ricerca, giacché appare evidente quanto possa essere foriero di nuove e significative acquisizioni il ripensare il ruolo del divertimento e dell'intrattenimento alle *aquae* attraverso commedie e *fabulae* realizzate *ad hoc*.

Dunque, lo studio del fenomeno geotermico anche da una prospettiva turistico-commerciale come quella suggerita dal convegno, consente, si crede, di profilare inediti orizzonti di ricerca per l'evo antico, con significative tangenze con le età successive. Saper individuare le tracce delle strutture, delle infrastrutture, dei materiali realizzati nel corso dei secoli attorno alle *aquae*, significa saper delineare la capacità dell'uomo di sfruttare al meglio questa risorsa naturale, anche oltre il suo più logico impiego quale quello curativo. Ma se si approfondisce l'indagine includendo anche lo studio dei 'prodotti culturali' offerti alle terme, nella fattispecie i testi letterari antichi, il concetto stesso dei viaggi della salute e del turismo antico alle *aquae* si amplifica enormemente, poiché quegli stessi luoghi di cura e benessere possono essere re-interpretati anche come luoghi della cultura e dell'intrattenimento letterario. Ciò che piacerebbe divenissero anche le stazioni termominerali odierne.

³¹ Annibaleto 2014.

³² M. Bassani 2014a, pp. 155-160.

³³ Plut., *Silla*, 26; cfr. ed. Valla 1997.

³⁴ Plut., *Silla*, 2; cfr. ed. Valla 1997.

³⁵ A titolo esemplificativo si ricordi la *Mandragola* di N. Machiavelli (Atto I, p. 158; devo la segnalazione all'amico e collega Matteo Annibaleto); la commedia di A. Caccianiga, *Alcuni giorni ai bagni* (1847); l'opera teatrale di F. Ponteliberò, intitolata *La finta ussaro*, ambientata alle terme di Ischia (1832); l'opera lirica *Castellamare* di F. Rajentroph con il relativo libretto di R. D'Ambra (1856); la novella di L. Pirandello *Acqua amara* (1905). Spunti in Berrino 2014.

Bibliografia

- M. Annibaletto, «Le stazioni termominerali: tipologie architettoniche e sistemi infrastrutturali», in *Cura, preghiera e benessere* 2014, pp. 129-142.
- M. Annibaletto, M. Bassani, «Morfologie del termalismo antico: proposte metodologiche per un loro riconoscimento», in *Aquae salutiferae* 2013, pp. 49-61.
- M. Annibaletto, P. Basso, «Tra uomo e natura: insediamenti e paesaggi termali», in *Cura, preghiera e benessere* 2014, pp. 73-108.
- Aquae Patavinae* 2011 = *Aquae Patavinae. Il termalismo antico nel comprensorio euganeo e in Italia*, Atti del I Convegno Nazionale (Padova, 21-22 giugno 2010), ed. by M. Bassani, M. Bressan, F. Ghedini, Padova University Press, Padova, 2011.
- Aquae Patavinae* 2012 = *Aquae Patavinae. Montegrotto Terme e il termalismo in Italia. Aggiornamenti e nuove prospettive di valorizzazione*, Atti del II Convegno Nazionale (Padova, 14-15 giugno 2011), ed. by M. Bassani, M. Bressan, F. Ghedini, Padova University Press, Padova, 2012.
- Aquae salutiferae* 2013 = *Aquae salutiferae. Il termalismo fra antico e contemporaneo*, Atti del Convegno Internazionale (Montegrotto Terme, 6-8 settembre 2012), a cura di M. Bassani, M. Bressan, F. Ghedini, Padova University Press, Padova, 2013.
- A. Bassani, «Le ambiguità idrologiche irrisolte dalla chimica fisica», in *Aquae salutiferae* 2013, pp. 29-42.
- A. Bassani, «Note idrotermali: caratterizzazione, prodotti, usi diversi», in *Cura, preghiera e benessere* 2014, pp. 29-44.
- M. Bassani, «Le terme, le mandrie e Gerione: nuove ipotesi per l'area euganea», in *Aquae Patavinae* 2011, pp. 223-243.
- M. Bassani, «La schedatura dei contesti culturali presso sorgenti termominerali. Osservazioni preliminari su aspetti strutturali e materiali», in *Aquae Patavinae* 2012, pp. 391-410 (2012a).
- M. Bassani, «Greggi e mandrie fra termalismo e profezia», in *Gerión*, 2012, 30, pp. 185-208 (2012b).
- M. Bassani, «Spazi sacri e materiali culturali nei contesti termominerali», in *Aquae salutiferae* 2013, pp. 89-106.
- M. Bassani, «I santuari e i luoghi di culto presso le sorgenti termominerali», in *Cura, preghiera e benessere* 2014, pp. 143-160 (2014a).
- M. Bassani, «Per una carta distributiva degli spazi sacri alle fonti curative», in *Cura, preghiera e benessere* 2014, pp. 161-188 (2014b).
- M. Bassani, F. Ghedini, «Santuari e acque curative: un primo censimento nella penisola italica», in *Santuari mediterranei tra Oriente e Occidente. Interazioni e contatti culturali*, Atti del Convegno Internazionale (Civitavecchia-Roma, 18-21 giugno 2014), ed. by A. Russo, F. Guarnieri, Roma 2016, pp. 81-92.
- M. Bassani, «Ancient Thermalism and Thermal Heritage: The results of a Research Project», in *Termalismo y Calidad de la Vida. 1st International Symposium on Healing SPA and Life Quality* (Ourense, 23-24 September 2015), ed. by J.M. Falde Garrido et al., Campus da Auga, Vicerrectoría del Campus de Ourense, Universidade de Vigo, Ourense, 2016a, pp. 241-249.
- M. Bassani, «Soltanto 'salus per aquam'? Utilizzi non terapeutici delle acque termominerali nell'Italia romana», in *I mille volti del passato. Studi in onore di Francesca Ghedini*, ed. by di J. Bonetto et al., Edizioni Quasar, Roma, 2016b, pp. 879-891.
- M. Bassani, «Thermalism in Ancient Italy. Results and Perspectives of an Archaeological Research Project», in *SPA Cities in The Roman Empire, Symposium Aquae* (Portugal, Chaves, 16-18 October 2014), ed. by S. Carneiro, Chaves, c.s.a.
- M. Bassani, *Le acque termominerali in Magna Grecia e Sicilia, fra archeologia e fonti letterarie*, in *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, Atti del I

- Convegno (Paestum, 7-9 settembre 2016), ed. by E. Greco, A. Pontrandolfo, Fondazione Paestum, c.s.b.
- P. Basso, «Termalismo perché, termalismo per chi. I frequentatori delle *aquae salutiferae*», in *Aquae salutiferae* 2013, pp. 247-262.
- A. Berrino, *Andar per terme*, Il Mulino, Bologna, 2014.
- S. Bonomi, C.G. Malacrino, «Il complesso termale di viale Stazione/via degli Scavi a Montegrotto Terme», in *Aquae Patavinae* 2012, pp. 155-172.
- S. Bonomi, C.G. Malacrino, «L'incompatibilità e il degrado dei materiali di restauro nell'area archeologica di viale Stazione/via degli Scavi. Il caso del teatro», in *Aquae Patavinae* 2011, pp. 57-63.
- S. Bonomi, F. Faleschini, «L'edificio per spettacoli di Fons Aponi. Considerazioni a margine dei rilievi effettuati nell'area archeologica di viale Stazione/via degli Scavi», in *Aquae Patavinae* 2011, pp. 29-55.
- A. M. Colini, *Vicarello, la sorgente termale nel tempo*, Tipografia Centenari, Roma, 1979.
- G. B. Conte, *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, con la collaborazione di A. Barchiesi, E. Narducci, G. Polara, G. Ranucci, G. Rosati, Le Monnier, Firenze, 1988.
- G. Cordiano, «Domiziano, Columella e la stipe di Vicarello. Ricerche sugli *Iunii* e sui possedimenti imperiali nella zona del lago di Bracciano in età neroniano-flavia», in *AnnSiena*, XXIV, 2003, pp. 91-116.
- Cura, preghiera e benessere* 2014 = *Cura, preghiera e benessere. Le stazioni curative termominerali nell'Italia romana*, ed. by M. Annibaletto, M. Bassani, F. Ghedini, Padova University Press, Padova, 2014 (Antenor Quaderni 31).
- F. Ghedini, M. Bassani, «Il metodo, gli strumenti, i problemi», in *Cura, preghiera e benessere* 2014, pp. 7-15.
- F. Ghedini, M. Bassani, «Risultati e prospettive», in *Cura, preghiera e benessere* 2014, pp. 265-282.
- I Campi Flegrei: un itinerario archeologico*, ed. by P. Amalfitano, G. Camodeca, M. Medri, Marsilio, Venezia, 1990.
- M.P. Lavizzari Pedrazzini, «Il vasaio norditalico Clemens. Proposta per l'ubicazione dell'officina», in *Aquileia repubblicana e imperiale*, *Aaad*, 35, Arti grafiche friulane, Udine, 1989, pp. 281-292.
- M.P. Lavizzari Pedrazzini, «Il deposito del Montirone (Abano)», in *Quaderni di Archeologia del Veneto*, 11, 1995, p. 109-166.
- G. Marasco, «Aspetti sociali, economici e culturali del termalismo nel mondo romano», in *StClOr*, 47.3, 2001, pp. 9-64.
- San Pietro Montagnon* 1986 = *San Pietro Montagnon (Montegrotto). Un santuario protostorico lacustre nel Veneto*, ed. by H.-W. Dämmer, Mainz am Rhein, 1986.
- Supplementa Italica*, Nuova serie. 28. *Regio X, Venetia et Histria. Patavium*, a cura di M. S. Bassignano, Edizioni Quasar, Roma, 2016.
- G. Zampieri, *Claudia Toreuma giocoliera e mima. Il monumento funerario*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000.
- E. Zanda, A. Bacchetta, *La piscina romana*, De Ferrari, Genova, 2005.
- C. Zanetti, *I luoghi del termalismo nelle parole degli antichi*, in *Cura, preghiera e benessere* 2014, pp. 53-64.
- P. Zanovello, «Termalismo ed economia», in *Cura, preghiera e benessere* 2014, pp. 205-216.
- P. Zanovello, P. Basso, M. Bressan, «Il comprensorio termale euganeo in età romana: la villa di Montegrotto Terme», in *Amoenitas*, I, pp. 45-79.

Le vie delle acque a Napoli. Un viaggio attraverso i pozzi, le fontane e gli acquedotti che hanno dissetato Partenope

Roberta Varriale

CNR-ISSM – Napoli – Italia

Parole chiave: Napoli, acqua, acquedotti, fontane, percorso turistico.

1. Introduzione

La gestione delle acque urbane è prevalentemente una questione sotterranea: sia che si tratti di acqua da falda, sia che si tratti di acqua pluviale, qualunque sia la fonte di approvvigionamento primaria, il sottosuolo ha sempre giocato un ruolo fondamentale nella sua adduzione e nella sua distribuzione. Nonostante questo elemento comune, tuttavia, i metodi usati sono stati i più vari e ciascuno di essi racconta molto di più della storia della semplice infrastruttura; è parte integrante del patrimonio culturale e ha un grande potere comunicativo, sia in quanto manufatto storico, che come testimonianza del contesto sociale di riferimento.

La città di Napoli ha sempre avuto un rapporto conflittuale con la risorsa idrica e si è dovuta adoperare, a livello privato o pubblico, per trovare soluzioni tecniche in grado di bilanciare la sua cronica mancanza con una crescita urbana accelerata. Il tentativo di invertire il rapporto inversamente proporzionale fra crescita demografica e disponibilità di acqua – dovuto ai cambiamenti dei regimi pluviometrici, all'esaurimento con definitivo inglobamento del fiume Sebeto e, infine, al progressivo esaurirsi delle poche fonti naturali – ha dato luogo alla realizzazione di moltissimi manufatti sotterranei o al sottosuolo collegati o acquisiti al livello sottosuolo a causa del progressivo innalzamento del livello 0. Questa ampia tipologia è caratterizzata da elementi di grande pregio architettonico/ingegneristico, talvolta anche di significativo valore artistico e, allo stesso tempo, è una testimonianza fisica del modo in cui la cultura dell'acqua è stata interpretata nella città partenopea.

La ricerca ha preso in esame i principali manufatti che testimoniano la vicenda della gestione dell'acqua nel corso della lunga storia della città di Napoli con l'obiettivo della loro valorizzazione individuale e della definizione di percorsi tematici da inserire fra le rotte turistiche urbane. Lo studio è partito con la classificazione di alcuni fra gli esempi più emblematici di questo aspetto della città in termini di valenza artistica, sociale ma, anche logistica. Dopo un attento studio delle caratteristiche di ciascuno e la loro classificazione in base a tipologia, funzione storica e significato nell'ambito dell'impianto urbano, sono stati individuati tre percorsi tematici: **itinerario degli acquedotti, itinerario delle terme e itinerario delle fontane.**

2. Itinerario degli acquedotti

I primi manufatti volti alla gestione delle acque napoletane risalgono al periodo della Magna Grecia: i vuoti lasciati dal prelievo del materiale edile naturale – tufo giallo, pozzolane, lapilli e pomice – ebbero il ruolo di raccogliere e custodire acqua nell'ambito del perimetro urbano e furono facilmente trasformati in pozzi e cisterne per uso domestico. A questo primo approccio, che si può definire *statico*, e sicuramente a gestione privatistica, seguì ben presto, sempre in epoca greca, un approccio *dinamico*, volto a veicolare un flusso costante di acqua dall'esterno all'interno della città con coinvolgimento dell'amministrazione pubblica. L'attribuzione dell'origine greca al primo acquedotto cittadino, il Bolla, è un'acquisizione

molto recente¹. Fino a pochi anni fa gli studiosi escludevano² questa ipotesi eppure, il recente ritrovamento di mura di sicura manifattura greca nei cunicoli del Bolla, permette di vedere in una luce diversa la crescita urbana di Neapolis. Pur non essendosi trattato, difatti, di un insediamento dell'importanza di quello di Siracusa, e pur in considerazione della datazione della colonia (300 a.C.), è impressionante pensare che proprio lì i coloni avessero voluto sperimentare le potenzialità delle reti interrato per favorire lo sviluppo della superficie. Si individuò una fonte extraurbana – in località Bolla o Volla –, la si addomesticò, superando non indifferenti problemi di altimetria³, e la si portò a nutrire la nuova colonia dal suo disotto. Un'opera immensa e lungimirante, soprattutto se si pensa che l'acquedotto della Bolla, pur rimaneggiato e ampliato in epoche successive, è stato lo strumento di fornitura primaria di acqua a uso civile fino al 1885 quando è entrato in funzione il moderno acquedotto del Serino. Il suo interrimento rappresenta il momento in cui l'escavazione del sottosuolo ha incominciato a prendere la forma e assumere la funzione di una rete urbana di infrastrutture e, anche, quello in cui il sottosuolo di Napoli ha incominciato a imporsi come protagonista privilegiato nella storia della movimentazione delle risorse naturali in un'ottica sostenibile. Ancora oggi è possibile ripercorrere le vie dell'acquedotto greco; l'itinerario proposto si snoda all'interno del centro storico alla riscoperta dei rami interrati dello storico acquedotto con una puntata presso la “Casa dell'acqua” di Volla, uno strumento di partizione cinquecentesco costruito per ottimizzare l'efficienza dell'impianto greco e fare fronte ai momenti di picco della domanda di acqua⁴.

Percorso alla ricerca delle tracce del Bolla:

- Napoli Sotterranea, Piazza San Gaetano, Napoli
- Galleria Borbonica, Via Chiatamone, Napoli
- Museo del Sottosuolo, Piazza Cavour, Napoli
- Chiesa della Pietrasanta, Via dei Tribunali, Napoli
- Casa dell'Acqua: Via Casa dell'Acqua, Volla (Na)

Il percorso iniziato dai coloni ellenici fu proseguito durante il periodo di dominazione romana. I romani ampliarono l'acquedotto esistente e contribuirono allo sviluppo delle vie delle acque in sotterranea con la costruzione dell'acquedotto **Claudio o Augusteo**, come da molti chiamato. La sua edificazione risale alla prima metà del I secolo d.C. e il suo tracciato urbano incominciava all'altezza della zona denominata Ponti Rossi alternando percorsi in sotterranea, resi necessari dalla morfologia del territorio, con quelli tipici ad arcate, di cui i romani erano maestri e che utilizzavano anche per caratterizzare il loro dominio sul territorio⁵. Durante la lunga dominazione romana Napoli si arricchì di un reticolo arterioso notevole tuttavia, il punto di arrivo dell'acquedotto, la grande cisterna Piscina Mirabilis di Bacoli, denota come lo scopo principale della sua edificazione fosse stato il rifornimento del porto flegreo e non la città. Questa priorità fece sì che l'Augusteo non abbia avuto un grande impatto sulla disponibilità di acque nella città di Napoli che fu, principalmente, un luogo di

¹ L'attribuzione all'epoca greca di questo acquedotto è il risultato di una recente ricerca le cui prime immagini sono state pubblicate in: C. Esposito, *La zona cimiteriale greca a Napoli*, in: R. Varriale (a cura di) *Undergrounds in Naples – I sottosuoli napoletani*, cit., pp. 113-127 (immagine in appendice p. 295).

² “Dispiace molto a chi scrive di non poter sicuramente riconoscere un'origine greca per l'acquedotto della Bolla ... ma, anzi, di essere portato ad escluderla”, in: B. Miccio, U. Potenza, *Gli acquedotti di Napoli*, Tipografia Gaeta, Napoli, 1994, p. 15.

³ B. Miccio, U. Potenza, *Gli acquedotti di Napoli*, ibidem, p.18.

⁴ G. Rasulo, M. Rasulo, *Il sottosuolo di Napoli e l'infrastrutturazione urbana: il caso degli acquedotti storici*, in: R. Varriale (a cura di) *Undergrounds in Naples – I sottosuoli napoletani*, cit., pp. 63-72, in particolare il paragrafo 3.3.

⁵ Per una descrizione puntuale del percorso e una disamina delle fonti, in attesa della pubblicazione della nuova ricerca, vedi: B. Miccio, U. Potenza, *Gli acquedotti di Napoli*, Tipografia Gaeta, Napoli, 1994, pp. 21 e ss..

passaggio delle arcate che, nate come strutture superficiali, sono poi in parte state assorbite sotto il livello zero durante il corso dei secoli.

Percorso alla ricerca delle tracce dell'Augusteo:

- Ponti Rossi, Napoli
- Virgiliano, Napoli
- Via Correra 241, Napoli
- Via Arena alla Sanità, Napoli
- Piscina Mirabilis, Bacoli (Na)

Durante l'Età Moderna la città crebbe oltre misura: con una popolazione di 360.000 abitanti, Napoli era una città sovraffollata e assetata e il Viceré Don Pedro di Toledo incaricò il tavolaio Pietro Antonio Lettieri di adoperarsi per ripristinare il vecchio acquedotto romano ostruito in più punti. L'operazione non fu sufficiente ma l'azione del governo spagnolo si fermò a quel tentativo mentre ebbe inizio la vicenda di un nuovo acquedotto, questa volta di natura privata: il Carmignano. Nel 1622 Cosimo Morcone presentò una prima proposta corredata da relazioni, sopralluoghi e analisi sulle acque con la quale, a sue spese e per scopi speculativi, si proponeva di portare a Napoli da Airola. L'idea fu ripresa nel 1626 da Geronimo Lupo che la cedette a Cesare Carmignano. Il 22 maggio 1627 venne stipulata la convenzione con la quale Cesare Carmignano si impegnava di portare detta acqua da Airola fino a Casalnuovo vicino ad una località detta La Preziosa dove si sarebbe immessa in dei formali per alimentare tre case di mulini posti nei fossati vicino alle porte di Capuana, Nolana e del Carmine. Il Carmignano si impegnava di portare l'acqua di Airola fino a Napoli in un anno e mezzo tramite alvei di terra e formali scoperti, l'opera tutta sarebbe stata ultimata in cinque anni. Sarebbero rimasti a carico della municipalità eventuali indennizzi per espropri e servitù mentre l'utile dell'operazione sarebbe stata equamente divisa fra città e concessionario. Il percorso fu molto travagliato: cause e richieste di indennizzi si moltiplicavano mano mano che i lavori avanzavano ma, finalmente, nel 1629 arrivò a Napoli l'acqua di Airola che fu subito definita *acqua nuova* per distinguerla da quella del Bolla. Quella del Carmignano era acqua di fiume e destinata soprattutto a utenze produttive ma purtroppo le acque reflue di queste attività finivano con il defluire nei vecchi formali del Bolla arrecando danni. Una volta inaugurato, l'eruzione del Vesuvio del 1630 ne causò l'interruzione per cui il suo corso fu deviato da Marigliano ad Acerra.

Percorso alla ricerca delle tracce del Carmignano:

- Tunnel Borbonico, Via Chiatamone, Napoli
- Napoli sotterranea LAES, Via S. Anna dei Lombardi, Napoli
- Museo del Sottosuolo, Piazza Cavour 140, Napoli

3. Itinerario delle terme

La storia ci rimanda un'immagine dei romani come quella di un popolo che aveva individuato nell'acqua il veicolo igienico e sociale per eccellenza. Le terme e i riti a esse collegate erano una parte talmente significativa della vita nell'antica Roma che riunioni politiche, incontri privati e accordi commerciali hanno avuto come scenario proprio calidari, tepidari e frigidari. La configurazione della stessa città superficiale ruotava intorno alla localizzazione dei luoghi dove questi riti si svolgevano. Dove esistevano delle fonti di acqua termale, questa veniva convogliata nelle strutture per goderne appieno dei benefici, dove ciò non era possibile erano le acque degli acquedotti ad essere riscaldate per essere utilizzate in tal senso. Il territorio campano è ricco di fonti di acque calde sulfuree e molti insediamenti romani sono sorti e si sono sviluppati in virtù della loro esistenza, soprattutto nell'area dei Campi Flegrei. A Napoli l'unica fonte di acque di origine vulcanica era quella di Agnano dove nacquero le omonime terme mentre i numerosi stabilimenti sorti in città, a partire dal II Secolo d.c., dovevano la

loro alimentazione all'acquedotto ordinario: Vi contribuì sicuramente il Bolla, mentre è ancora da chiarire il ruolo dell'Augusteo per alcune incompatibilità isometriche anche se autorevoli autori sostengono che ciò sia avvenuto con successo⁶. Il percorso attraverso le terme della città di Napoli contribuisce a fare luce su alcuni degli aspetti fondamentali del rapporto fra risorse naturali e sviluppo urbano soprattutto per quello che riguarda le implicazioni di ordine sociologico⁷. Permette di valutare che peso abbiano avuto nel disegno romano alcune utenze privilegiate, se vi siano state delle priorità logistiche e delle gerarchie d'utenza e integra elementi preziosi alla conoscenza del tracciato urbano degli acquedotti romani.

Percorso alla ricerca delle tracce delle Terme:

- Terme di Via Carminiello ai Mannesi
- Terme Terracina
- Terme di Agnano

4. Itinerario delle fontane

Le fontane hanno un grande significato simbolico ed un enorme valore evocativo: l'acqua è vita e le fontane sono il punto d'accesso alla preziosa ricchezza. La loro localizzazione non è mai casuale: sono in collegamento con la rete sotterranea e servono la zona sovrastante ma la loro presenza scenica è fondamentale perché sono un simbolo di potere e prestigio, molte volte sono la loro costruzione ha un alto valore comunicativo in quanto è il frutto di una concessione, non di rado strumentale e con aspettative di ricaduta in termini di consenso. A Napoli, dove la questione della disponibilità di acqua è sempre stata molto sentita dalla popolazione, ogni fontana racconta una storia che parte dalla sua edificazione ma che non si ferma lì; le fontane hanno accompagnato la storia della città, le sue vicende urbanistiche, sociali e politiche. Ogni fontana è un'opera d'arte che racconta molto di più di quanto non ci si aspetterebbe se la si considerasse solo come l'appendice estrema della rete idrica, è per questo che un viaggio alla loro riscoperta è un percorso di conoscenza attraverso la storia di Napoli. Per favorire la loro conoscenza sono state classificate in 5 diversi gruppi, a ciascuno dei quali corrisponde un diverso percorso.

1.1 Fontane erranti. La maggior parte delle fontane è stata più volte spostata, protagonista delle trasformazioni della città di cui le varie sedi prescelte leggono, di volta in volta, disegni urbanistici, priorità logistiche o semplicemente nuovi canoni estetici. Rientrano in questa categoria la *Fontana del Nettuno* (Fig.1) e la *Fontana del Gigante* (Fig.2), la *Fontana del Sebetto*, la *Fontana della Sirena*, la *Fontana dei leoni*, la *Fontana di Santa Lucia* la *Fontana di Spina Corona* e la *Fontana del Formello*.

1.2 Fontane dei conflitti. La costruzione delle fontane non sempre fu semplice: in molti casi fu difficile trovare la collocazione ottimale, in altri i lavori furono accompagnati da contrasti fra progettisti, costruttori e committenti, talvolta gli abitanti temevano che la loro costruzione sottraesse acqua alle già scarse dotazioni domestiche. Rientrano in questa categoria: la *Fontana di Monteoliveto* che fu al centro di una vera e propria battaglia per l'acqua essendo l'area di costruzione problematica dal punto di vista dell'approvvigionamento idrico, le *Fontana degli Incanti* e la *Fontana della Sellaria* che furono protagonista della rivolta di Masaniello e la *Fontana della Maruzza* voluta a tutti i costi dal popolo.

⁶ D. Giampaola, I monumenti, in Neapolis, F. Zevi (a cura di), Banco di Napoli, 1994, p. 72.

⁷ P. Sorcinelli, Storia sociale dell'acqua. Riti e culture, Bruno Mondadori, Milano, 1998.



Figura 1. Fontana del Nettuno (*gr dqt c|kpg'f gmCwqt g'lwrc xgf wrc 'f'k'CONc'lt gt{.'GOF wr gt ce."3785+*



Figura 2. Fontana del Gigante (elaborazione dell'Autore sulla veduta di B. Stopendaal, 1663)

1.3 Fontane come simbolo. Le fontane che rientrano in questa categoria sono di più recente costruzione, essendo state edificate tutte nel corso del 900. Nondimeno, hanno un grande valore simbolico perché rispecchiano il modo in cui la città era percepita e le prospettive in termini di sviluppo che per essa si stavano disegnando. La *Fontana del Carciofo* fu fatta costruire sul finire degli anni '50 dal discusso sindaco della città, Achille Lauro, nel mezzo di piazza Trieste e Trento – nel crocevia tra piazza del Plebiscito, Palazzo Reale, il Teatro San Carlo e la Galleria Umberto – un luogo simbolo della città storica che conobbe, però, in quel periodo una disordinata crescita urbanistica. Due le fontane volute dal regime fascista durante la visita di Hitler a Napoli: *La Fontana dei Papiri* e la *Fontana delle Conchiglie* mentre la *Fontana dell'Esedra*, nella *Mostra d'Oltremare*, è il simbolo della visione di Napoli come porta dei commerci coloniali.

1.4 Fontane sociali. Le fontane non furono solo simboliche, talvolta la loro funzione era destinata ad un'utenza popolare e il loro esercizio era fondamentale per l'esercizio di attività domestiche e commerciali. La *Fontana del Capone* in origine era fornita di due mascheroni più piccoli in bronzo, dai quali fuoriusciva l'acqua che terminava in due grandi vasche rettangolari adibite a lavatoio pubblico, la *Fontana della Scapigliata* è stata progettata prevalentemente con lo scopo di permettere il lavaggio dei panni, le *Fontane Obelischi* costruite anche a sostegno dell'attività mercatale.

1.5 Fontane mitologiche. Molte volte le fontane raccontavano miti e leggende; a Napoli esiste una grande varietà di questa tipologia di impianto neoclassico, la loro collocazione in zone amene – in genere giardini e ville –, fa parte del disegno evocativo e magico delineato in sede di progettazione. La *Fontana del ratto d'Europa*, la *Fontana del ratto delle Sabine*, la *Fontana della Tazza di Porfido*, la *Fontana di Castore e Polluce* e la Fontana di Oreste e Elettra si trovano all'interno della Villa Comunale; la *Fontana del Tritone* si trova nei giardini di Piazza Cavour, e la *Fontana della Sirena* si trova in Piazza Sannazaro. Attualmente l'intera villa comunale è oggetto di restauro, la mappatura della nuova collocazione delle fontane di questa categoria e la definizione di un itinerario dedicato sarà realizzata a lavori terminati.

Architettura e turismo per la valorizzazione delle aree marginali. Il caso studio dell'Alqueva¹

Viola Bertini

Università Iuav di Venezia – Venezia – Italia

Parole chiave: turismo, aree marginali, identità, progetto.

Quando il viaggiatore si è seduto sulla sabbia della spiaggia e ha detto “non c’è altro da vedere”, sapeva che non era vero. Bisogna vedere quel che non si è visto, vedere di nuovo quel che si è già visto. Vedere in primavera quel che si è visto in estate, vedere di giorno quel che si è visto di notte, con il sole dove la prima volta pioveva, vedere le messi verdi, il frutto maturo, la pietra che ha cambiato posto, l’ombra che non c’era².

1. Alqueva, marginalità e memoria



*Il Lago di Alqueva,
ancoradouro di Campinho*

Alentejo, 2002: la Diga di Alqueva, posta a circa quattro chilometri di distanza dall’omonimo villaggio, entra per la prima volta in funzione e il fiume Guadiana inizia a inondare il territorio. Duecentocinquanta chilometri quadrati di terra sono gradualmente sommersi dall’acqua, dando forma a uno tra i più grandi laghi artificiali d’Europa. Case, architetture rurali, resti archeologici, appezzamenti agricoli e un intero villaggio, il villaggio do Luz, sono così trasformati in depositi di memorie silenziose sul fondo del bacino lacustre.

Al grande lago di Alqueva, di recente formazione, si deve oggi il nome di un’area che si estende tra l’estremità orientale dell’Alentejo centrale e il lembo sudoccidentale dell’Extremadura, lungo il fiume Guadiana, il cui tracciato segna per ampia parte la frontiera tra Spagna e Portogallo. Qui la via d’acqua ha storicamente assunto il ruolo di confine, dapprima tra le province romane di Lusitania e Baetica, quindi tra i regni di Taifa e, infine, tra i due paesi della penisola iberica, sedimentando nel

tempo una condizione di marginalità reale e percepita. Gli stessi toponimi Alentejo ed Extremadura rimandano a una condizione di lontananza rispetto a un polo centrale di osservazione. Alentejo significa infatti “oltre il fiume Tago” (*alem Tejo*), nome coniato in seguito alla Riconquista nella fase di riorganizzazione territoriale, quando, pressappoco nello stesso periodo, Extremadura andava ad indicare le terre “all’estremo”, ossia di confine³. Questi luoghi erano dunque considerati remoti, poli marginali rispetto ai centri del potere. Una condizione che è rimasta inalterata nel tempo, consolidandosi con i trattati di Badajoz (1267

¹ Il paper presenta parte della ricerca *Architettura, turismo e marginalità. Valorizzazione turistica di contesti marginali e progetto*, Università Iuav di Venezia, Dipartimento di culture del progetto, 2016. Assegnista di ricerca arch. Viola Bertini, responsabile della ricerca prof. Mauro Marzo, supervisore esterno prof. Joao Rocha.

² José Saramago, *Viaggio in Portogallo*, 1981.

³ B. Palacios Martin «Sobre el origen y significado del nombre de Extremadura. Estudio historiográfico de la etimología duriense», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 4, 1989, pp. 409-423.

d.C.) e di Alcanizes (1297 d.C.), che sancirono, fatte salve alcune variazioni successive, l'andamento della frontiera attuale.⁴

La posizione geografica e di confine rappresentano i principali elementi che hanno contribuito, sul piano percettivo, a connotare l'Alqueva come un luogo remoto, a cui, nel tempo, si sono sommati una serie di fattori che hanno ascrivito l'Alqueva a una dimensione oggettiva di marginalità.

1.1. Aree marginali e turismo, un ribaltamento di prospettiva

In letteratura il concetto di area marginale non è definibile in modo univoco, dipendendo da molteplici parametri e riguardando diverse prospettive disciplinari. Varie e difformi sono le interpretazioni fornite dai differenti campi del sapere – quali la geografia, l'economia e le scienze sociali – lasciando emergere la complessità polisemantica del concetto, nonché la difficoltà a circoscriverne il significato a una specifica disciplina.

Coagulando i diversi saperi, è possibile pensare alla marginalità come a un fenomeno multi-dimensionale, che abbraccia più aspetti di un territorio, e descrivere le aree marginali come ambiti in cui persistono condizioni economiche, geografiche e sociali sfavorevoli, che determinano una situazione di ritardo nello sviluppo rispetto al contesto esterno⁵. Questa interpretazione introduce implicitamente una serie di parametri atti a delineare la condizione di marginalità di un'area: “al di là della posizione geografica, dei problemi di accessibilità e delle caratteristiche geomorfologiche che rendono la zona isolata rispetto ai centri urbani più sviluppati, le aree particolarmente depresse si caratterizzano anche per un'economia poco sviluppata e spesso incentrata sul settore primario; un ritardo sociale molto accentuato; una dinamica demografica orientata allo spopolamento, scarse infrastrutture; difficoltà strutturali ed ambientali”⁶. Secondo Buonincontri sono dunque aspetti di tipo geografico, infrastrutturale, economico, demografico e sociale a descrivere la marginalità di un'area e, per comparazione con il contesto esterno, il suo ritardo nello sviluppo.

Tuttavia, il limitarsi a tali aspetti esclude dal ragionamento una riflessione sul carattere dei luoghi e sulle loro potenzialità, quando è invece possibile affermare che “nonostante le indiscutibili criticità, le aree più deboli posseggono, nella maggior parte dei casi, anche importanti risorse culturali, artistiche e naturali che, proprio grazie alla marginalità, non sono state influenzate dal contesto esterno e conservano integre le caratteristiche di autenticità ed originalità, divenendo fondamentale testimonianza dell'identità del territorio”⁷.

Tale ribaltamento di prospettiva introduce un punto di vista secondo cui la marginalità di un'area non è necessariamente un elemento di messa in crisi del sistema ma, al contrario, può rappresentare un'opportunità. L'esclusione, almeno parziale, dalle dinamiche di globalizzazione, ha infatti spesso permesso alle aree marginali di mantenere un legame ancora forte con la cultura e le tradizioni locali e di conservare inalterati specifici paesaggi culturali. Questi elementi identitari rappresentano una significativa risorsa che, se opportunamente tutelata e valorizzata, ha la capacità di contribuire a un processo di sviluppo locale, in parte basato sulla nascita di forme di turismo sostenibili. Qui il turismo si configura come un'opportunità per rafforzare l'economia, riattivando territori poco competitivi e come uno strumento attraverso cui rendere noti e valorizzare la storia, la cultura e le tradizioni di un luogo.

1.2. Barragem do Alqueva

È questo il caso dell'Alqueva che, pur caratterizzandosi per una posizione lontana dai principali

⁴ J. H. Saraiva, *Storia del Portogallo*, Milano, Mondadori, 2004.

⁵ F. Antolini, A. Billi, *Politiche di sviluppo nelle aree urbane*, Torino, UTET Università, 2007.

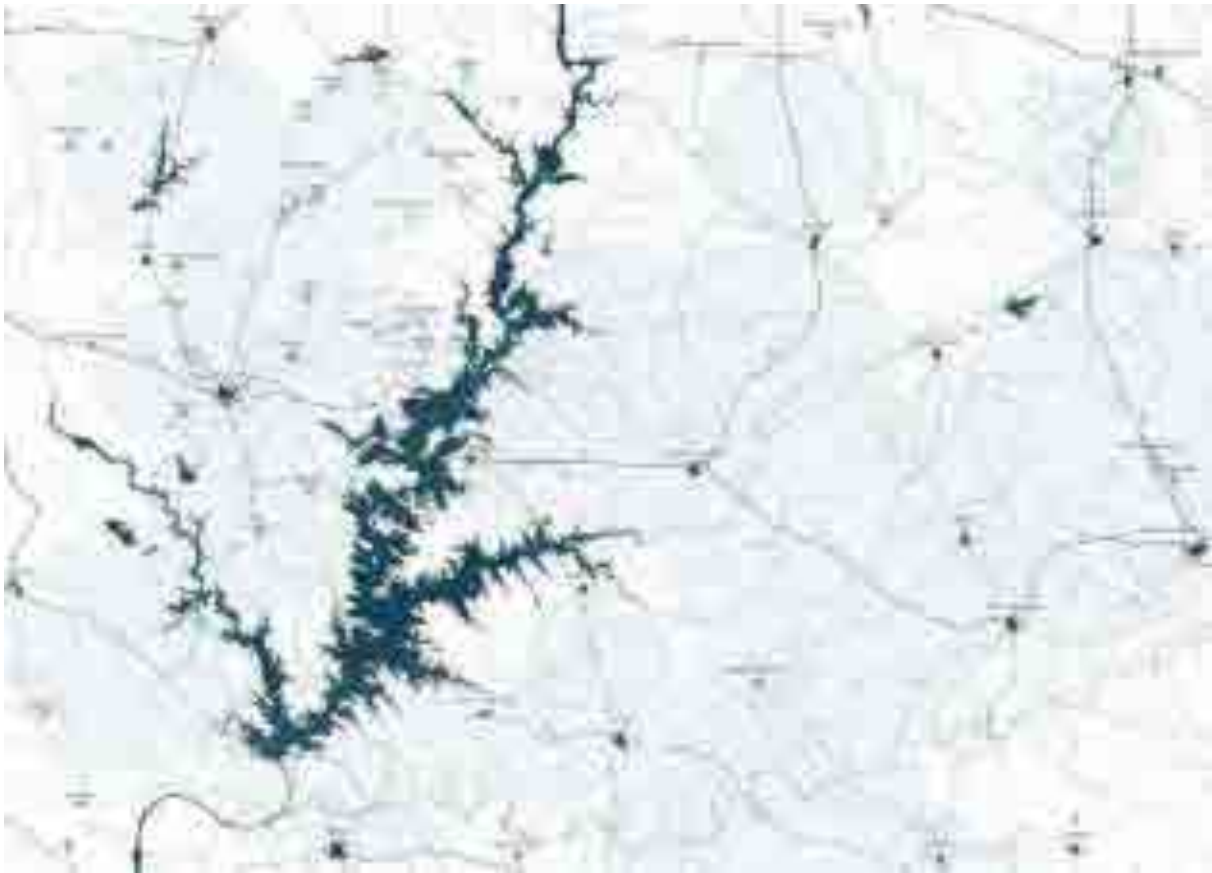
⁶ P. Buonincontri, «Il turismo per lo sviluppo locale di aree marginali», in *XVII Rapporto sul turismo italiano 2010-2011*, a cura di E. Becheri, G. Maggiore, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 429.

⁷ *Ibidem*, pp. 430-431.

centri, la mancanza di vie di comunicazione adeguate, un'economia incentrata sul settore primario, un alto tasso di disoccupazione e un tasso demografico negativo, presenta significative risorse culturali, paesaggistiche e storico-artistiche.

La marginalità dell'area e il suo ritardo nello sviluppo, accentuato dalla crisi agricola del secolo scorso, è tra le ragioni che hanno motivato il governo portoghese a ipotizzare la costruzione della Diga di Alqueva, finalizzata allo sviluppo dell'agricoltura, grazie alla creazione di un capillare sistema irriguo.

La formazione del bacino idrico ha dato un nuovo impulso all'agricoltura, che recentemente ha avviato produzioni di qualità, in particolare quella vitivinicola, in funzione della quale sono nate numerose cantine, che rappresentano una rinnovata forma di attrattività del territorio incentrata sul turismo enogastronomico. Inoltre, lo stesso lago è divenuto oggetto di una promozione volta a incentivare il turismo nell'area: è stato realizzato un sistema di approdi e di spazi per la sosta e sono nate nuove attività, principalmente legate all'ospitalità e al noleggio di



Carta delle infrastrutture e della mobilità lenta

imbarcazioni. Tuttavia, se la creazione del lago ha permesso di aprire nuove ipotesi di sviluppo, incentivando l'agricoltura e introducendo il turismo come elemento di diversificazione dell'economia, la repentina metamorfosi subita dal paesaggio ha posto il problema della conservazione della memoria locale. L'Alqueva deve oggi reinventare se stessa, cercando e costruendo una rinnovata identità.

In questo processo, il turismo si configura sia come un possibile fattore di crescita, che come uno strumento per la valorizzazione della nuova territorialità, interpretando il lago come una risorsa paesaggistica e un'opportunità di rilettura della stratificazione storica. La formazione del bacino, alterando la matrice territoriale, i nessi, gli usi e le antiche relazioni di senso tra gli elementi che strutturano il paesaggio, offre infatti l'occasione per dare avvio a nuove strategie, volte a proporre un rinnovato equilibrio sociale, culturale ed economico, facendo della ricerca

architettonica un dispositivo attraverso cui selezionare segni identitari e conferire loro un nuovo ruolo.

2. Aree marginali, architettura e turismo

La scelta degli elementi, materiali e immateriali, capaci di esprimere il carattere e la natura dei luoghi è presupposto a un'idea di sviluppo basata sulla valorizzazione, anche turistica, dell'identità locale, che, nel caso dell'Alqueva e più in generale delle aree marginali, rappresenta uno dei principali fattori di attrattività.

In economia è stato discusso come l'identità locale “difficilmente possa essere preservata se non a condizione di aprirla alla problematica economica e quindi farne un aspetto centrale dello sviluppo”⁸. Secondo questa prospettiva, il territorio è un elemento centrale, non solo come risorsa fisica e ambientale, ma anche come substrato che determina le specificità di un meccanismo di crescita strutturato su un'idea di identità come valore.

Tale idea impone però una riflessione sulla conservazione dell'identità stessa, nel momento in cui essa si contamina aprendosi a contesti esterni. Una crescita incontrollata del turismo costituisce infatti un pericolo per la custodia di quel carattere specifico che, proprio grazie alla condizione di marginalità, si è mantenuto nel tempo. Pensare al turismo come a uno strumento di crescita implica dunque considerare il fatto che le risorse che esso utilizza – il clima, il paesaggio, le tradizioni, gli antichi mestieri, il patrimonio architettonico e storico-artistico, ecc.– sono oggi irriproducibili e assimilabili a oggetti di consumo, piuttosto che di produzione.

2.1. Strategie architettoniche per la valorizzazione delle aree marginali

A partire da tale presupposto, diviene lecito pensare all'identità locale come a un fattore su cui impennare un'ipotesi di sviluppo delle aree marginali che faccia del turismo un elemento centrale. Tale ipotesi implica la definizione di una serie di strategie architettoniche e paesaggistiche che interpretino i margini non come ambiti residuali, trascurati e scartati, ma come spazio in potenza del progetto e luogo di future trasformazioni.

A tale fine, centrale è il tema delle relazioni, che si esplica a più livelli: tra i poli marginali e i poli centrali e all'interno dei margini stessi. Determinanti sono l'infrastrutturazione del territorio per rispondere a una necessità pratica di accessibilità e la definizione di una rete di collegamenti, fisici e concettuali, tra le risorse esistenti per consentirne la tutela e valorizzazione. È infatti attraverso la messa in successione delle risorse, intese come episodi in cui interagiscono soggetti diversi, che la rete relazionale può divenire la trama su cui incentrare la narrazione dei luoghi e la comprensione che si ha di essi.

Definito il sistema di relazioni, altre azioni e strategie possono essere operate, ragionando in particolare su due temi: lo spazio pubblico e il riuso di manufatti e paesaggi.

Il turismo è un fenomeno che ha a che fare con la pratica dello sguardo⁹. Esso ha però anche significative implicazioni spaziali, alterando, inevitabilmente, la natura dei luoghi in cui transita e abita. Il diffondersi della pratica della vacanza ha da sempre inaugurato nuovi spazi dal carattere ricreativo e sociale, spesso connotati da una centralizzazione delle attività e poco incentrati, al contrario, sul progetto dello spazio di relazione. Tuttavia, la recente nascita di forme di turismo che rivendicano una maggiore personalizzazione del viaggio e rifiutano la riproduzione seriale delle esperienze turistiche attribuisce al progetto dello spazio pubblico un nuovo ruolo. Esso torna ad essere “principio di connessione, di alternanza e successione tra usi, spazi chiusi – privatizzati – ed aree di fruizione libera, grazie al quale è possibile riscontrare

⁸ D. Gualerzi, «Distretti industriali: identità, sviluppo su base territoriale e analisi regionale», *Studi e note di Economia*, 2006, p. 37.

⁹ J. Urry, *The Tourist Gaze*, London, Sage, 1990.



Ipotesi di riuso del Monte de Pardieros

una pluralità di attività, di temporalità, di luoghi e di persone”¹⁰. La ricerca di un coinvolgimento maggiore con i ritmi quotidiani e con i modi di vita degli abitanti e la necessità di coniugare l’esperienza turistica con la soggettività e la spontaneità dei luoghi fa del progetto dello spazio pubblico un elemento chiave di connessione tra spazi e persone. La rigenerazione e la progettazione di nuovi ambiti di relazione diviene quindi uno strumento attraverso cui valorizzare il territorio, restituendo agli abitanti spazi di socializzazione, offrendo ai visitatori una pluralità di esperienze di attraversamento e di fruizione dei luoghi e favorendo la nascita di ambiti d’incontro, transitori e pubblici, tra turisti e popolazione locale.

Tangente al tema della riqualificazione dello spazio pubblico è quello del riuso di manufatti e paesaggi. Il processo di spopolamento che caratterizza, di norma, le aree marginali conduce infatti all’abbandono: vengono meno le modalità di fruizione e i principi su cui, nel tempo, si è consolidato un modello territoriale e sociale, strutturato su precisi rapporti tra costruito e spazio aperto, tempo del lavoro e tempo libero, relazioni fisiche e percettive tra situazioni diverse, ma rispondenti alla medesima matrice insediativa. In questo processo, i luoghi dell’abbandono, come resti archeologici contemporanei, divengono occasioni del progetto che, ripristinando usi e relazioni perdute e introducendone di nuove, può contribuire a conservare l’identità locale, traducendosi nella capacità di “restituire al presente i frammenti della storia, non disgiungendoli dai significati maturati nel tempo”¹¹. Assumere una prospettiva che interpreti in modo unitario gli aspetti architettonici, naturalistici, paesaggistici o storici, suggerendo nuove, ma non necessariamente alternative, modalità di fruizione dei luoghi, è dunque uno tra i possibili strumenti attraverso cui ripristinare relazioni interrotte, evocando il passato, coinvolgendo la contemporaneità e stabilendo i presupposti per le trasformazioni future.

2.2. Alqueva, lettura critica ed esplorazioni progettuali

Tali strategie, di carattere generale, possono essere applicate al caso studio dell’Alqueva, ipotizzando che una valorizzazione, anche a fini turistici, del territorio contribuisca a un suo

¹⁰ S. Cipolletti, «Turismo, evento generativo di spazio pubblico», in *Architettura e turismo*, a cura di L. Coccia, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 198.

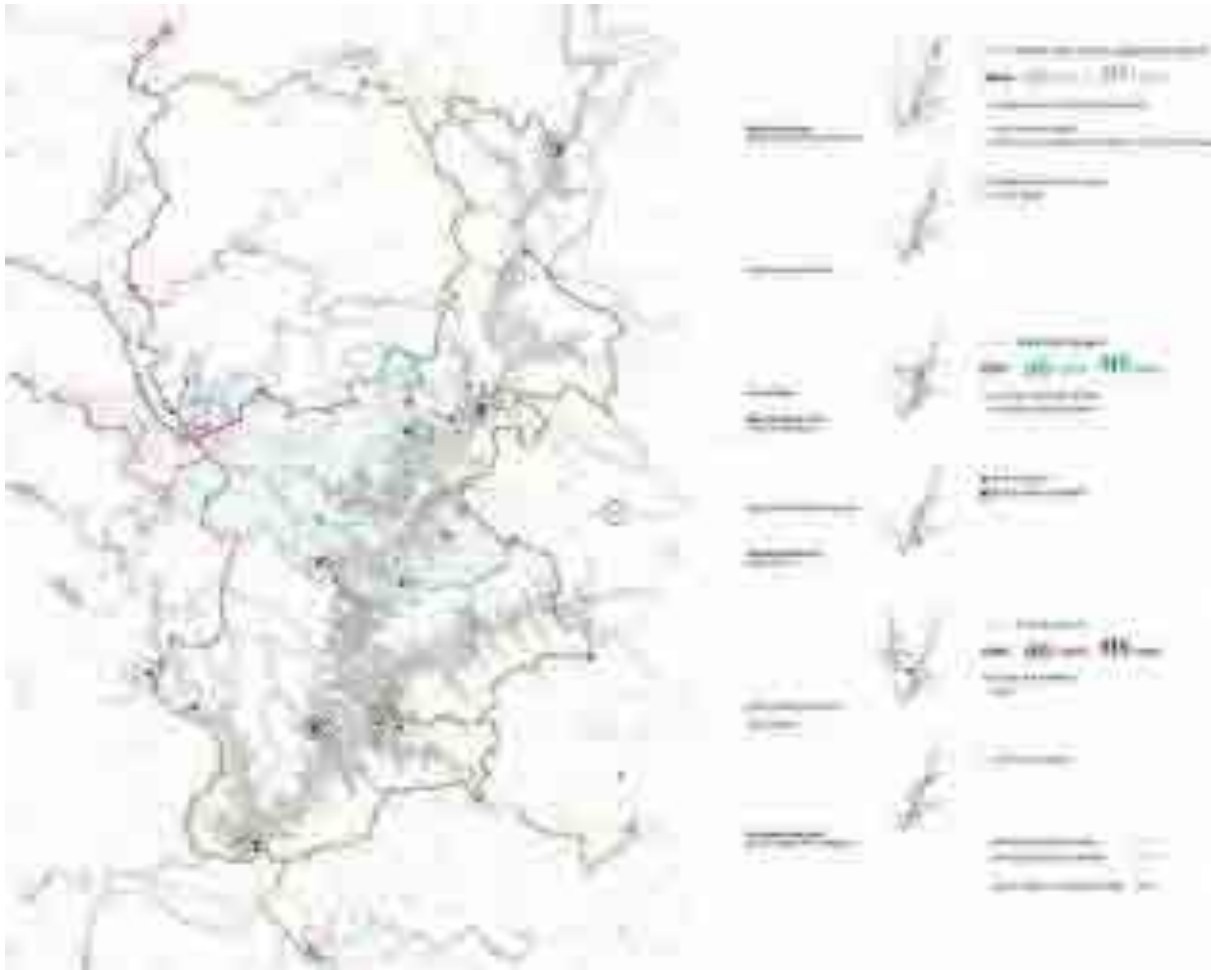
¹¹ A. Ferlenga, «Identità: una questione complessa», in *Architettura e turismo*, a cura di L. Coccia, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 194.

riposizionamento economico e sociale, favorendo il superamento dello svantaggio implicito nella condizione di marginalità.

A tal fine, l'identificazione dei punti di debolezza che l'area presenta e la costruzione di un atlante sintetico delle risorse si configurano come un momento analitico-interpretativo presupposto alla formulazione di una proposta progettuale.

L'analisi di una serie di dati statistici¹² mette in luce come l'Alqueva presenti una marcata condizione di marginalità da un punto di vista geografico, economico e sociale. D'altra parte, lo studio dei dati relativi al settore turistico mostra come a seguito della formazione del lago esso abbia iniziato a rappresentare una nuova fonte di reddito per la collettività.

La lettura del sistema infrastrutturale permette di riconoscere i punti di criticità e di formulare



Proposta progettuale per l'area dell'Alqueva

proposte per la costruzione di nuove connessioni su ampia scala, mentre il riconoscimento delle risorse esistenti, qui perlopiù costituite da un patrimonio materiale e immateriale diffuso, permette di riflettere sulla definizione di nuove relazioni tra gli elementi che sono marcatori d'identità. Relazioni delineate attraverso la costruzione di itinerari, intesi sia come strumenti attraverso cui creare nessi e suggerire modalità di tutela e fruizione dei luoghi, che come opportunità di attraversamento a ritmo lento del paesaggio e dunque occasione per incentivare

¹² A partire dai dati forniti dall'INE-Instituto Nacional de Estadística, sono stati analizzati il tasso di crescita naturale e migratorio, il guadagno medio mensile e la tipologia d'impresе che insistono sul territorio ripartite per settore. Inoltre, sono stati analizzati in serie storica arrivi e presenze turistiche, permanenza media, stagionalità del turismo, capacità ricettiva, tasso di occupazione dei posti letto, numero e tipo di strutture ricettive, ingressi ai musei.

forme di turismo sostenibili e alternative al turismo di massa.

Infine, la lettura critico-interpretativa del territorio permette di individuare alcune aree di esplorazione progettuale dove sperimentare azioni riuso di manufatti e porzioni di paesaggio. Azioni che interpretano il luogo come il principale materiale del progetto, ragionando sulla nuova geografia derivata dalla formazione del lago e sui mutati rapporti fisici e percettivi tra edifici, suolo e paesaggio. Questa recente condizione rappresenta il punto di partenza del pensiero progettuale, che, lavorando alle diverse scale, è teso a condensare memoria del sito e topografia attuale, introducendo un nuovo ordine che accetta e interpreta la metamorfosi geografica come risorsa e punto di partenza per la costruzione di una nuova identità.

Fontana Pièdicastello

Antonio Mastrogiacomo

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Altavilla Irpina, fontana piè Castello, riqualificazione, memoria.

*L'aneddoto ci avvicina le cose nello spazio,
le fa entrare nella nostra vita.*

Walter Benjamin

1. Fonti sulla fontana

Lavorare su fontana Pièdicastello significa fare riferimento alla fontana più antica del comune di Altavilla Irpina (Av), un borgo di 4000 anime un tempo motore della media valle del Sabato.

Ci affidiamo così alla memoria stipata negli archivi per rintracciare delle fonti in grado di orientare le nostre conoscenze a riguardo. Nello scarto temporale che misura la redazione di due diverse pergamene, oltre al certo cambio di nome (da Altacauda ad Altavilla) per il paesello irpino, troviamo pure la fontana oggetto della nostra attenzione:

«una pergamena della Biblioteca Capitolare di Benevento, del 13 novembre 1183 [...] Se, infatti, la pergamena della Biblioteca Capitolare di Benevento ci presenta l'ultimo, dettagliato documento in cui si parla ancora di Altacauda, del suo giudice, della Chiesa di S. Pietro di Vellola, delle contrade Tora, Postia, Sassana, della fontana pièdicastello ecc, la pergamena di Montevergine del 1220 ci mette di fronte al fatto compiuto del nuovo nome di Altavilla»¹.

Basti questo passaggio per indicare la precedenza – almeno onomastica – della fontana pièdicastello sul comune di Altavilla Irpina.

2. Aneddotica sulla fontana

Spulciando negli archivi², ritroviamo la nostra fontana in una significativa delibera del consiglio comunale di Altavilla Irpina datata 28 settembre 1865, terzo punto all'ordine del giorno quale “Giuseppe Severino fu Felice – reclamo fonte Pièdicastello”³.

Di seguito la trascrizione: «Il Sindaco invita a discutere su un reclamo sporto alla Prefettura da Giuseppe Severino, opponendo in esso che gli amministratori del Municipio avevano pregiudicato i suoi diritti sopra la fontana pubblica denominata Pièdicastello non solo, ma che avevano essi nell'eseguire alcuni lavori nell'anno scorso, sprofondato e dispersa l'acqua che non più poteva essere utile e servibile agli usi della popolazione. Enumera esso Severino in detta dimanda varie ragioni e pretese. Data lettura della stessa, e posta in discussione le ragioni e le deduzioni in essa spiegate, uniformemente si è considerato dal Consiglio che niuna ingerenza, diritto, o ragione vanta o può vantare il Signor Severino sulla fontana pubblica Pièdicastello, la quale da secoli è di proprietà comunale e ne fa prova non solo il possesso inveterato dello spazio demaniale ove giace, ma le fabbriche di antichissima costruzione in muri, vasoli, controvasoli dei condotti e quanto mai fa mestiere perché il pubblico avesse potuto comodamente servirsi di quella sorgiva agli usi sia del bucato, sia per attingere le acque che per ogni altro di qualunque natura. I lavori continuati di manutenzione di riparazione sopportati annualmente dall'erario comunale, escludono ogni pretesione estranea così come nell'anno scorso onde meglio far godere ai naturali del Comune, fece delle

¹ <http://www.altavillahistorica.it/vita-civile/postille-e-inserzioni/atti-di-convegni/589-padre-giovanni-mongelli-e-la-%E2%80%9Cmiscellanea-storica-altavillese%E2%80%9D> (consultato in data 3 giugno 2017)

² Messi generosamente in rete sul portale www.altavillahistorica.it da un gruppo di altavillesi che lavorano infaticabilmente nel curare la memoria della propria terra, come mossi da un dovere morale.

³ <http://www.altavillahistorica.it/vita-civile/amministrazione/attivita-amministrativa/delibere/717-1865-deliberazioni-del-consiglio-comunale> (consultato in data 3 giugno 2017).

opere onde rianimare la fossa sorgiva, la quale per condizioni naturali e metereologiche si era disseccata nei mesi estivi, quindi la popolazione più che mai ne sentiva il bisogno, tanto da portare le benedizioni verso coloro che della bisogna si occupavano.

Che dunque la fontana è proprietà comunale, non si sa intendere come il Signor Severino, che non vi vanta alcun diritto, voglia esprimere delle doglianze, unico fra tutti i concittadini, contro l'operato degli Amministratori Municipali per migliorare la pubblica fontana.

Quindi il Consiglio ad unanimità: «Dichiara infondata e priva di ogni ragione la pretesa del Signor Severino, e come tale le rigetta dichiarando che l'amministrazione Municipale ha fatto sempre bene nel conservare i suoi diritti e ragioni di dominio sopra la predetta sorgiva e fonte pubblica denominata Piédicastello, sopra quale fonte e sorgiva le pretese del Signor Severino sono insulse e prive di fondamento»⁴.

3. Un nuovo corso per la fontana

Un progetto di privatizzazione delle acque ante litteram sdoganato dalla vigilanza attiva di un consiglio comunale in grado di esercitare un diritto di proprietà sull'acqua quale bene comune di pubblica utilità. E questo documento rivela con certa esattezza il valore funzionale di questa importantissima fontana: «(ché) il pubblico avesse potuto comodamente servirsi di quella sorgiva agli usi sia del bucato, sia per attingere le acque che per ogni altro di qualunque natura»⁵.

Questa pubblica utilità non è più, oggi. La possiamo ricostruire nel presente solo a partire dal passato grazie alle narrazioni di quelle donne e quegli uomini che hanno vissuto la rivoluzione della modernità, affermatasi in maniera così poco neutrale piano piano a partire dalle nostre abitazioni. In che modo la lavatrice ha cambiato i ritmi di vita di una famiglia? Che cos'era il rumore delle nostre abitazioni prima degli elettrodomestici? Da quando abbiamo iniziato a consumare (sarebbe a dire sprecare) l'acqua? Pur esulando dalla specificità del presente elaborato, solo a partire da questi interrogativi possiamo misurare la profondità del mutamento che voglio misurare nel cambio di funzione di una fontana diventata un bene culturale da integrare nel paesaggio.

Non è un caso, poi, che questa ridefinizione si iscriva nell'ambito della politica di valorizzazione culturale oggetto di una iniziativa politica. Nel 2015, scriveva il sindaco a 365 giorni dal suo insediamento sulla casa comunale: «Per far quadrare i conti al bilancio comunale abbiamo rinunciato alle indennità di carica piuttosto che aumentare le tasse. Oggi con parte del valore delle indennità è stata bonificata l'area che va dalla fontana Piédicastello al piede di S. Bernardino per offrire alla comunità uno spazio da vivere per una passeggiata alternativa, fatta di storia, di paesaggio e di natura. Il fondovalle del paese visitato da viaggiatori che vanno da S. Bernardino da Siena a Giovanni Verga è diventato un elemento attrattivo e frequentatissimo dai giovani che nemmeno lo conoscevano così come non conoscevano l'antico mulino che presto sarà portato alla luce»⁶.

Riscopriamo la fontana quale sedimentazione di un valore politico-culturale riposto nella risposta sociale.

3. 'a Funtana abbascio

L'attuale mercato dei crediti universitari e delle competenze da acquisire permette che operazioni di iniziativa privata si consolidino nel coinvolgimento pubblico: molti ragazzi gratuitamente prestano servizio a svariati workshop, recitano la parte del pubblico in svariati

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ La politica comunica la sua azione sul palcoscenico dei social network. Si veda il link (consultato in data 17 giugno 2017) <https://www.facebook.com/LiberiPerAltavilla/posts/665362510230668:0>

seminari. Non c'è corso di studi o istituzione accademica che non si sia lasciata contaminare da questa innovativa azione culturale.

«Con “UPDATE #URBAN UPGRADING PROCESSES” interverremo nell'area della Fontana “Piè di Castello”, meglio conosciuta come “a Funtana Abbascio”, che si incontra percorrendo la stradella che porta al Piede di San Bernardino (impronta del piede del Santo Patrono di Altavilla Irpina conservata in una roccia). La stradella, oggi in disuso, conduce alla strada per Benevento (exSS 88), partendo da via Ferrovia. Di origini antiche e di architettura povera, nasce dalla laboriosità dei cittadini altavillesi e rappresenta il vissuto di una comunità che impara a incanalare le acque e costruire vasche per soddisfare le esigenze comuni»⁷. La lenta laboriosità dei cittadini altavillesi accoglie un laboratorio urbano dinamico che dura una settimana. E stavolta qualcuno ci metterà la firma.

«L'operazione si iscrive nella costellazione UPDATE #Urban Upgrading Processes, il format di un workshop ideato e condotto da sa.und.sa architetti che opera attraverso la realizzazione di progetti partecipati che scaturiscono da una approfondita indagine conoscitiva condotta sui luoghi di intervento. Le attività possono coinvolgere, oltre alle istituzioni pubbliche e ai cittadini, associazioni locali e scuole innescando con i giovani architetti e designer provenienti dalle università, un dibattito tra fruitori e futuri professionisti che ha come obiettivo il conseguimento e la diffusione di elevati standard di qualità urbana»⁸.

Il valore di questa esperienza sta nel pubblico cui si rivolge, in grado di garantire il pieno mercato dell'offerta culturale dal produttore al consumatore. «UPDATE si rivolge a studenti universitari e giovani professionisti del campo dell'architettura e del design offrendo loro la possibilità di interfacciarsi in equipe interdisciplinari per la realizzazione di interventi mirati di rigenerazione urbana. Un vero e proprio laboratorio di ricerca e produzione multidisciplinare, partecipato e condiviso con le comunità locali che si configura come motore di trasformazione responsabile del territorio e di sviluppo sociale, economico e culturale. Gli interventi testimoniano la possibilità, per i cittadini, di riappropriarsi dello spazio urbano esprimendo il proprio diritto/dovere di partecipare attivamente alla vita pubblica. I progetti sono site-specific e realizzabili in lassi di tempo che non superano i dieci giorni. L'autocostruzione e l'utilizzo di elementi componibili a basso costo consentono di progettare e realizzare un intervento urbano che alla fine del workshop è immediatamente fruibile, dimostrando che la cura dello spazio pubblico è una pratica sana, facilmente percorribile e fruttuosa»⁹.

Il presente contributo intende riflettere sulle diverse temporalità dell'opera realizzata. In altre parole, se il suo significato storico risieda nella sua forma o nella sua funzione.

4. Dalla forma

I materiali impiegati rivelano il leitmotiv della produzione dello studio architettonico all'opera¹⁰. La loro disposizione lineare solletica una socialità che nel mezzo possa incontrarsi. Sebbene volutamente integrata, la fontana è distaccata dal nuovo contesto. I due blocchi di pietra da superare pur di raggiungere i rubinetti sempre in azione della antica fontana rivelano poca attenzione nei confronti dell'accessibilità dell'area, che risulta quindi interdetta ai portatori di handicap.

Come già per il passato, la mancanza di una qualsiasi copertura, che permetta di evitare i raggi del sole, si pone come una scelta formale abbastanza evidente nel caso dell'intervento

⁷ Il bando per la partecipazione al workshop è disponibile al link (consultato in data 15 giugno 2017) <http://www.diarc.mapa.unina.it/downloads/pdf/UPDATE.pdf>

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Sa.und.Sa è lo studio che ha realizzato il workshop. Per una presentazione si veda il link (consultato in data 23 giugno 2017) <http://www.saundsa.com/about-us.html>

predisposto. Forse, stavolta si poteva intervenire nella forma, considerato il cambio di funzione. Ad ogni modo, se l'assenza di una copertura lascia esposti alla bontà del cielo, la scarsa illuminazione serale poco incoraggia la sua frequentazione.

Inoltre, il percorso verso il piede di San Bernardino ricorda un testo di Martin Heidegger (ndr, *Sentieri interrotti*). In effetti, il lavoro è stato portato a termine fin dove l'occhio può scrutare comodamente, se nei pressi della fontana. La staccionata e la brecciolina denotano il campo d'azione di un intervento in grado di coniugare i due cuori dell'offerta culturale, l'Altavilla civile con l'Altavilla religiosa.

Sebbene siano stati creati diversi punti d'accesso all'area, si può lamentare una difficile accessibilità del luogo – oltre che del percorso in funzione della fontana di Piédicastello – soprattutto per i più anziani, custodi della storia della fontana che con piacere avrebbero potuto prolungare le proprie passeggiate fino al nuovo sito. In ultimo resta un contenitore in attesa di funzione assegnata, tra la fioriera e il raccoglitore di rifiuti.

5. ... alla funzione

Passeggiando per le vie del corso Garibaldi, ho scambiato qualche parola con i residenti altavillesi: molti di loro l'avevano visto l'area solo in fotografia, ché dovevano ancora raggiungere l'area. Chi ci era stato, invece, mi ha mostrato una sua personale istantanea. Tutto si è consumato sugli spazi di un social network. L'area infatti è diventata un piccolo set aperto a chi voglia immortalare il proprio passaggio, come in tante storie della contemporaneità.

Accade così che la narrazione legata al luogo sia assolutamente altra che quella che ne ha sedimentato la storia passata – tale che il bene culturale rigenerato verrà ricordato esclusivamente dal suo cambio di funzione.

Eppure, solo la continuità tra le due narrazioni può tramandarne la memoria. Se la prima viene data per scontata, rischia la sua scomparsa quale traccia di identità. La seconda invece manifesta un cambio rapido di abitudini simile all'intervento della lavatrice nella vita quotidiana.

Negli anni inoltre è mancata soprattutto un'offerta culturale in grado di richiamare all'attenzione l'area. Infatti, se è stato predisposto un intervento di riqualificazione, allora non bisogna abbandonarlo al suo cambiamento: va incoraggiato quale spazio di aggregazione.

6. Per chi suona la fontana

La compresenza di diversi attori anima la riqualificazione di un'area la cui fontana diventa chiave di accesso per una lettura storiografica dell'intervento. Dobbiamo infatti chiederci se il caso della riqualificazione della fontana Piédicastello possa rappresentare una istantanea valida nel rendere manifesti alcuni intrecci nella storia della cultura contemporanea.

Così, concludo il mio intervento con un frammento benjaminiano in grado di rischiarare il fine dell'operazione testuale occorsa: «La prova di verità dell'agire presente accende la miccia del materiale esplosivo riposto nel ciò che è stato (la cui autentica figura è la moda). Accostarsi così al passato, ossia considerarlo non in maniera storiografica, come finora si è fatto, ma in modo politico, in categorie politiche»¹¹.

Bibliografia

W. Benjamin, Torino, Einaudi, *Passages*, 2010.

Sitografia

<http://www.altavillahistorica.it/>

¹¹ W. Benjamin, Torino, Einaudi, *Passages*, 2010, pag. 436-7.

<https://www.facebook.com/LiberiPerAltavilla/posts/665362510230668:0>
<http://www.diarc.mapa.unina.it/downloads/pdf/UPDATE.pdf>
<http://www.saundsa.com/about-us.html>

Gli ingegneri di tutto il mondo nelle scuole tecniche francesi: mobilità professionale, circolazione delle conoscenze e trasferimento tecnologico

Fin dai primi anni del XVIII secolo, le scuole di ingegneria francesi divennero un riferimento per la formazione dei tecnici richiesti dagli Stati assolutisti emergenti onde attuare i loro principi di normalizzazione, centralizzazione e modernizzazione. Per questo motivo, i tecnici provenienti da diversi paesi d'Europa, ma anche dal Sud America o dal Nord Africa, si recarono nelle scuole francesi per migliorare e/o aggiornare le proprie conoscenze professionali. Nel corso del XIX secolo i laureati stranieri in quelle scuole (École Polytechnique, École des Ponts, École Centrale, École de Mines), erano ormai molto numerosi e le competenze acquisite consentivano loro, una volta rientrati nei propri paesi, di svolgere un importante ruolo sia come ingegneri di opere pubbliche, sia come imprenditori o politici. Ma questo processo di trasferimento delle conoscenze non era né lineare né univoco, e i nessi e le influenze sulle culture locali variavano notevolmente da paese a paese. Gli scritti che seguono analizzano singoli percorsi e carriere comuni agli ingegneri provenienti da diversi paesi addestrati nelle scuole francesi, al fine di comprendere meglio i modi in cui il sistema di formazione professionale nello Stato d'oltralpe, diffuso nel mondo occidentale grazie al progresso della mobilità degli uomini, della circolazione delle conoscenze e del trasferimento delle tecnologie, si confrontò con le condizioni locali, e se contribuì (o meno) a modellare gli standard tecnici nazionali.

Irina Gouzévitch, Ana Cardoso de Matos, Antoni Roca-Rosell

Venezuelan Engineers and the “Frenchification” of Caracas in the times of Guzmán Blanco (1870-1888)

Antonio de Abreu Xavier

Universidade de Évora – Évora – Portugal

Keywords: “Guzmanism”, Engineers, Modernism, Caracas, Venezuela, France.

1. Modernity has arrived!

In the mid-nineteenth century, Latin American cities began to experience changes in their urban structure and profile as a result of the displacement of their traditional Iberian colonial model, which until then had been their predominant reference point¹, and moved towards models nuanced by modernity and the “neo-colonial order”². This displacement was also accompanied by the copying of civil and urban patterns in place in Europe, especially by the middle classes of Britain and France. Venezuela was not an exception³.

By the 1870s, Venezuela and Latin America in general were experiencing a period of physical transformations based on the expansion of their economic space, the planning of communications and transport infrastructures, the construction of large-scale public works, the remodelling of the colonial urban centres, and befitting the local autocratic character, the construction of monuments and spaces in honour of the national leaders.

And so modernity, order, progress, and autocracy – amongst others – are all positivist canons that are framed within the studies and theories that attempt to explain urban, social, educational, and scientific history in Venezuela, both from the perspective of socio-territorial studies that investigate the process of urban development, and through a history of monuments and urban forms in the case of architecture⁴. The lengthy tenure of Antonio Guzmán Blanco⁵, precisely during these decades, provides us with data and examples that can help us to analyse this extensive process of modernisation⁶. As a result, based on the expert opinions of the specialists who have written about Guzmanism, the proposed historical analysis explores to what extent this European influence, and especially French influence, helped to shape the transformation of Venezuela’s cities, particularly Caracas.

¹ J. L. Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, pp. 247-318.

² T. H. Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, pp. 207-279.

³ E. Ayala Mora and E. Posada Carbó (Dir.), *Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y su articulación, 1870-1930*, Vol. V; «While Great Britain came to be the economic paradigm of progress and industrialisation (...) by translating the idealist humanities and the new middle-class urbanism for the young republics, France was consecrated as the civilised ‘godmother’ of Latin America. With the collusion of the local elites, the former colonies were therefore able to enter into a “neo-colonial” era...» A. Almandoz, *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*, p. 5.

⁴ A. Almandoz, «Aproximación historiográfica al urbanismo moderno en Venezuela. El tema de las ciudades en el pensamiento», p. 218.

⁵ Antonio José Ramón de La Trinidad y María Guzmán Blanco (Caracas, Venezuela, 28/02/1829 – París, Francia, 28/07/1899). He governed directly for 15 years (1870-1878; 1879-1884 and 1886-1888) and indirectly behind the figures of Francisco Linares Alcántara (1877-1878) and Joaquín Crespo (1884-1886). Venezuelan historiography refers to this period as “Guzmanism.” Various authors, *Diccionario de Historia de Venezuela (DHV)*, entry on “Guzmán Blanco”.

⁶ On the stimulus Guzmán Blanco gave to science and modernity, see: Y. Freitas, *La Ciencia en la Segunda Modernización del Siglo XIX (1870-1908)*, pp. 95-113.

2. Centralism *à la française*

Guzmán Blanco was a Venezuelan lawyer, soldier, statesman, mason, and liberal politician, dazzled by France, where he had been a plenipotentiary minister to the courts of Paris, Madrid, and London, in 1864. Under his political leadership, Venezuela experienced a period of social and material growth and progress, based on an autocratic political system, a state that was capable of facing up to the challenges of local political leaders, the easy availability of foreign capital, increased coffee prices in the international market, and the increasing centralism of Caracas and the central region of the country⁷, progress that was in tune with Guzmán's legacy⁸.

This centralism gave rise to the desired socio-territorial configuration and urban profile. In his pursuit to modernise Caracas, the capital of Venezuela, Guzmán Blanco decided to undertake a series of public works and ornamentation projects in the city based on the engineering methods and architectural models that had been applied to urban transformations in the



Antonio Guzmán Blanco
Litografía y Tipografía del Comercio, Caracas,
Historia Contemporanea DV

French capital. His aim was to imitate Napoleon III in his railway policy, and “to make Caracas a copy, on a smaller scale, of the Paris which, under Baron Haussmann, was being turned into a modern, beautiful capital”⁹.

This intention to focus on the central part of the country can be seen in the official investment records, with the Federal District clearly outpacing the rest of the country¹⁰. The work concentrated on infrastructure and ornamental elements, and the capital, with its insalubrious, rural appearance, with scattered, poorly communicated dwellings with watercourses running between them, was the most favoured and most highly transformed. The main projects included channelling these watercourses, building aqueducts, hydraulic projects, ports, telegraph systems, railways, bridges, tracks, and roads. In the period between 1870-1877, a total of eleven roads were opened in the central region that benefited communications with Caracas. Meanwhile, the ornamentation projects included barracks, prisons, statues,

⁷ J. Ríos and G. Carvallo, *Análisis histórico de la organización del espacio en Venezuela*, p.96; M. E. González Deluca, *Negocios y política en tiempos de Guzmán Blanco*, pp. 13, 81; N. Harwich Vallenilla, «El modelo económico del liberalismo amarillo. Historia de un proceso (1888-1908)», pp. 205-246.

⁸ Cf.: Centro de Estudios del Desarrollo, *Formación histórico social de Venezuela*. p. 117 et seq.; see also, «El Legado guzmancista», Freites, pp. 113-116.

⁹ *DHV*, Ob. Cit.

¹⁰ In January 1891, 50.60% of the expenditure of the Ministry of Public Works was spent in the Federal District, and including Carabobo and Miranda, this rose to 76.12%. Ríos and Carvallo, p. 95.

educational projects, buildings, theatres, churches, and other urban elements such as streets, parks, and bridges, making it possible to “overcome the geographical obstacles that hindered the growth of the city”¹¹.

3. Architectural engineers wanted

In order to create this urban legacy, it was necessary to count on the involvement of professionals who were highly trained in the very latest techniques. In fact, Guzmán Blanco sought out graduates in France and Venezuela, hiring professionals with studies from specialised French schools, especially Venezuelan engineers and architects who had graduated from the Central School of Bridges and Roads in Paris, and whenever he could, sought to apply the know-how and advances of French engineering in educational institutions teaching the fine arts.

Civil engineers were invited to be more ornamental in their work through training courses in the Fine Arts, and an institute was even planned that was based on the *Institut de France*. One significant academic milestone was the founding in 1874 of the Faculty of Exact Sciences, the fifth faculty at the Central University of Venezuela, which “began to graduate engineers who had studied different courses, including architecture, according to a study plan inspired by that of the School of Bridges and Roads in Paris”¹².

Amongst the most committed and prolific in terms of the legacy of Guzmanism were the Venezuelan architectural engineers Luciano Urdaneta Vargas and Juan Hurtado Manrique, both of whom graduated from the School of Bridges and Roads. Guzmán Blanco preferred to hire these types of professionals, Venezuelans who had been educated in France, with French artistic vocations, rather than foreign specialists. There were plenty of them: in fact, the possibilities offered by Venezuela had attracted the Italian-French engineer Luis Malaussena and his young son Antonio. Antonio returned to Paris in order to study at the Academy of Fine Arts, completing his professional training in Rome before returning to Caracas and creating his first sketches in the 1870s¹³.

The importance of this “Frenchification” of engineering and architecture studies continued over the years: in the 1890s, the School of Venezuelan Engineers included in its programme either a complementary year at the Academy of Fine Arts, or technical training at the Society of Architecture and Construction, “which exchanged information with the *Société Centrale d’Architectes Françaises*”¹⁴.

4. Training applied to the terrain

The centralised political system considered that studies embellished with the arts and “Frenchified” professionals were not sufficient to implement the modernisation process of Guzmán Blanco. The participation of foreign companies and investors was necessary. In this case, the presence of the French was given priority, with special projects involving the control of banks, projects to colonise the territory, coining currency, and building communication networks, amongst other financial and commercial activities that obviously included spatial modification for infrastructure and urban development projects. In all of these activities,

¹¹ González Deluca, p. 249. Between 1872 and 1889, expenditure on infrastructure accounted for an average of 49.53%, and 47.23% on ornamentation. In 1887, 61% of the investment in ornamentation work was carried out on the streets and bridges of Caracas. Ríos and Carvallo, pp. 95-96.

¹² Almandoz, *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*, p. 93, 94.

¹³ *DHV*, see respective entries.

¹⁴ Almandoz, *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*, p. 180.

Guzmán Blanco's links with foreign economic groups can be clearly seen, especially with the French, including the Pereire family¹⁵.

With the help of these groups, the stimulus to "Frenchify" Caracas was further intensified, helping to strengthen the capital's control and centralisation with regard to its surrounding areas. As a result, during Guzmán's first presidency, the Guanábano bridge was built to the north, and the Puente de Hierro bridge to the south, guaranteeing the expansion of the city



Opening of the stretch of the railroad between Palo Grande and Antímáno, Caracas, Venezuela. (Design: C. Penoso Sc, from a direct photography, sent by D. Felipe N. Correa y Pérez)

thanks to the construction of the homes for the ruling classes in El Paraíso; the Curamichate bridge to the east, and the Caño Amarillo bridge to the west, connecting the railway terminals with the port of La Guaira. Apart from these bridges, roads, and railways, the railway lines connecting Caracas and El Valle were built to towards the south, from Caracas to Antímáno towards the south-west, and from Caracas to Petare, towards the east¹⁶.

By the end of the century, Caracas had modern structures: the National Capitol building, the Municipal Capitol Theatre, the Cathedral of Santa Ana, the National Pantheon, the new façade of the university, the Masonic temple, electrical cabling and telegraph wires in the streets, three markets, a slaughterhouse, nine hospitals and almshouses, six aqueducts, several promenades, and public gardens, connected to the new road system¹⁷. Neither was the national rail system overlooked, and between 1880 and 1888, a total of twenty-nine contracts were signed for the construction of five thousand kilometres of track¹⁸. The Napoleonic railway plan seemed to have been brought to life in Venezuela.



Theatre Guzman Blanco (or Municipal Theatre). The French architect Stephen Aricar began its construction in 1876 and it was completed in 1879 by the Venezuelan engineer Jesus Muñoz Tébar. Caracas, BN, Foto Federico Lessmann 1887

5. The result: a little tropical Paris?

The early stages of the remodelling of the city that caused this Parisian

¹⁵ Without doubt, the most complete investigation into these business deals and associations is by González Deluca, *Ob. Cit.* With a particular emphasis on the spatial repercussions of this foreign presence in general, see Ríos and Carvallo, pp. 80-110.

¹⁶ Almandoz, *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*, pp. 79-80; Ríos and Carvallo, p. 96.

¹⁷ Ríos and Carvallo, pp. 95-98.

¹⁸ Almandoz, *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*, p. 79.

inspiration in Guzmán Blanco were copied in Caracas, to the point that the national census of 1890 highlighted the building and urban development work underway¹⁹ and authors from the *Costumbrismo* movement referred to Guzmán's efforts as the desire to build a "little tropical Paris"²⁰.

Obviously, this desire gradually took shape thanks to Guzmán's lengthy tenure in the political leadership of the nation. His legacy can be clearly seen today in a well-located architectural heritage that belongs to a period in which "Frenchified" modernism displaced the colonial design as a paradigm. Nevertheless, this still failed to eliminate the rudimentary appearance of the capital's urban layout, as indicated in the census from 1890, with its description of straw houses and ranches.

Bibliography

A. Almandoz, «Aproximación historiográfica al urbanismo moderno en Venezuela. El tema de las ciudades en el pensamiento», in *Visiones del oficio: historiadores venezolanos en el siglo XXI*, J. A. Rodríguez (comp.), Caracas, Univ. Central de Venezuela (UCV), 2000, p.211-232.

A. Almandoz, *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*, Caracas, Fundación para la cultura urbana – Univ. Simón Bolívar, 2006.

E. Ayala Mora and E. Posada Carbó (Dir.), *Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y su articulación, 1870-1930*, UNESCO, Col. Historia General de América Latina, Vol. VII, 2008.

Centro de Estudios del Desarrollo, *Formación histórico social de Venezuela*. Caracas, UCV, 1986.

P. Díaz Seijas, *Caracas, la gentil: biografía de una ciudad*. Caracas, El Nacional, 2005.

T. H. Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1998.

Y. Freites, «La Ciencia en la Segunda Modernización del Siglo XIX (1870-1908)», in *Perfil de la ciencia en Venezuela*, M. Roche (comp.), Caracas, Fundación Polar, 1996, pp.93-152.

M. E. González Deluca, *Negocios y política en tiempos de Guzmán Blanco*, Caracas, UCV, 1991, pp. 13, 81.

N. Harwich Vallenilla, «El modelo económico del liberalismo amarillo. Historia de un proceso (1888-1908)», in Various Authors, *Política y economía en Venezuela (1810-1976)*, Caracas, John Boulton Foundation, 1976, pp. 205-246.

J. Ríos and G. Carvallo, *Análisis histórico de la organización del espacio en Venezuela*, Caracas, UCV, 2000, p. 96.

J. L. Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.

Tercer Censo de la República, Caracas, Imprenta y litografía del Gobierno nacional, 1891.

Various authors, *Diccionario de Historia de Venezuela (DHV)*, Caracas, Fundación Polar, CD-Rom version.

¹⁹ The census of 1890 reflects the economic stimulus and urban dynamics of Guzmanism: in 1890 there were 10,577 tiled house, 2,135 were straw-roofed dwellings or ranches, and there were 637 houses under construction. *Tercer Censo de la República*, Caracas, Imprenta y litografía del Gobierno nacional, 1891, p. 149. Cited in Ríos and Carvallo, p. 96.

²⁰ P. Díaz Seijas, *Caracas, la gentil: biografía de una ciudad*, p. 61.

Iberian Engineers in the French *École Centrale*. A new network of industrial experts and entrepreneurs¹

Antoni Roca-Rosell

Universitat Politècnica de Catalunya – Barcelona – Spain

Ana Cardoso de Matos

CIDEHUS-Universidade de Évora – Évora – Portugal

Keywords: Engineers, *École Centrale de Paris*, industrial experts, entrepreneurs, Spain, Portugal.

1. The importance of the *École Centrale de Paris* in the international context

The *École Centrale des Arts et Manufactures* was created in Paris, in 1829, in response to a demand for engineers with the necessary skills to introduce the most recent scientific and technical developments in the various industrial activities. Since its foundation this school was recognized internationally as one of the best schools of training in the field of industrial engineering. For this reason, engineers from countries all over the world have attended or completed their training in industrial engineering at this school. In addition, being a private school² the *École Centrale* needed to have students and this international recognition represented a clear benefit.

Since there was no formal education for industrial engineers in the Iberian Peninsula until 1851, when schools were established in Madrid, Barcelona, Seville and Vergara, a number of persons from Spain and Portugal went to Paris to graduate. Most of them returned to their country and played an important role in the promotion of industries and civil works. Moreover, they became part of the network of *Centraliens* active in Spain and Portugal.

In this text, we propose a first approach to the Iberian students who have studied at the *École Centrale* of Paris and give some examples of their professional and politics career.

2. The Iberian engineers at *École Centrale de Paris*

In the 19th century and the first decades of the 20th century, the influence of the *École Centrale des Arts et Manufactures* (Central School of Arts and Manufactures) was particularly important for those countries that, at the time, wished to follow the French model of engineering education. In this sense, it was common to send engineers to complete their training in France: so it was the case of Portugal and Spain.

There was a real interest from the Spaniards and the Portuguese for the *École Centrale des Arts et Manufactures*: engineers were sent to complete their technical education and also to watch and learn the teaching methods in order to have a reference for the creation of technical schools. On their return, the “Iberians centraliens” implemented knowledge and practices that they had acquired at that school and several of them created and developed companies in different branches of industry. Others would succeed in important positions in the state administration or leading political careers. The organization of the industrial schools of these two countries also had the *Centrale* as reference, particularly in Spain.

2.1. The Spanish engineers

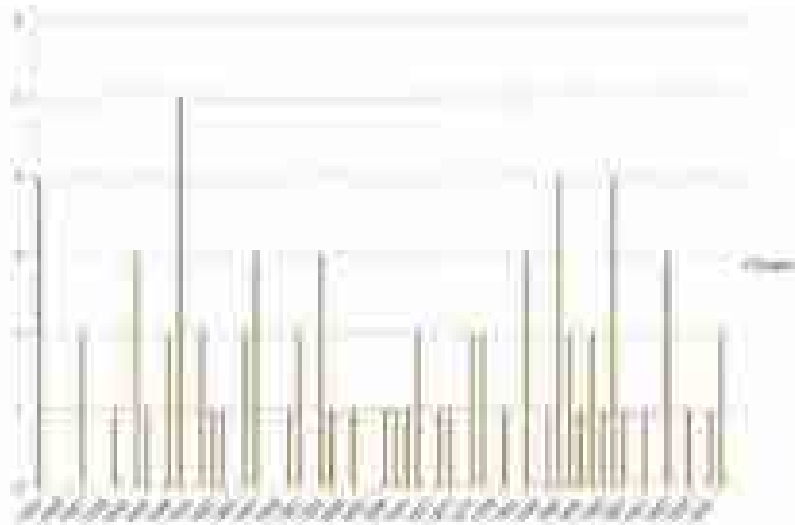
According to the study of Aingeru Zabala,³ until 1900, 261 Spaniards studied engineering out of Spain. The main destinations were Paris, Liège, Freiberg, Lyon, St. Étienne, Clausthal,

¹ This work is included in the project HAR2010-17461/HIST from the Spanish Ministerio de Economía y Competitividad.

² The school became a state centre in 1859.

³ Zabala Uriarte (2012).

Tharandt, Gembloux, Louvain, London, and Berlin. Those who had studied at École Centrale des Arts et Manufactures represented 28 % of all the engineers that had studied abroad⁴. Between the years of 1837 and 1900, 74 Spaniards had graduated in this school. However, the relationships between these engineers and the school were very different: some had attended comprehensive studies; others have attended only some subjects, without getting the degree. Despite the existence of a degree equivalent in Spain – industrial engineering created in 1851⁵–, the presence of Spanish at Ecole Centrale was constant. What changed was the geographic origin of students. After 1850, the number of Catalans dwindled, and there was an increase of the number of students from Madrid and other cities of Castile; from Bilbao, the Basque country and other regions of the North of Spain; as well as from the region of Andalusia (especially Malaga). That means that the main Spanish regions, sets of modernization and industry – continued to send many students to the École Centrale of Paris.



Spanish graduates in the École Centrale in Paris from 1827 to 1900
Source: Table made by the authors with data from Zabala (2012)

A detailed analysis of all Spaniards who completed their training at the Ecole Centrale de Paris goes beyond the objectives of this article; however, the presentation of a few examples can be illustrative of the career paths of the Spanish engineers who graduated at this school. In 1834 four young Spaniards – Cipriano Segundo Montesino (1817-1901), Eduardo Rodríguez (1815-1881), Juan Cortázar (1809-1873), and Joaquín Alfonso y Martí (1805-1868?)⁶ –, went to Paris with a scholarship from the Spanish government to attend the École Centrale of Paris. Before leaving, all four had attended the Conservatorio de Artes (Conservatory of Arts) of Madrid, which had been set up in 1824.

In 1837, after having graduated, they returned to Spain. Except for Juan Cortázar, who had graduated in science, all of them played an important role in engineering, building the transport network, developing the economy, and the political and administrative life of the country.

At the time of receiving the degree of the Centrale, Montesinos was only twenty years old, reason why he was considered too young to be led to a position of professor. Thus, he was subsidized by the State for two more years with the aim of perfecting his knowledge on the construction of machines in England.⁷ On his return to Spain, Montesinos became professor

⁴ Idem.

⁵ Lusa Monforte; Roca-Rosell (2005); Roca et al (2006); Roca-Rosell (2013).

⁶ About these engineers see: P. J. Ramón Teijelo and M. Silva Suárez (2007).

⁷ J. Ramón Teijelo (2002-2003).

of the Conservatorio de Artes of Madrid, which allowed him to transmit to a new generation of engineers the knowledge that had acquired in the Centrale.

In 1847, he was appointed as founder member of the Real Academia of Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid (Royal Academy of Exact, Physical and Natural Sciences of Madrid). In 1855 he was the director of public works in Madrid and the recognition of his technical skills was one of the reasons why he was chosen to be one of the thirteen experts of the International Commission for the Suez Isthmus, created in 1855⁸.

He also had an important role in the Spanish railways. He was director of Compañía Tudela a Bilbao (Company from Tudela to Bilbao) and between 1869 and 1897, he directed the services of the new constructions of Compañía de los Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y Alicante (Company of the Railroads of Madrid to Saragossa, and Alicante). From 1897 to 1899 he became a member of the board of that company. He had also been actively involved in the political and administrative life of the country, namely as a member of the Senado (as part of the Spanish Parliament).

In 1837, Joaquin Alfonso y Martí graduated as a chemical engineer at the Centrale⁹, and in 1844 he became a professor, and later director of the Conservatorio de Artes de Madrid. He was also a professor of the Real Instituto Industrial (Royal Industrial Institute), and, because of his expertise, he was chosen to organize this new center¹⁰. Alfonso y Martí was also a founding member of the Real Academia de Ciencias Exactas de Madrid (Academy of Exact Sciences of Madrid), created in 1847, and he was elected as a member of the commission that established the metric system in Spain.

After returning from Paris, Eduardo Rodríguez was nominated professor of elementary mathematics at the University of Madrid (1838-1839), after professor of geometry and linear design at the Escuela Normal (Normal school). In 1842, he became a professor at the Conservatorio de Artes (1842-1843), where he stayed only a year returning to the University of Madrid where he taught cosmography. He also was the first president of the Asociación de Ingenieros Industriales (Association of Industrial Engineers), founded in 1861.

2.2. Portuguese engineers at École Centrale de Paris

As early as in the 18th century, French technical schools were a reference for Portugal. Indeed, Portuguese engineers had the tradition of going abroad to complete their training; the École des Ponts et Chaussées (School of Bridges and Roads) in Paris was a privileged destiny of Portuguese engineers during the nineteenth century.

The choice of the École des Ponts et Chaussées to send engineers pensioners by the state is explained by the need for engineers with specific skills for the creation of the transport network, particularly railway networks, which started in Portugal only in 1856¹¹. However, it is also possible to find Portuguese engineers, who have completed his training in other schools, as is the case of the École Centrale, the École de mines (School of Mines) and the École polytechnique (Polytechnic school). And despite the number of Portuguese engineers graduated by the Centrale was not very high, some of these engineers played an important role in Portuguese society, politics or industry.

⁸ The work of this Committee has been published in *Percement de l'Isthme de Suez: rapport et projet de la Commission Internationale*, documents publiés par M. Ferdinand de Lesseps, Paris, Aux Bureaux de L'Isthme de Suez, Journal de l'Union des deux Mers, 1856.

⁹ P. J. Ramón Teijelo and M. Silva Suárez (2007).

¹⁰ J. M. Cano Pavon (1998).

¹¹ About Portuguese engineers that have studied at *École de ponts et chaussé* of Paris see A. Cardoso de Matos (2009).

Born in Portugal with Portuguese parents	Born in Portugal with foreign parents	Year of the diploma
João de Atouguia de França Neto (??-??)		1849
Agostinho Vicente Lourenço (1826-)		1853
	Frederico Luís Atanásio Hermano de Kessler (1843- 1895)	1865
Luis Teles de Drummond (1744-1794)		1865
	Louis Strauss (1862	1886
José Cordeiro (1867-1907)		1894
Ernesto Júlio Navarro (1876		1901
	Georges (Marius) Auguste Luis Audouard (1877- ??)	1901
	Paul Vimont (??- ??)	1903
	Louis Jean Baptiste Gaumet (1884- ??)	1907
	Georges Marcel Vimont (1888-??)	1910
Sebastião Costa		1922
	Alexandre João Ceresa (1892-??)	???
	Paul Tiger (19.- ??)	1924
	Léger Félix Issenmann (1902-??)	1926

*Charte 2-Portuguese engineers graduate at the Ecole central of Paris
Source: Archive of the Central School. Individual Student Process*

Some of the Portuguese engineers who attended the Centrale were indeed sons of foreigners, most of whom engineers who worked in Portugal at the time of their birth. Some of them stayed in Portugal making a living in this country, others left with their parents and lived in another country. This is the case of Frederico Luís Atanásio Hermano de Kessler (1843-1895), who was the son of the 1st baron Kessler¹², of German origin, that was the doctor of the Portuguese king D. Fernando with whom he came to Portugal. His son, also named Frederico and later the 2nd Baron Kessler, graduated from the Centrale in 1865. In 1873, together with the engineer J. C. Ellicot, he obtained the concession for the railway from Porto to Póvoa de Varzim¹³. The following year these two entrepreneurs asked for the concession of other railways of reduced line¹⁴.

In 1888, Kessler participated in the company in charge of the construction of the elevator of Nazaré. This company also belonged to the engineer Raul Mesnier de Ponsard that made the project of several elevators in iron structure, as was the case of the elevator of Santa Justa in Lisbon. Frederico Kessler was also the private secretary of the king.

Between the engineers who graduated at the École Centrale of Paris, we can mention as an example Ernesto Júlio Navarro (1867-??), who was the son of Emídio Navarro, an important Portuguese politician, that have been minister of Public Works. In 1888, Ernesto went to Paris and received the diploma of chemical engineer of the École Centrale of Paris in 1901. The industry of the ceramics for the construction was one of the industrial branches that aroused his interest. Thus, Navarro founded a ceramic factory in Pampilhosa da Serra, the Cerâmica Excelsior da Pampilhosa (Cerâmica Excelsior da Pampilhosa plant)¹⁵.

Being a politically engaged republican, he had held important positions during republican

¹² Frederico Lessler, was born in Kalbe na der Saale, 28th august de 1804. He got maired in Lisbon with D. Carlota Nerlaz. The title of baron was attributed to him by D. Fernando that was regent during the minority of the D. Pedro V. Frederico Kessler died the 23 of August of 1872.

¹³ Decree of 19 June 1873.

¹⁴ In 23 of June of 1874 they demand the concession of the railroads of reduced way of Lisbon to Torres Vedras, of Sintra to Pêro Pineiro and Vale of Alcântara to Xabregas.

¹⁵ Cette usine a était aussi connue comme usine «Navarro».

governments. He was Minister of Commerce and Communications in 1919 and 1920 and Minister of Agriculture in 1922. He was also Deputy Director General of the Department of Colonies. After the introduction in Portugal of a new political regime, the Estado Novo, he abandoned the political life and went to work for companies, especially those linked to the railways. In 1927, he was attached to the direction of Portuguese railways. Always interested in sports and tourism, during the years of 1920 he was part of the direction of the Sporting Clube de Portugal (Sporting Club of Portugal), a club related to the football, and in 1936, he was part of the commission of the Congress of Tourism that took place in Portugal.

3. Final remarks

During the nineteenth century, the number by promotion of Spanish centraliens was almost constant, despite the existence of an equivalent degree in Spain, which shows that the École Centrale continued to be a benchmark for industrial engineering. Many families and industrial groups have chosen this centre for the education of the new generations. In the case of Portugal, the number of Portuguese engineers trained at the École Centrale de Paris was more limited, but these engineers played a vital role in the economy and society.

Only after a complete prosopographic research of the Spanish and Portuguese engineers trained at the Centrale during the XIX century and the beginning of the XX, we would be able to construct a picture of the actual relevance that these engineers had in the modernization of their countries. In addition, in some cases these engineers have had professional paths that spread throughout Europe, and even outside Europe, according to the complexity of the industrial development of this period.

Bibliography

- A. Cardoso de Matos, "Asserting the Portuguese Civil Engineering Identity: the Role Played by the École des ponts et chaussées" in *Les enjeux identitaires des ingénieurs : entre la formation et l'action/The Quest for a Professional Identity: Engineers between Training and Action*, edited by A. Cardoso de Matos, M. P. Diogo, I. Gouzevitch, A. Grelon, Lisboa, Colibri/CIDEHUS/CIUHCT, 2009, pp. 177-209.
- J. M. Cano Pavon, «El Real Instituto Industrial de Madrid (1850-1867): Medios Humanos y materiales », *LLULL*, vol. 21, 1998, 0p. 33-62.
- G. Lusa Monforte; A. Roca Rosell, «Historia de la ingeniería industrial. La Escuela de Barcelona 1851-2001», *Documentos de la Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona*, vol. 15, 2005, p. 13-95.
- J. Ramón Teijelo, "Aproximación al Real Conservatorio de Artes (1824-1850): precedente institucional de la ingeniería industrial moderna", *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, Vol. V, 2002-2003, p. 45-65.
- P. J. Ramón Teijelo and M. Silva Suárez, « El Real Conservatorio de Artes (1824-1887), cuerpo facultativo y consultivo auxiliar en el ramo de industria», in *Técnica e Ingeniería en España. El ochocientos. Profesiones e instituciones*, edited by M. Silva Suárez, vol. V, Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, Institución 'Fernando el Católico', Prensas Universitarias, 2007, p. 228-253.
- A. Roca Rosell, «Industrial Engineering in Spain, the challenge of a new liberal profession in the Nineteenth Century», *Host. Journal of History of Science and Technology* | Vol.7 | Spring 2013, p. 36-51.
- A. Roca Rosell; G. Lusa-Monforte; F. Barca-Salom; C. Puig-Pla, «Industrial Engineering in Spain in the First Half of the Twentieth Century: From Renewal to Crisis», *History of Technology*, vol. 27 (2006), 147-161.

A. Zabala Uriarte, “Una inversión, estudiar en el extranjero: Ingenieros españoles del siglo XIX”, *Quaderns d’història de l’enginyeria*, 2012, vol. XIII, p. 287-347.

Gli ingegneri minerari all'École des Mines: un "ritorno di cervelli" ante litteram¹

Annalisa Carta
Eleonora Todde

Università di Cagliari – Cagliari – Italia

Parole chiave: ingegneri, scuole minerarie, viaggio d'istruzione, Quintino Sella, Felice Giordano, commissione d'inchiesta.

1. Introduzione

Nei primi anni del XIX secolo la formazione dei tecnici minerari era di fondamentale importanza, per questo motivo in molti, dopo la laurea, perfezionavano le proprie competenze nelle scuole europee, tra cui l'École des Mines di Parigi, l'Università di Liegi, la Bergakademie di Berlino e la Mining School di Londra.

Il Regno di Sardegna si inserisce in questo sistema di formazione professionale inviando presso queste scuole gli ingegneri del Corpo Reale delle Miniere, che seguivano un corso biennale e svolgevano un tirocinio pratico al termine del quale rientravano in Italia e avviavano la loro carriera con la qualifica di allievo ingegnere. Proprio come accade oggi, i migliori laureati dell'Università del Regno effettuavano un viaggio di perfezionamento all'esterno per poi ritornare in patria e mettere al servizio dello Stato le conoscenze acquisite.

Il saggio proposto mira a tracciare l'esperienza di Felice Giordano e Quintino Sella, ripercorrendo le vicende biografiche e analizzando il modo in cui le conoscenze acquisite durante la formazione all'estero venivano utilizzate nella carriera all'interno del Corpo Reale delle Miniere da parte del primo e in quella accademica e politica del secondo.

Infine l'attenzione si focalizzerà sui lavori della *Commissione d'inchiesta sulle condizioni dell'industria mineraria nell'isola di Sardegna*, della quale il Sella fu autore della relazione conclusiva. L'analisi di questo significativo documento consente di illustrare le competenze dei due tecnici e di ricostruire la situazione del comparto estrattivo della Sardegna nella seconda metà dell'Ottocento.

2. La formazione degli ingegneri piemontesi all'École des Mines di Parigi

Con il riordinamento della legislazione mineraria nei territori del Regno di Sardegna e la creazione del Corpo Reale delle Miniere operato con le Regie Patenti del 1822², nasceva la necessità di formare una classe specializzata di tecnici e ingegneri minerari.

Per questo motivo veniva istituita presso Moutiers una scuola biennale di mineralogia: gli allievi, in numero di sei, per essere ammessi dovevano essere in possesso del titolo di Ingegnere idraulico conseguito presso una delle Università dello Stato, aver seguito il corso di Chimica e di Mineralogia ed essere muniti di «certificati valevoli, comprovanti una condotta savia, morale e religiosa»³.

Gli studenti meritevoli che si fossero distinti negli studi e nella condotta venivano scelti e inviati, a spese dello Stato, «negli esteri paesi, all'oggetto di aumentare le sue cognizioni, e renderle più proficue al nostro (del Regno di Sardegna) servizio»⁴.

¹ Il presente lavoro è articolato secondo un piano di ricerca comune, ma il risultato è frutto di una elaborazione differenziata: i paragrafi 1 e 2 sono di Eleonora Todde, i paragrafi 3 e 4 sono di Annalisa Carta

² Sulla nascita del Corpo Reale delle Miniere si veda A. Carta, E. Todde, *Rappresentare il territorio nell'età del Risorgimento: il Corpo Reale delle Miniere*, in *Centri di potere nel Mediterraneo occidentale: dal Medioevo alla fine dell'Antico Regime*, L.G. Marin, M.G.R. Mele, G. Serreli (eds.), Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 187-198.

³ Regie Patenti 18 ottobre 1822, n. 1404, cap. XLIX.

⁴ Ivi, cap. LIX.

Il primo allievo a compiere il cosiddetto “viaggio minerario” fu Pietro Motta che, tra il 1829 e il 1834, effettuava una missione nei paesi dell’Europa centro-settentrionale.

Chiusa la scuola di Moutiers nel 1837, i migliori ingegneri laureati all’Università di Torino venivano inviati in Germania, Inghilterra e Francia, in particolare presso la prestigiosa *École des Mines* di Parigi. L’ordinamento della scuola prevedeva che “*les élèves étrangers*” venissero ammessi ai corsi per decreto del *Ministère des Travaux Publics*, dietro richiesta delle rappresentanze diplomatiche dei relativi paesi e il superamento dell’esame di ammissione. Gli allievi non erano tenuti a frequentare tutti corsi ma erano obbligati a sostenere l’esame finale delle discipline che dichiaravano di voler frequentare ad inizio anno. Come per gli studenti regolari, la scuola prevedeva un viaggio di studio estivo della durata di 100 giorni, di cui almeno 30 in Francia o Belgio e i restanti in un paese estero del quale conoscessero la lingua. Al termine dell’intero percorso veniva rilasciato il titolo di *élève breveté apte à exercer la profession d’ingénieur*, poiché il titolo di *ingénieur ordinaire des mines de troisième classe* era riservato ai diplomati di nazionalità francese⁵.

I primi studenti piemontesi ad avvalersi dello stage estivo furono Felice Giordano e Quintino Sella. Al ritorno in patria l’allievo ingegnere del Corpo delle Miniere possedeva un bagaglio di informazioni utili per il progresso delle conoscenze geominerarie, metallurgiche e le possibili applicazioni industriali⁶.



Veduta dell’*École des Mines* di Parigi nel 1860
(<http://euromin.w3sites.net/photosensmp/ENSMPI1860.jpg>, 11/07/2017)

⁵ D. Brianta, *Europa mineraria. Circolazione delle élites e trasferimento tecnologico (secoli XVIII-XIX)*, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 196-197.

⁶ In merito alla professione dell’ingegnere minerario si veda D. Brianta, *Industria mineraria e professione dell’ingegnere in Piemonte e Savoia tra Sette e Ottocento: l’apporto del modello franco-tedesco*, in *Avvocati, Medici, Ingegneri. Alle origini delle professioni moderne*, M.L. Betri, A. Pastore (eds.), Bologna, Cleub, 1997, pp. 255-278.

2.1. Felice Giordano: dal “viaggio minerario” al Corpo Reale delle Miniere

Felice Giordano nasceva il 6 gennaio 1825 a Torino dove, nel 1847, si laureava in Ingegneria idraulica e Architettura civile. Nel medesimo anno, in qualità di allievo del Corpo Reale delle Miniere, veniva inviato dall'allora ministro degli Interni del Regno di Sardegna Des Ambrois a perfezionare i propri studi presso l'École des Mines di Parigi. Ad accompagnarlo nel suo viaggio di formazione era il collega e amico Quintino Sella.

I due erano tra i primi allievi “esterni” dell'istituto parigino dove frequentarono i corsi dal 1847 al 1851. Come previsto dal regolamento, nell'estate del 1849 Felice Giordano iniziava il suo viaggio d'istruzione, accompagnato dal docente Elie de Beaumont, presso uno stabilimento siderurgico nel dipartimento dello Yonne.

L'estate successiva visitava i principali giacimenti e stabilimenti siderurgici in Alta Marna, Alta Loira e sui Pirenei dove veniva utilizzato ancora il carbone a legna. Nell'estate del 1851, in compagnia del Sella, viaggiava in Germania e nel 1852 aveva in programma un viaggio in Inghilterra. Alla fine dell'anno di corso veniva invece richiamato a Torino per essere nominato Ingegnere di 2° classe del Corpo Reale delle Miniere con sede a Cagliari. Abbandonava pertanto la scuola senza aver ottenuto il diploma o un attestato, ma forte della preparazione in mineralogia, geologia, economia e legislazione mineraria.

L'esperienza all'estero forniva a Giordano un “bagaglio” tale da renderlo una figura di spicco all'interno del Corpo Reale delle Miniere e fra i tecnici del governo pre e post-unitario: nel 1856 diventava Ingegnere di 1° classe; nel 1859 membro del Consiglio Superiore dell'Agricoltura, del Ministero del Commercio e dell'Industria, del Comitato d'Inchiesta Industriale, della Commissione Monetaria Internazionale; nel 1862 Ispettore capo di 2° classe, nel 1867 responsabile della sezione italiana all'Esposizione internazionale di Parigi; nel 1870 Ispettore capo di 1° classe⁷.

Nel periodo sardo (1852-1859) dava avvio al primo lago artificiale d'Italia: la diga di Corongiu, nel territorio di Sinnai, per l'approvvigionamento idrico della città di Cagliari, inaugurata nel 1867⁸. Inoltre, contribuiva alla riorganizzazione del comparto estrattivo isolano, che in quel periodo vedeva l'investimento di ingenti capitali stranieri.

Nel 1860 si recava in Sicilia per verificare le condizioni dell'industria mineraria dello zolfo, mentre quattro anni più tardi svolgeva importanti studi sull'industria del ferro dietro direttiva del Ministero della Marina. Su incarico del governo circumnavigava il globo per 4 anni alla ricerca di colonie da acquisire. Era tra i fondatori del Club Alpino Italiano con Sella, Barracco e Saint Robert e, sempre insieme al Sella, era promotore della Carta Geologica d'Italia e ne dirigeva per molti anni i lavori di rilevamento. Nel corso della sua lunga attività veniva insignito di molteplici onorificenze tra cui quella di Gran Ufficiale della Corona d'Italia e Cavaliere dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro.

Moriva a Vallombrosa il 16 luglio 1892, a seguito di una caduta in una scarpata.

2.2. Quintino Sella: scienziato e politico nell'Italia pre e post-unitaria

Quintino Sella nasceva nel Biellese nel 1827. Laureatosi in Ingegneria idraulica a Torino nel 1847, veniva inviato all'École des Mines per perfezionare gli studi in geologia, mineralogia, metallurgia, docimasia, chimica tenuti dai più eminenti studiosi dell'epoca.

Il primo viaggio d'istruzione lo effettuava nell'estate del 1850 nel sud della Francia, visitando la miniera e la fonderia di galena argentifera di Pontgibaud. Tra l'estate del 1851 e l'inverno del 1852 visitava Londra, Colonia, la regione mineraria dello Harz e le principali miniere e

⁷ http://www.isprambiente.gov.it/it/museo/storia/personaggi-illustri/felice_giordano-page (06/07/2017).

⁸ Per approfondimenti <http://www.sinnaionline.it/pages/storia2.htm> (08/06/2017).



*Ritratto di Felice Giordano realizzato
lui da Fausto Cannas, 1862)*
(<http://gognablog.com/quintino-sella-e-la-battaglia-del-cervino-parte-1/>, 11/07/2017)



*Monumento di Quintino Sella
nella piazza a dedicata nella città di
Iglesias (<http://www.wumingfoundation.com/giap/2012/07/scrittura-politica-e-alpinismo-italia-1863-1935-circa-di-wu-ming-1/>,
11/07/2017)*

ferriere di Liverpool, Manchester, Leeds, Edimburgo⁹.

Conclusi gli studi, nel 1852 ritornava definitivamente a Torino dove diventava professore di Geometria applicata nell'Istituto tecnico e successivamente di Matematica all'Università. Nel 1854 inventava la cernitrice elettromagnetica per separare i minerali di rame dalla magnetite e un apparecchio per misurare l'attrito. Due anni dopo veniva nominato Ingegnere di 2° classe del Corpo delle Miniere, ottenendo l'incarico del Distretto minerario di Torino e la reggenza di Cuneo e nel 1858 diventava Ingegnere di 1° classe¹⁰.

Nel 1861, parallelamente alla carriera accademica come docente di Mineralogia, Sella iniziava la quella politica come deputato della Destra del collegio di Cossato (Biella). Più volte ministro delle Finanze nel 1862, 1864-65 e 1869-73, si poneva come obiettivo il pareggio del bilancio statale, imponendo a questo scopo una rigida politica economica e non esitando a ricorrere a provvedimenti impopolari, come l'imposta sul macinato. Nel suo impegno politico sollecitava l'istruzione professionale; propugnava lo sviluppo delle miniere sarde e la carta mineraria della regione; patrocinava il riscatto delle ferrovie dell'Italia settentrionale con la convenzione di Basilea del 1875¹¹.

Non meno vasta e multiforme fu la sua attività scientifica: restauratore e presidente dell'Accademia dei Lincei, ne allargava gli interessi con l'istituzione della classe di scienze morali, storiche e filologiche. Notevoli i suoi apporti in campo mineralogico, ove contribuì validamente allo sviluppo della cristallografia morfologica, chimica e descrittiva. Nel 1863 fondava il Club alpino italiano e nel 1881, assieme al Capellini, la Società geologica italiana. Moriva a Biella nel 1884.

⁹ ASTo, Corte, *Carte Sella*, marzo 3, *Viaggio del 1851 e Secondo viaggio, 1852. Inghilterra*. Cfr. *Epistolario di Quintino Sella*, M. Quazza e A. Marcandetti (eds.), Roma, Gangemi Editore, 2011, pp. 174-194.

¹⁰ http://www.isprambiente.gov.it/it/museo/storia/personaggi-illustri/quintino_sella-page (06/07/2017).

¹¹ Per approfondimenti <http://www.treccani.it/enciclopedia/quintino-sella/> (08/06/2017).

3. Quintino Sella e la commissione parlamentare d'inchiesta del 1871

Come si evince da quanto precedentemente esposto, il XIX secolo era per la Sardegna un periodo particolarmente florido grazie al settore minerario, il cui sviluppo coincideva con l'estensione all'isola della legislazione sabauda degli stati di terraferma, che sanciva la distinzione, poi confermata con la legge mineraria del 20 novembre 1859¹², della proprietà del suolo da quella del sottosuolo¹³. Gli iniziali esiti negativi delle ricerche lasciavano presto spazio a grandi imprese imprenditoriali, che segnavano una zona a prevalente vocazione agropastorale¹⁴.

Tuttavia, la complessa situazione economica che si stava delineando nella seconda metà dell'Ottocento finiva sotto la lente d'ingrandimento del parlamento e portava, nel maggio 1868, i deputati Luigi Serra, Giorgio Asproni, Serpi, Garau e Antonio Costa a sollecitare un'inchiesta parlamentare nell'isola¹⁵.

A compiere l'indagine venivano chiamati i deputati Agostino Depretis, Nicolò Ferracciu, Mauro Macchi, Quintino Sella, Filippo Cordova e Lorenzo Valerio (questi ultimi sostituiti poi da Paolo Mantegazza e Giovanni Battista Tenani)¹⁶. Nel febbraio del 1869 la commissione si recava nell'isola per compiere l'indagine «sulle condizioni morali finanziarie ed economiche della Sardegna, e specialmente sullo stato dell'istruzione pubblica, dell'agricoltura, delle arti, del commercio, delle strade, dei ponti; sugli effetti prodotti dall'assetto dei tributi, sulla esattezza dei catasti della proprietà fondiaria; sui provvedimenti opportuni; e sulla destinazione dei terreni ademprivili»¹⁷. Un'inchiesta a 360 gradi quindi, che riguardava i numerosi aspetti della realtà sarda, tra i quali non poteva essere trascurato il settore minerario. Dopo un breve soggiorno nella città di Cagliari la commissione si divideva: Sella e Terragni rimanevano nella regione mineraria mentre gli altri si dirigevano verso Oristano¹⁸. L'esito forse più felice di tutto il lavoro si ebbe grazie all'indagine condotta da Quintino Sella che si era concentrato sul settore minerario.

I risultati dell'inchiesta, custoditi negli *Atti della Commissione*, si presentavano articolati in due parti: la prima dedicata alla ricostruzione storica dell'industria mineraria dalla preistoria al periodo successivo all'unificazione d'Italia; la seconda ai cenni geologici, ai tentativi di esplorazione di miniere di altri metalli differenti dal piombo, alle fonderie presenti nell'isola, all'analisi degli aspetti economici generali delle miniere e dei quadri statistici della produzione dal 1851 al 1869. Nell'ultima parte, invece, Quintino Sella si interrogava sull'avvenire del settore minerario attraverso l'analisi delle vie di comunicazione; compiva delle riflessioni in merito alla necessità di avviare un istituto minerario per la formazione in loco della manodopera specializzata e consigliava la produzione di una carta geologica dell'isola.

Sella, oltre a tracciare un *excursus* storico, riportava nella sua relazione i dati relativi alla produzione, dichiarando che i minerali maggiormente estratti nell'isola erano il piombo e lo zinco e che la loro produzione passava da 1.346 tonnellate nel 1851 a 1.279.346 nel 1868-69,

¹² *Codice minerario italiano: raccolta completa di tutte le fonti del diritto minerario italiano, dal 1788 ad oggi con un'appendice di altre leggi e regolamenti per l'industria mineraria ed un'ampia introduzione critica*, P. Giampietro (ed.), Roma, Athernum, 1917, pp. 1-28.

Cfr. [http://www.sardegnaarchiviovirtuale.it/archiviovirtuale/detail/soggettiproductori/sardegnaEACCPF001/ORG_144/Distretto-Minerario-di-Iglesias \(08/06/2017\)](http://www.sardegnaarchiviovirtuale.it/archiviovirtuale/detail/soggettiproductori/sardegnaEACCPF001/ORG_144/Distretto-Minerario-di-Iglesias (08/06/2017)).

¹³ Q. Sella, *Sulle condizioni dell'industria mineraria nell'isola di Sardegna*, F. Manconi (ed.), Nuoro, Ilisso, 1999, pp. 19-20.

¹⁴ G. Rolandi, *Notizie sullo sviluppo dell'industria del piombo, dell'argento e dello zinco in Italia*, a cura della società Montevecchio, Milano, Istituto grafico Bertieri, 1949, p. 140.

¹⁵ Q. Sella, *Sulle condizioni*, cit., p. 18.

¹⁶ *Ivi*, pp. 19-20.

¹⁷ *Atti parlamentari, 2a tornata del 19 giugno 1868*; Q. Sella, *Sulle condizioni*, p. 18.

¹⁸ Q. Sella, *Sulle condizioni*, p. 20.

con un'occupazione che oscillava tra i 616 operai del 1851 ai 9.171 del 1868. Questi ultimi, affermava Sella «vengono di preferenza dalle valli piemontesi, soprattutto dai dintorni d'Ivrea e dal bergamasco. Essi lavorano a cottimo ed eseguono con molta alacrità i più difficili lavori, prendendo però cospicui guadagni; ma per la massima parte non resta in Sardegna che sette mesi dell'anno, cioè nella stagione esente da febbri, ritornandovi periodicamente nell'ottobre in numero di più centinaia»¹⁹ mentre gli operai sardi affiancavano gli “stranieri” e li sostituivano nei periodi più caldi.

Il trasporto del minerale veniva effettuato su carri a buoi, i porti d'imbarco si trovavano a poca distanza dalle varie realtà minerarie e nonostante Cagliari fosse munita di porto, non la si prediligeva a causa della notevole distanza dai maggiori centri industriali²⁰.

Sella descrive un Sulcis²¹ nuovo e fortemente in contrasto con il periodo precedente dichiarando che «chi prima si muoveva a cavallo per l'iglesiente trovava un vero e proprio deserto coperto appena di macchie, senza un'abitazione anche rustica, ed era costretto a portar seco provviste di vito anche per i cavalli»²² mentre nel 1868 numerose erano le strade, le abitazioni, i magazzini le laverie e i villaggi operai che stavano modificando il paesaggio²³.

La dettagliata descrizione mineralogica presente negli atti dimostra l'indiscussa preparazione del deputato e conferma l'importanza della sua formazione. Egli, infatti, analizza le varie problematiche e propone soluzioni concrete, come nel caso della formazione di manodopera specializzata in loco. Sella dichiarava «nello stato attuale della nostra industria mineraria credo di gran lunga preferibile che a procacciarci degli ingegneri mineralogici noi mandiamo all'estero i nostri giovani che più si saranno distinti negli studi matematici e applicativi»²⁴ in quanto l'apertura di una scuola mineraria in loco viene considerata «una spesa grandissima»²⁵ e non totalmente utile perché «troppe cose hanno i nostri studenti ad apprendere nei paesi più civili e più avanzati nelle arti minerarie»²⁶. Era invece necessario aprire una scuola, preferibilmente nella città di Iglesias, sull'esempio di quelle tedesche, che formasse i capi minatori e i capi fonditori. Inoltre, alla scuola pensata da Sella, «dovrà essere annesso un laboratorio, non solo per le esercitazioni degli scolari ma anche per il pubblico servizio»²⁷.

L'istruzione quindi, sia in Italia che all'estero, stava a cuore al deputato che la vedeva come unica arma per favorire lo sviluppo del settore minerario italiano.

La scuola sorse nel 1871 su modello di quella pensata dal Sella e per anni si distinse per il contatto continuo con le più grandi miniere sarde per le quali formava le migliori maestranze²⁸.

4. Il settore minerario nella Sardegna moderna

L'attenzione del governo nazionale e l'invio di maestranze altamente qualificate nell'isola dimostrava il forte potenziale che quest'ultima possedeva, nonostante potesse essere considerata meno rilevante di altre realtà perché ubicata in un'area considerata “periferica” rispetto ai grandi centri industriali. Come affermato da Macry, tale visione, tipicamente eurocentrica²⁹, tendeva a costruire ideologicamente i sud e a descriverli come aree sospese tra

¹⁹ *Ivi*, p. 82.

²⁰ *Ivi*, p. 83.

²¹ <http://www.sulcisiglesiente.eu/> (8/07/2017).

²² Q. Sella, *Sulle condizioni*, p. 84.

²³ *Ivi*, p. 85.

²⁴ *Ivi*, p. 295.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ <http://www.asproni.it/index.php/sedi/50-breve-storia-dellistituto-minerario> (08/06/2017). Si veda anche M.D. Dessì, *Scuola mineraria. Centoquarant'anni di vita*, Vicenza, Tipografia Atena, 2011.

²⁹ E. W. Said, *Orientalism*, Penguin Books India, 1978.

civiltà e barbarie, fortemente nemiche del progresso³⁰. Negli ultimi decenni, la letteratura ha rimesso in discussione il fatto che non sia possibile ricondurre la realtà produttiva del sud a un unico real tipo, contestando l'assioma eurocentrico che ha portato a revisionare il concetto di "centro" e "periferia"³¹, mondi con dinamiche ed equilibri differenti, ma che in egual modo hanno partecipato alla costruzione di un'Europa moderna, facendo del Mezzogiorno un tassello fondamentale per l'identità politica e culturale.

Secondo questa visione Sella e Giordano e tutti gli ingegneri ed esperti formati nel periodo analizzato, sono un ottimo esempio della complessità della questione e permettono di verificare gli stereotipi narrativi citati. La Sardegna può essere vista come un'incubatrice di progresso e nuovi valori che si discostano notevolmente da quel sud arretrato che per decenni ha caratterizzato la letteratura moderna³².

Le miniere del Sulcis, infatti, sorgono in una zona che, già nel Settecento, aveva visto l'interesse dei governi di casa Savoia che iniziarono ad acquisire informazioni sull'isola al fine di comprendere come innalzarne il tono economico e morale³³. Come precedentemente accennato, la svolta si verificava nel 1848-49 grazie alla riforma liberale che divideva la proprietà del suolo da quella del sottosuolo e incentivava investimenti da parte di imprenditori sardi, piemontesi e stranieri. Si davano così le basi a un nuovo sud che attraeva capitali, nuove tecnologie e poneva le basi per la nascita di nuove élites industriali e operaie guidate da tecnici specializzati formati all'estero nelle migliori scuole minerarie. L'analisi degli *Atti della commissione* e delle carriere dei due ingegneri può offrire un'interessante prospettiva di verifica dell'assioma eurocentrico. Essi studiano e lavorano in un territorio le cui miniere erano spesso fondate e gestite da imprenditori locali e i capitali investiti erano, in parte, sardi.

Il sistema di valori che collegava gli imprenditori isolani, i capitali stranieri e la manodopera locale erano legati a un'idea di progresso che portava l'imprenditoria sarda a emergere a livello nazionale con la consacrazione della propria fama, gli esercenti stranieri a vedere nell'isola un sistema forte nel quale investire e la manodopera locale a lasciare le campagne per decidere di far parte di un progetto più ampio. L'apertura delle miniere spesso coincideva, come dichiarato da Sella, con la fondazione di villaggi dotati di abitazioni dignitose, di scuole e ospedali³⁴. Per il trasporto del materiale estratto e dei civili venivano realizzate strade e ferrovie e gli stessi ingegneri minerari, come nel caso di Felice Giordano, si dedicavano alla progettazione di infrastrutture che migliorano le condizioni di vita³⁵.

Questi mutamenti erano il frutto di un innovativo modo di gestire lo spazio che portava alla formazione di un nuovo schermo di valori civili europei nei quali le élites imprenditoriali trovavano la loro consacrazione e gli operai vivevano un'altra rivoluzione che portava alla formazione di un nuovo modo di vivere basato sullo stare in comunità e sulla consapevolezza di avere doveri ma anche diritti. Nascevano in questo periodo le prime organizzazioni sindacali e insorgevano i primi scioperi, precursori della grande ondata di disordini che dilanerà la Sardegna nel 1904, facendo partire dall'isola il primo sciopero generale della

³⁰ P. Macry, *Ottocento, Famiglia, élites e patrimoni a Napoli*, Torino, Einaudi, 1988, p. 341.

³¹ *Ibidem*.

³² G. Salice, *Élite e miniera nella Sardegna sabauda*, in «*Dell'industria delle argenterie*». *Nuove ricerche sulle miniere nel Mediterraneo*, C. Tasca, A. Carta, E. Todde (eds.), Perugia, Morlacchi, 2016, pp. 75-92.

³³ *Ibidem*.

³⁴ A. Carta, E. Todde, *L'abitato minerario sardo: il caso di Montevecchio e Rosas. Dalla Commissione parlamentare del 1906 alla riconversione turistica*, in *I Paesaggi del sottosuolo. Paesaggi geologici, archeologici, minerari e delle acque*, G. Galeotti, S. Guidieri (eds.), Collana Confronti, VI, Livorno, Debate Editore, (accettato e in corso di stampa); C. Tasca, *L'ospedale in miniera. Fonti archivistiche e bibliografiche (1868-1908)*, in «*Dell'industria delle argenterie*», 2016, pp. 93-128.

³⁵ http://www.dighe.sardegna.it/storia/le_prime_dighe.htm (8/07/2017).

storia italiana che contribuisce a dare una dimensione nazionale alle problematiche che accomunano lavoratori del “sud” e del resto di Italia³⁶.

Grazie all’opera di Quintino Sella e al lavoro di Felice Giordano si può affermare che le miniere del Sulcis contribuiscono al processo di avanzamento civile che determina una rivoluzione industriale e culturale di notevole portata che innesca un processo di trasformazione sociale della Sardegna e fa emergere una realtà molto più articolata di quanto si pensi.



Prime strutture della miniera di Monteponi nella fase d’impianto, 1850 ca (Archivio Storico del Comune di Iglesias, Fondo della Società Monteponi e Montevecchio S.p.A., Serie fotografica, tecnica e cartografica, n. 18/33 in www.impresesanbeniculturali.it/web/impresepercorsi/schedamostre?p_p_id=56_INSTANCE_1LrE&articleId=40809&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&groupId=18701&viewMode=normal, 11/07/2017))

Bibliografia

Atti parlamentari, 2a tornata del 19 giugno 1868.

D. Brianta, *Europa mineraria. Circolazione delle élites e trasferimento tecnologico (secoli XVIII-XIX)*, Milano, Franco Angeli, 2007.

D. Brianta, *Industria mineraria e professione dell’ingegnere in Piemonte e Savoia tra Sette e Ottocento: l’apporto del modello franco-tedesco*, in *Avvocati, Medici, Ingegneri. Alle origini delle professioni moderne*, M.L. Betri, A. Pastore (eds.), Bologna, Cleub, 1997, pp. 255-278.

A. Carta, E. Todde, *L’abitato minerario sardo: il caso di Montevecchio e Rosas. Dalla Commissione parlamentare del 1906 alla riconversione turistica*, in *I Paesaggi del*

³⁶ http://www.sardegnaminiere.it/eccidio_buggerru.htm (8/07/2017). Cfr. G. Sotgiu, *Questione sarda e movimento operaio*, Cagliari, Edizioni sarde, 1964, pp. 135-149; dello stesso autore *Lotte sociali e politiche nella Sardegna contemporanea (1848-1922)*, Cagliari, EDES, 1974.

- sottosuolo. Paesaggi geologici, archeologici, minerari e delle acque*, G. Galeotti, S. Guidieri (eds.), Collana Confronti, VI, Livorno, Debate Editore, (accettato e in corso di stampa).
- A. Carta, E. Todde, *Rappresentare il territorio nell'età del Risorgimento: il Corpo Reale delle Miniere*, in *Centri di potere nel Mediterraneo occidentale: dal Medioevo alla fine dell'Antico Regime*, L.G. Marin, M.G.R. Mele, G. Serreli (eds.), Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 187-198.
- Codice minerario italiano: raccolta completa di tutte le fonti del diritto minerario italiano, dal 1788 ad oggi con un'appendice di altre leggi e regolamenti per l'industria mineraria ed un'ampia introduzione critica*, P. Giampietro (ed.), Roma, Athernum, 1917.
- Epistolario di Quintino Sella*, M. Quazza e A. Marcandetti (eds.), Roma, Gangemi Editore, 2011.
- M.D. Dessì, *Scuola mineraria. Centoquarant'anni di vita*, Vicenza, Tipografia Atena, 2011.
- P. Macry, *Ottocento, Famiglia, élites e patrimoni a Napoli*, Torino, Einaudi, 1988.
- G. Rolandi, *Notizie sullo sviluppo dell'industria del piombo, dell'argento e dello zinco in Italia*, a cura della società Montevecchio, Milano, Istituto grafico Bertieri, 1949, p. 140.
- E. W. Said, *Orientalism*, Penguin Books India, 1978.
- G. Salice, *Élite e minier4 nella Sardegna sabauda*, in «*Dell'industria delle argentiere*». *Nuove ricerche sulle miniere nel Mediterraneo*, C. Tasca, A. Carta, E. Todde (eds.), Perugia, Morlacchi, 2016, pp. 75-92.
- Q. Sella, *Sulle condizioni dell'industria mineraria nell'isola di Sardegna*, F. Manconi (ed.), Nuoro, Ilisso, 1999.
- G. Sotgiu, *Questione sarda e movimento operaio*, Cagliari, Edizioni sarde, 1964.
- G. Sotgiu, *Lotte sociali e politiche nella Sardegna contemporanea (1848-1922)*, Cagliari, EDES, 1974.
- C. Tasca, *L'ospedale in miniera. Fonti archivistiche e bibliografiche (1868-1908)*, in «*Dell'industria delle argentiere*». *Nuove ricerche sulle miniere nel Mediterraneo*, C. Tasca, A. Carta, E. Todde (eds.), Perugia, Morlacchi, 2016, pp. 93-128.

Sitografia

- <http://euromin.w3sites.net/photosensmp/ENSMP1860.jpg>
- <http://gognablog.com/quintino-sella-e-la-battaglia-del-cervino-parte-1/>
- http://www.isprambiente.gov.it/it/museo/storia/personaggi-illustri/felice_giordano-page
- http://www.isprambiente.gov.it/it/museo/storia/personaggi-illustri/quintino_sella-page
- <http://www.sinnaionline.it/pages/storia2.htm>
- <http://www.treccani.it/enciclopedia/quintino-sella/>
- http://www.sardegnaarchiviovirtuale.it/archiviovirtuale/detail/soggettiproductori/sardegnaEA_CCPF001/ORG_144/Distretto-Minerario-di-Iglesias
- <http://www.asproni.it/index.php/sedi/50-breve-storia-dellistituto-minerario>
- http://www.dighe.sardegna.it/storia/le_prime_dighe.htm
- http://www.sardegnaminiere.it/eccidio_buggeru.htm
- <http://www.sulcisiglesiente.eu/>
- <http://www.wumingfoundation.com/giap/2012/07/scrittura-politica-e-alpinismo-italia-1863-1935-circa-di-wu-ming-1/>
- www.impresesanbeniculturali.it/web/impresepercorsi/scheda-mostre?p_p_id=56_INSTANCE_1LrE&articleId=40809&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&groupId=18701&viewMode=normal

Cultura francese nel progetto delle infrastrutture di Giovanni Antonio Carbonazzi per il Regno di Sardegna. La Strada Reale da Cagliari a Porto Torres (1822), un bene paesaggistico

Stefano Mais

Università di Cagliari – Cagliari – Italia

Parole chiave: Carbonazzi, Francia, Regno di Sardegna, infrastrutture, Strada Reale, Carlo Felice, strada, bene paesaggistico.

1. *Polytechniciens* e governo del territorio in Sardegna ad inizio XIX secolo

Nel XVIII secolo i regnanti europei arruolano i tecnici con le migliori competenze, in gran parte ingegneri formati nelle scuole francesi, perché capaci di svolgere ruoli di primaria importanza nell'organizzazione dello stato, sia sotto l'aspetto tecnico sia sotto quello politico¹. Nel corso del XIX secolo i laureati stranieri nelle Università più prestigiose d'Europa aumentano nonostante le difficoltà di accesso ai corsi di studio². Molti giovani, anche dal Regno di Sardegna, si trasferiscono per studiare a Parigi e tornano in patria con un ricco bagaglio di competenze³.

Nel Regno di Sardegna, ad inizio XIX secolo, un nutrito corpo di progettisti si rende responsabile di scelte che si muovevano con sorprendente uniformità su ambiti geografici molto estesi e disomogenei storicamente: mentre in ambito cittadino si assiste alla costruzione di piani urbanistici improntati sull'*embellissement*, sulle attrezzature urbane e sull'espansione, in ambito extra urbano si registra invece una fase di meticolosi rilievi dello stato dei luoghi, finalizzati all'applicazione delle più importanti infrastrutture. In Sardegna l'ascesa al trono di Carlo Felice segna un forte impulso in tal senso⁴.

Per i giovani *Polytechniciens*, braccia tecniche del re, era chiaro che il progresso passava dalla costruzione di reti infrastrutturali e servizi all'avanguardia⁵. Per questi tecnici il "viaggio" in Sardegna era un'occasione per far carriera mentre per l'apparato statale era un'ottima maniera

¹ Cfr. V. Comoli Mandracci, «Progetti, piani, cultura urbanistica tra Rivoluzione e Impero», in *Ville de Turin. 1798-1814*, ed. by G. Bracco, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1990, pp. 191-240.

² La selezione per l'accesso all'*École Polytechnique*, ad esempio, era estremamente rigorosa e richiedeva competenze approfondite in algebra, statica, geometria, trigonometria e la conoscenza della lingua francese parlata e scritta. Cfr. A. Damieri, «Giovanni Antonio Carbonazzi e gli Studenti Piemontesi all'École Polytechnique», in *Giovanni Antonio Carbonazzi. Ingegnere del Genio Civile e "grand commis" dei lavori pubblici del Regno di Sardegna (1792-1873)*, ed. by N. Vassallo, Alessandria, Boccassi Editore, 1999, p. 46.

³ Tra il 1804 e il 1813 vengono ammessi all'*École Polytechnique* 20 piemontesi. Cfr. *Ibidem*. Per l'elenco completo degli studenti dell'*École Polytechnique* dal 1794 al 1827 si veda A. Fourcy, *Histoire de École Polytechnique*, Paris, 1828, pp. 477-509.

⁴ Cfr. V. Comoli Mandracci, «Urbanistica e Architettura», *La città nel Risorgimento (1798-1864)*, ed. by U. Levra, Storia di Torino, VI, Torino, Giulio Einaudi, 2000, pp. 397-434; Si veda anche *I Piani Regolatori, Storia dell'Urbanistica*, 3, 1997.

⁵ L'efficacia di queste azioni, improntate nei primi decenni dell'Ottocento, vede i maggiori risultati a metà del secolo, quando la componente urbana della Sardegna si registra in linea con i bisogni e le aspettative delle maggiori città contemporanee del Regno di Sardegna. Tali aspetti, legati allo studio del patrimonio di architetture dell'acqua, sono messi in luce in M. Cadinu, *Architetture dell'acqua in Sardegna / Water-related architecture in Sardinia*, Wuppertal, Steinhäuser Verlag, 2015. L'aderenza del livello progettuale sardo con il resto del contesto europeo è evidente anche in altri casi per cui ci si limita a citare M. Cadinu and S. Mais, «Architetture per l'urbanistica: le Terrazze, passeggiate pensili sulle strade, sui porti e sul paesaggio. Il modello neoclassico inglese e le sue origini, i waterfront di Nizza, Genova e Cagliari», in *Storia dell'Urbanistica*, 8, 2016, pp. 201-237; A. Poli and S. Roggio, *Gli architetti del re in Sardegna. Iconografie tra Sette e Ottocento*, Sassari, Agave, 2013; A. Saiu Deidda, «Come nell'Ottocento i centri urbani modificano la loro fisionomia» in *Sardegna. L'uomo e la pianura*, ed. by A. Asole et al., Sassari, Banco di Sardegna, 1984, pp. 155-166.

per affermare modelli e riferimenti provenienti dall'estero. Un connubio importante che sancì il successo professionale per uno di questi intraprendenti giovani: Giovanni Antonio Carbonazzi⁶.

2. La Strada Reale “Carlo Felice” da Cagliari a Porto Torres (1822)

2.1. Gli aspetti tecnici di un'opera complessa

Da personaggio colto, Carbonazzi impersonò le tensioni ma anche le virtù di un complesso rapporto tra la Sardegna e i suoi sovrani residenti in Piemonte, oscillanti tra l'insofferenza per le condizioni dell'Isola e la volontà di un fruttuoso ammodernamento⁷.

Tra queste volontà si scorge l'opera principale di Carbonazzi in Sardegna, la Strada Reale Carlo Felice, utile per collegare Cagliari con Porto Torres e spesso registrata dalla letteratura senza tanta enfasi come mera operazione d'esercizio giovanile di quel Carbonazzi che avrebbe fatto poi carriera a Torino.

La strada Carlo Felice però fu una vera e propria innovazione in una terra in cui alcuni ritenevano addirittura superflua la creazione di una via di collegamento diretta tra la parte settentrionale e meridionale dell'isola. Ma fu innovativa non solo per il suo essere risolutiva di un problema di collegamento, ma anche per gli aspetti più squisitamente tecnici da cui si evincono le matrici culturali proprie dei *Polytechniciens*.

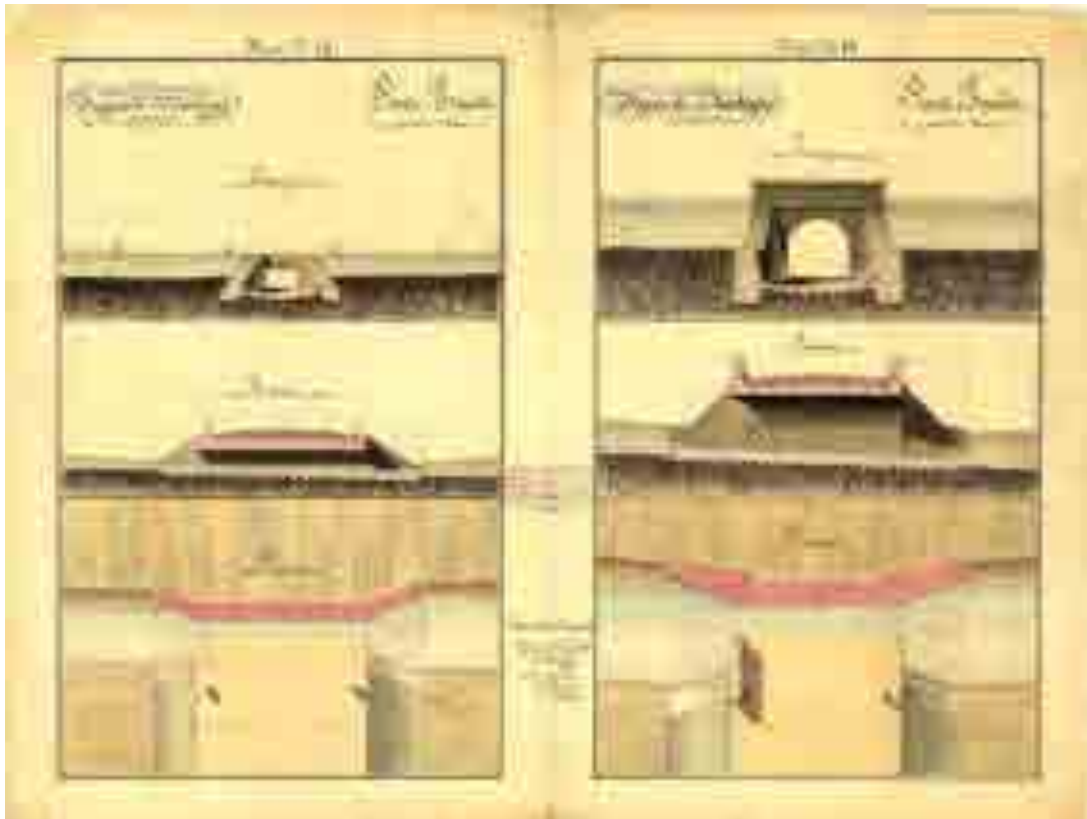
Carbonazzi affrontò infatti il compito affidatogli dal sovrano con grande audacia a partire dal 1821 e raccontando minuziosamente il suo operato in un memoriale poi edito nel 1832, che evidenzia come il progettista seppe costruire il suo successo con strumenti minimi, supportati da grande tenacia e forza tecnica: Carbonazzi completa in soli sette anni un'infrastruttura assente da secoli in Sardegna e lo fa con l'ausilio di una folta squadra di progettisti, fondamentali poi nell'introduzione nell'isola di un nuovo approccio all'architettura e al territorio⁸.

Questa capacità tecnica di matrice francese emerge chiaramente dall'archivio del progettista; tra tutti i documenti i più significativi sono gli elaborati progettuali esecutivi, in particolare quelli riferiti alle opere d'arte della Strada Reale. Questi infatti palesano l'aderenza con *les applications a la construction des routes et des ponts*, impartite nei *cours de construction* parigini.

⁶ Giovanni Antonio Carbonazzi (1792-1873). Nasce a Felizzano, provincia di Alessandria. Dopo gli studi classici frequenta, a partire dal 1808, l'*École Polytechnique* di Parigi e successivamente lavora nel corpo di *Ponts e Chaussées*. Rientra in Piemonte nel 1814 e nel 1820 riceve l'incarico di direzione della nuova Strada Reale della Sardegna. Tornato in Piemonte prosegue l'attività nell'ambito dell'amministrazione centrale dei Lavori Pubblici in cui svolge incarichi di notevole responsabilità (progetti di strade, reti ferroviarie, canali navigabili). Per un approfondimento sulla biografia si veda *Giovanni Antonio Carbonazzi. Ingegnere del Genio Civile e “grand commis” dei lavori pubblici del Regno di Sardegna (1792-1873)*, ed. by N. Vassallo, Alessandria, Boccassi Editore, 1999; M. Cadinu and T. Malandrino, «Giovanni Antonio Carbonazzi», in *Architettura dell'Ottocento negli Stati del Regno di Sardegna*, ed. by M. Volpiano, in corso stampa.

⁷ Sulle implicazioni politiche legate agli aspetti infrastrutturali della Sardegna si veda G. Salice, «Tecnici d'avanguardia e longue durée nella Sardegna del primo Ottocento», in *Storia economica e ambiente italiano*, ed. by G. Alfani, et al., Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 363-377.

⁸ Il memoriale G.A. Carbonazzi, *Sulle operazioni stradali di Sardegna*, Torino, 1832, rappresenta una grande fonte di conoscenza dell'operato del progettista e lascia trasparire la passione per il proprio mestiere e per la terra sarda. Caratteri che porteranno Carbonazzi a tornare sul tema a distanza di anni: G.A. Carbonazzi and B. Bernardi, *Cenni sulle condizioni attuali della Sardegna e sui vari miglioramenti possibili specialmente nelle vie di comunicazione*, Torino, 1849. La sua dedizione si evince però anche dalla propensione alla divulgazione della conoscenza: nel 1822 istituisce una scuola per i volontari di ponti e strade del Genio Civile in Sardegna da svolgersi nel periodo da giugno a febbraio quando i lavori di costruzione della Strada Reale si interrompevano causa malaria e condizioni meteorologiche non adatte. Il corso prevedeva discipline studiate da Carbonazzi a Parigi e impartite dai colleghi tecnici: elementi delle matematiche e loro applicazioni all'architettura, disegno e ortografia, progetto di strade e ponti. Cfr. G. Pazzona, *Giuseppe Cominotti. Architetto e Pittore (1792-1833)*, Sassari, Delfino, 2011, p. 19.



1. Prospetto, sezione e pianta di due ponti progettati per la Strada Reale Carlo Felice. I Disegni sono firmati da Musso e Carbonazzi, Cagliari, 6 luglio 1822 (su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Archivio di Stato di Cagliari, autorizzazione n. 792 del 6-07-17, Tipi e Profili, TP115-003, Ponti e Strade. Modulo N. 14 e N. 15)

Ne sono esempio i disegni relativi ai ponti e strade, progettati per la Sardegna secondo diversi “moduli”; in particolare il “N° 14” e il “N° 15” rivelano estrema corrispondenza con le tavole di studio dei corsi di costruzione utilizzate da Carbonazzi all’*École Polytechnique*⁹.

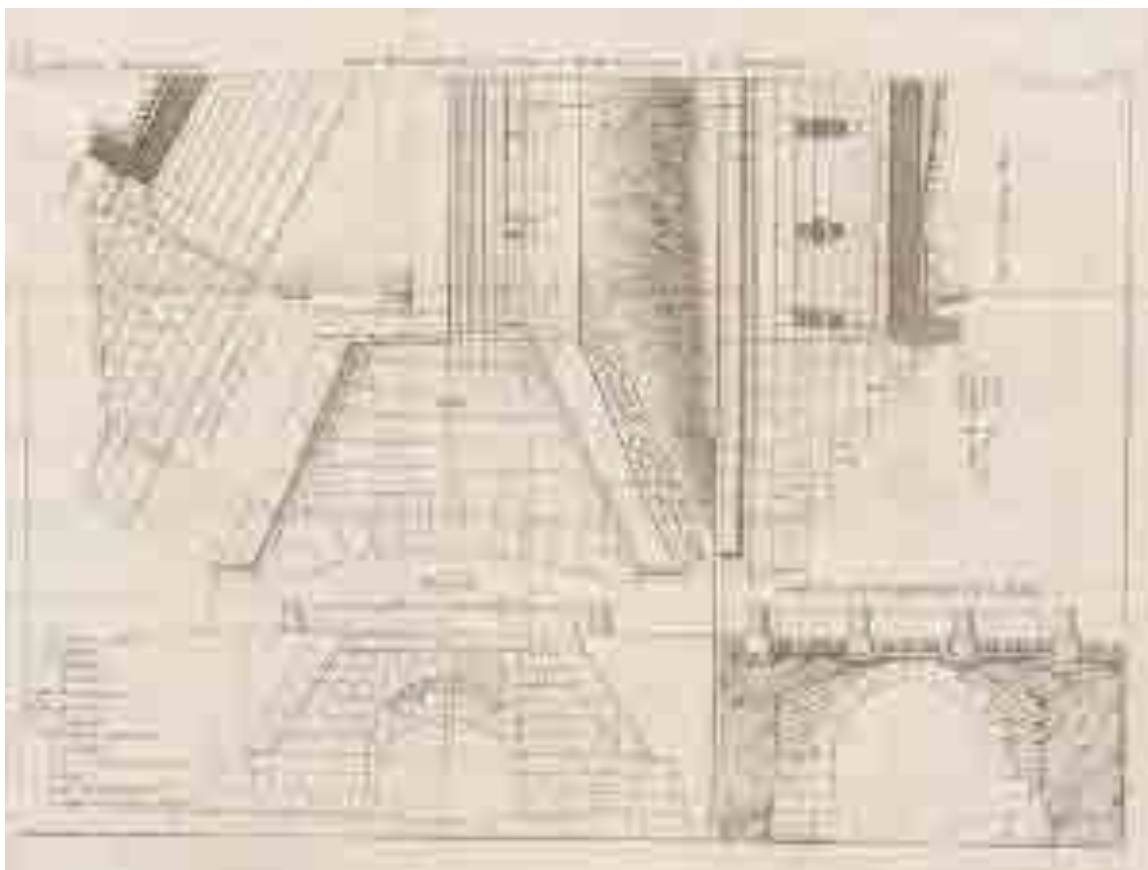
L’abilità di Carbonazzi però raggiungeva elevati livelli soprattutto dinnanzi alle maggiori difficoltà, come nella progettazione del percorso stradale all’altezza di *Pauli Figus*, un’area paludosa a sud di Oristano. Carbonazzi risolse il problema dell’attraversamento con la costruzione di un terrapieno lungo 600 metri realizzato con materiali sabbiosi e definito da lui stesso «opera alquanto ardua»¹⁰.

Altrettanta capacità dimostrava nella lettura territoriale delle stratificazioni storiche: il ponte romano rimasto in mezzo alle acque poco più a sud di Santa Giusta, venne restaurato a più riprese nella storia e anche i tecnici di Carbonazzi lo risistemarono, preferendo questo ad altri percorsi¹¹. Anche la consapevolezza di porre il sedime della nuova strada in buona parte su

⁹ L’ampio Archivio Carbonazzi conservato presso l’Archivio di Stato di Alessandria restituisce l’immagine di un progettista dal ricco bagaglio culturale, avvezzo non solo all’applicazione dello stesso mediante progetti di varia natura ma anche dedito alla divulgazione tramite impegnati scritti teorici. I disegni della Strada Reale Carlo Felice sono conservati all’Archivio di Stato di Cagliari (d’ora in poi ASCa). Cfr. ASCa, Tipi e Profili, TP115-003, Ponti e Strade. Modulo N. 14 e N. 15, Cagliari, 6 luglio 1822, da cui si evince l’aderenza con le tavole degli elaborati (ponti e strade) che gli allievi dell’*École Polytechnique* erano tenuti a studiare, pubblicate in J. Sganzin, *Programmes ou résumés des leçons du cours de construction*, Paris, 1809, plache 6-7.

¹⁰ Cit. Carbonazzi, *Sulle operazioni*, cit., p. 36.

¹¹ Carbonazzi riconobbe la logica viaria antica adoperata dai romani e poi nel tardo medioevo come via verso Cagliari. Una lungimiranza che emerge solo di recente, grazie anche alla riconsiderazione scientifica della pianificazione territoriale medievale capace di inserirsi e tramandare logiche pianificatorie antiche. Cfr. M.



2. Progetto di due ponti, dalle tavole di studio del corso di *Constructions dell'École Polytechnique*. Si rileva l'aderenza tra questi e i disegni di progetto di Carbonazzi per la Strada Reale Carlo Felice (J. Sganzin, *Programmes ou résumés des leçons du cours de construction*, Paris, 1809, *plache 6*)

quell'antico tracciato romano da *Karales* a *Turris Libisonis*, non era certamente supponenza, quanto piuttosto sinonimo della spiccata capacità di porsi sullo stesso piano dei grandi progettisti di strade del passato¹².

Una sensibilità che si dimostra quindi non solo nell'abilità nella lettura territoriale ma soprattutto nelle scelte progettuali che da essa discendono, capaci di governare strategie di pianificazione raffinate, come l'allineamento della Strada Reale tra i campanili di Uras e della Cattedrale di Oristano¹³.

2.2. La strada come bene paesaggistico

La Strada Reale Carlo Felice si rivela quindi cartolina di tornasole delle competenze e della visione a lunga gittata di Carbonazzi. Il suo progetto non è solo un fatto tecnico intriso di cultura francese, ma anche, e soprattutto, icona e *landmark* territoriale di stupefacente conclusione formale, pur nella grande semplicità di quel lineare segno grafico così come lo si rappresenta sulle carte della Sardegna dall'Ottocento ad oggi.

Guardata dal punto di vista di un progettista politecnico e illuminista, quale era Carbonazzi, la

Cadinu, «Le strade medievali nel territorio periurbano tra continuità con l'antico e ridisegno moderno dei tracciati» in *Archeologia delle strade. La viabilità in età medievale: metodologie ed esempi di studio a confronto*, ed. by E. De Minicis, Roma, Kappa, 2011, pp. 161-182.

¹² Cfr. Carbonazzi, *Sulle operazioni*, cit., p. 80.

¹³ L'allineamento è già stato evidenziato in M. Cadinu «Il contesto territoriale», in *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, ed. by Roberto Coroneo, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2010, pp. 61.



3. Veduta del villaggio di Monastir presa dal 2° ponte, verso il nord Sardegna. Disegno di Giuseppe Cominotti ed Enrico Marchesi, 1827. L'immagine fa parte della "Raccolta di XVI vedute prese sulla centrale strada di Sardegna dedicate a S.E. il Marchese di Villahermosa" (Sardegna Digital Library, Proprietario della risorsa: © Archivio Istituto Superiore Etnografico, Nuoro, id. 107103)

Strada Reale Carlo Felice si palesa, a scala geografica, come occasione fondamentale di costruzione di un vettore capace di conferire ragione e ordine alla complessa costruzione territoriale sarda di inizio Ottocento, nella quale le ragioni dell'uomo e della natura, integrandosi, convivevano in delicati equilibri secolari.

Vista in quest'ottica la Carlo Felice non attraversa solo fisicamente lo spazio della Sardegna ma valica soprattutto la sua dimensione temporale e quindi il suo *genius loci*. Al pari di contemporanee operazioni di progetto territoriale, pur con le dovute e accorte proporzioni di scala, anche gli oltre 230 chilometri della Strada Reale Carlo Felice si rivelano quale infrastruttura d'avanguardia potenzialmente capace di cambiare le sorti di un territorio.

Questa lettura multi-scalare della Strada Reale Carlo Felice, supportata oltre che dai documenti storici anche dagli odierni strumenti cartografici e aerofotogrammetrici, permette di cogliere aspetti d'ampio riflesso. Un lavoro teso a evidenziare alcune categorie di permanenza di scala territoriale e di rilevanza paesistica che sopravvivono nonostante le modifiche subite dall'originale tracciato.

La Strada Reale Carlo Felice, oggi S.S. 131, è ancora la principale arteria di collegamento viario in Sardegna, seppur modificata da rinnovate esigenze di trasporto. Tuttavia alcuni tratti dell'originale Strada Reale si conservano ancora, mantenendo la sezione stradale di progetto con la suggestiva alberatura ai lati che si immerge in un paesaggio naturale intatto da quasi duecento anni. Queste porzioni, intrise tuttora di una storia dai fili congiungenti circa due secoli e scenari geografici internazionali, attendono la giusta valorizzazione quali giacimenti culturali e beni paesaggistici al pari di altri percorsi contemporanei¹⁴.

¹⁴ La questione della valorizzazione, come beni paesaggistici, di percorsi e itinerari giunge recentemente anche in Sardegna come esigenza culturale, spesso legata a tradizioni religiose. Tra tutti spicca il Cammino di Sant'Efisio (da Cagliari a Pula) o il recente itinerario dedicato a Santa Barbara che si sviluppa lungo un anello di



4. Uno dei tratti della Strada Reale Carlo Felice ancora esistenti tra Bonorva e Giave. Oltre alla superficie bitumata si mantiene inalterata la sezione stradale originale e l'alberatura ai lati: caratteristiche che rendono queste porzioni di tracciato superstiti luoghi dall'alto valore paesaggistico (foto dell'autore)

Bibliografia

- M. Cadinu «Il contesto territoriale», in *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, ed. by Roberto Coroneo, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2010, pp. 53-68.
- M. Cadinu, «Le strade medievali nel territorio periurbano tra continuità con l'antico e ridisegno moderno dei tracciati» in *Archeologia delle strade. La viabilità in età medievale: metodologie ed esempi di studio a confronto*, ed. by E. De Minicis, Roma, Kappa, 2011, pp. 161-182.
- M. Cadinu, *Architetture dell'acqua in Sardegna / Water-related architecture in Sardinia*, Wuppertal, Steinhäuser Verlag, 2015.
- M. Cadinu and S. Mais, «Architetture per l'urbanistica: le Terrazze, passeggiate pensili sulle strade, sui porti e sul paesaggio. Il modello neoclassico inglese e le sue origini, i waterfront di Nizza, Genova e Cagliari», in *Storia dell'Urbanistica*, 8, 2016, pp. 201-237.
- M. Cadinu and T. Malandrino, «Giovanni Antonio Carbonazzi», in *Architettura dell'Ottocento negli Stati del Regno di Sardegna*, ed. by M. Volpiano, in corso stampa.
- G.A. Carbonazzi, *Sulle operazioni stradali di Sardegna*, Torino, 1832.
- G.A. Carbonazzi and B. Bernardi, *Cenni sulle condizioni attuali della Sardegna e sui vari miglioramenti possibili specialmente nelle vie di comunicazione*, Torino, 1849.

circa 388 Km nel Sulcis-Iglesiente-Guspinese, lungo gli antichi cammini minerari. Il tema dei percorsi dal valore paesaggistico è stato evidenziato, grazie al lavoro del gruppo "Storia dell'Architettura" dell'Università degli Studi di Cagliari, anche in occasione di "Monumenti Aperti 2017", mediante l'individuazione e il riutilizzo di antiche percorrenze congiungenti edifici monumentali.

- V. Comoli Mandracci, «Progetti, piani, cultura urbanistica tra Rivoluzione e Impero», in *Ville de Turin. 1798-1814*, ed. by G. Bracco, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1990, pp. 191-240.
- V. Comoli Mandracci, «Urbanistica e Architettura», *La città nel Risorgimento (1798-1864)*, ed. by U. Levra, Storia di Torino, VI, Torino, Giulio Einaudi, 2000, pp. 397-434.
- A. Damieri, «Giovanni Antonio Carbonazzi e gli Studenti Piemontesi all'École Polytechnique», in *Giovanni Antonio Carbonazzi. Ingegnere del Genio Civile e "grand commis" dei lavori pubblici del Regno di Sardegna (1792-1873)*, ed. by N. Vassallo, Alessandria, Boccassi Editore, 1999, pp. 45-51.
- A. Fourcy, *Histoire de École Polytechnique*, Paris, 1828.
- G. Pazzona, *Giuseppe Cominotti. Architetto e Pittore (1792-1833)*, Sassari, Delfino, 2011.
- A. Poli and S. Roggio, *Gli architetti del re in Sardegna. Iconografie tra Sette e Ottocento*, Sassari, Agave, 2013.
- A. Saiu Deidda, «Come nell'Ottocento i centri urbani modificano la loro fisionomia» in *Sardegna. L'uomo e la pianura*, ed. by A. Asole et al., Sassari, Banco di Sardegna, 1984, pp. 155-166.
- G. Salice, «Tecnici d'avanguardia e longue durée nella Sardegna del primo Ottocento», in *Storia economica e ambiente italiano*, ed. by G. Alfani, et al., Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 363-377.
- J. Sganzin, *Programmes ou résumés des leçons du cours de construction*, Paris, 1809.
- Giovanni Antonio Carbonazzi. Ingegnere del Genio Civile e "grand commis" dei lavori pubblici del Regno di Sardegna (1792-1873)*, ed. by N. Vassallo, Alessandria, Boccassi Editore, 1999.
- I Piani Regolatori, Storia dell'Urbanistica*, 3, 1997.

Il Sud d'Italia tra schizzi e appunti di Viaggio. L'interpretazione dell'immagine, la ricerca di una identità

L'immagine del meridione d'Italia è stata spesso trascurata o “diversamente” interpretata nei repertori iconografici e narrativi più noti, per le oggettive difficoltà di accessibilità ai luoghi, e perché in molti casi una rappresentazione verosimigliante non sempre corrispondeva alle aspettative consolidate nell'immaginario collettivo di un'epoca. Bisognava dunque tradurla in chiave evocativa e ideale, attraverso una successiva elaborazione condotta spesso a tavolino, in tempi e spazi diversi, che spesso ne alterava la reale identità. Diverso è il caso dei taccuini di appunti del viaggiatore, quell'espansione della memoria che attraverso annotazioni, schizzi e bozzetti di rapida esecuzione, registrava pensieri e sensazioni, ma soprattutto fermava, nell'impressione del momento, la vera identità dei luoghi, fatta di oggetti, persone, ambientazioni, colori, luci, atmosfere inedite. Dal semplice quaderno personale al più raffinato carnet de voyage del Grand Tour, emerge così un repertorio iconografico che mostra una diversa immagine dei paesaggi architettonici ed urbani meridionali, una realtà filtrata dalla sensibilità umana e culturale dell'osservatore, che diventa strumento per l'interpretazione originale di contesti urbani e territoriali, per coglierne aspetti inediti o trascurati o per verificarne trasformazioni e permanenze.

Bruno Mussari, Giuseppina Scamardi

La Calabria tra diari e schizzi di viaggio: disegni e testi per il *Voyage Pittoresque* dell'Abate di Saint-Non

Bruno Mussari

Università Mediterranea di Reggio Calabria – Reggio Calabria – Italia

Parole chiave: Calabria, Jean Claude Richard de Saint-Non, Dominique Vivant-Denon, Claude-Louis Chatelet, Louis-Jean Desprez, viaggio, diario, schizzi, disegni, vedute.

1. Il *Voyage* e la rappresentazione della Calabria

Le vedute realizzate per la Calabria nel corso della spedizione guidata da Dominique Vivant Denon, organizzata alla fine del XVIII secolo dall'Abate di Saint-Non alla ricerca delle tracce della civiltà magno-greca¹, è l'esito di un processo di "interpretazione", a volte di "integrazione", se non di "epurazione", scientemente condotto dall'autore sui materiali originali prodotti dai partecipanti alla spedizione, da cui i quattro volumi del *Voyage* editi tra il 1781 e il 1786². Un esito che emerge sia confrontando il diario originale di viaggio di Dominique Vivant-Denon con il testo pubblicato da Saint-Non, che per i dissapori insorti tra l'abate, il cofinanziatore Benjamin Laborde e lo stesso Denon³, indussero quest'ultimo a pubblicare i testi raccolti nei due itinerari percorsi nell'esplorazione calabrese, nelle *Notes* del secondo (1785) e quarto volume (1786) dei cinque che compongono la traduzione francese del Viaggio nelle due Sicilie di Henry Swiburne⁴, ma si evince anche dalla comparazione della serie di schizzi tracciati da Louis-Jean Desprez e Claude-Louis Chatelet, con le incisioni finali che corredano i volumi editi. Tale confronto offre l'occasione per verificare quale fosse la percezione dei luoghi visitati e l'immagine che infine se ne è restituita, dopo essere stata filtrata dagli osservatori ed "impavidi" viaggiatori che attraversarono l'ignota regione nel 1778, sia dalla revisione condotta dall'Abate a tavolino, per giungere alla redazione della "bella copia" nella versione finale destinata alla stampa.

Le incisioni del *Voyage* trasmettono in generale un'impressione non propriamente realistica dei soggetti rappresentati, non era la loro finalità. Diversamente dagli schizzi preparatori, che attraverso l'immediatezza del tratto grafico colgono l'impressione prodotta dalla scoperta dei luoghi attraversati, diventando strumenti più efficaci per stabilire un confronto con l'attualità, i disegni finali, destinati all'incisione, concludevano un processo di elaborazione che dallo schizzo iniziale, attraverso il disegno preparatorio, condensava, a volte forzosamente, in una immagine riassuntiva, punti di vista diversi, avvolgendoli in un'atmosfera pittoresca, spesso enfatizzata nella percezione non mimetica dell'elemento naturale. Il risultato finale, tuttavia, nella buona parte dei casi, era in grado mantenere la riconoscibilità degli aspetti utili a cogliere l'identità dei luoghi, alcuni dei quali, ancora oggi, ripresi dai medesimi punti di vista, sono proposti in un'immagine stereotipata e ormai identitaria consolidata⁵.

¹ Sul tema e riferimenti bibliografici, si rimanda a B. Mussari, «La Calabria e il viaggio alla ricerca della Grande Grèce nel Voyage Pittoresque dell'abate di Saint-Non», in *Che bel paese! Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint Non*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria 15-16 aprile 2015), a cura di T. Manfredi, in corso di pubblicazione.

² J.C.R. de Saint Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, 4 tomi, Paris, Clousier, 1781-1786. Saint-Non, ha presentato quel mondo ignoto ai più, rielaborando i diari redatti nel corso della spedizione, per assecondare le preminenti esigenze editoriali, offrendo un'immagine di indubbio valore documentario ma viziata dalla finalità di suscitare l'interesse del lettore a scapito di un'imparziale obiettività.

³ Si veda nel dettaglio P. Lammers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non*, Napoli, Electa Napoli, 1995.

⁴ H. Swinburne, *Voyages dans les deux Siciles, en 1777, 1778, 1779 et 1780, traduit dans l'anglais, par un voyageur françois*, Paris, de l'imprimerie de Didot, 1785.

⁵ Come nel caso di Tropea, da sempre ripresa dal mare, con la rupe su cui sorge la città e lo scoglio di santa Maria dell'Isola.

Il *Voyage Pittoresque*, come ha puntualizzato Cesare de Seta, è per la Calabria il principale monumento iconografico del XVIII secolo⁶. Quelle incisioni sono testimonianze fondamentali per una regione in cui la produzione iconografica meno recente non è copiosa, anche per documentare le trasformazioni che il territorio ha registrato nella dimensione paesaggistica e urbana dalla fine del '700; trasformazioni che sono andate spesso oltre l'inevitabile metamorfosi cui ogni contesto è naturalmente soggetto. Non è raro che in alcuni casi si siano smarriti i tratti della riconoscibilità, in altri, se ne sono conservate fortunatamente tracce apprezzabili. L'opera dell'abate di Saint-Non è il primo racconto di un viaggio nel quale la Calabria, l'altra Italia sconosciuta e misteriosa rimasta ai margini del *Grand Tour*⁷, venne percorsa per la prima volta lungo i versanti ionico e tirrenico, sebbene rimanesse ancora in gran parte inesplorata, prima del clamore catalizzante generato dal terremoto del 1783⁸. Anche in questo consiste la sua unicità, quale strumento conoscitivo per l'epoca della realtà calabrese, della quale non era stata ancora proposta un'immagine che ne restituisse una rappresentazione alternativa alle mitizzanti e a volte sublimi narrazioni letterarie⁹. Del terremoto del 1783 Saint-Non diede solo un rapido ragguaglio nel terzo tomo dell'opera. L'occasione di offrire un'eccezionale testimonianza dell'assetto delle aree colpite dal sisma precedente al disastro, svanì inconsapevolmente per la scelta di raggiungere Tropea via mare, baipassando la Piana di Gioia Tauro, destinata ad essere distrutta. Fa eccezione solo Reggio Calabria, meta terminale del primo itinerario del viaggio calabrese verso la «*Sicile, notre Terre promise*»¹⁰, documentata con tre incisioni. È nella lettura comparata dei testi e delle immagini che hanno contribuito alla narrazione di quel viaggio, che si può percepire la diversa emozione tra chi il viaggio lo percorse effettivamente e chi ne elaborò, in un secondo tempo, un'accattivante versione "pittoresca".

2. Tra schizzi e vedute: documentare le impressioni di un viaggio

Oltre all'analisi del racconto letterario, che per motivi di spazio si rimanda ad altra occasione¹¹, è interessante ripercorrere il processo di elaborazione che dagli schizzi, passando per i disegni preparatori, approda all'incisione finale, verificando se e come la percezione dei luoghi visitati sia eventualmente mutata, e come sia stata proposta ai lettori del *Voyage*. Per la Calabria Petra Lamers ha pubblicato alcuni schizzi tracciati nel corso del viaggio perlustrativo della regione e rintracciati solo per alcune delle località attraversate, tutte appartenenti al primo itinerario del viaggio, lungo il versante ionico (Rocca Imperiale, Roseto

⁶ C. de Seta, «L'iconografia della Calabria in età moderna», in *Calabria e Lucania riserva di verde nel Mediterraneo*, a cura di G. Appella, P. Gagliardo, Milano, Libri Schewiller 1992, pp. 292-294. In particolare la sezione del *Voyage* dedicata alla Calabria è stata di recente analizzata nella sua complessità. Si veda *Che bel paese! Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint Non*, cit., in corso di pubblicazione. Per la Calabria esiste la traduzione del testo; si veda G. Valente, *La Calabria dell'abate Saint-Non*, Chiaravalle Centrale, Effemme, 1978.

⁷ C. de Seta, «L'Italia nello specchio del Grand Tour», in *Il paesaggio*, Storia d'Italia, *Annali* 5, a cura di C. de Seta, pp. 127-263; C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour*, Napoli, Electa Napoli, 1992; C. de Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli, 2014.

⁸ Per un ampio quadro sui viaggiatori nel Sud si veda A. Mozzillo, *Viaggiatori stranieri nel Sud*, Edizioni di Comunità, Milano 1962.

⁹ P. Bevilacqua, A. Placanica (a cura di), *La Calabria*, Torino, Utet 1985; A. Placanica, *Storia della Calabria*, Roma, Donzelli, 1999.

¹⁰ J. C. R. de Saint Non, *Voyage pittoresque ...cit.*, III, 1784, p. 121.

¹¹ Chi scrive ha presentato la relazione *Alla ricerca dell'antichità perduta. Segni dell'antico in Calabria tra il diario di Dominique Vivant Denon e il Voyage Pittoresque di Jean-Claude Richard de Saint-Non*, in occasione del Convegno internazionale di studi *L'antichità nel Regno. Archeologia, tutela e restauri nel Mezzogiorno preunitario*, (Reggio Calabria 26-20 aprile 2017), a cura di C. Malacrino, A. Quattrocchi, R. Di Cesare, i cui atti sono in preparazione.



Fig. 1. Vuë prise à l'extrémité du Cap ou Promontoire appelé Capo delle Colonne au lieu où étoit autrefois le fameux Temple de Junon Lacinienne. Disegno di Louis-Jean Desprez, incisione di Carl Gottlieb Guttemberg (Da J.C.R. Saint Non, Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicilie, 4 tomi, Paris, Clousier, 1781-1786, III, 1784, n. 58, tra le pp. 104, 105)

Capo Spulico, Strongoli, Torre Melissa, Crotona, Capo delle Colonne, Isola Capo Rizzuto, Papaglionti), la maggior parte ricadenti nel Marchesato di Crotona¹².

In alcuni casi si tratta di rappresentazioni focalizzate su architetture isolate o su complessi circoscritti, nei quali era meno semplice introdurre modifiche significative, se non intervenendo sulla cornice paesaggistica animata con immaginarie scene di costume, come a Roseto Capo Spulico, alla non più esistente torre di Papaglionti e a Capo Colonna. In quest'ultima, però, Saint-Non, oltre a utilizzare il contesto come sfondo per rappresentare come negli altri due casi – una fantasiosa rappresentazione di incursioni corsare che ancora flagellavano le coste calabresi, con l'intuibile finalità di allertare la curiosità dei lettori distanti da quei territori sconosciuti e da quei tristi fenomeni, intervenne in maniera apparentemente impercettibile, ma significativa e in extremis, facendo integrare a posteriori lo schizzo preparatorio di Desprez. Infatti, si nota sullo sfondo dell'incisione la sagoma quasi evanescente della superstite colonna del tempio di Hera Lacinia, che lo schizzo non avrebbe mai potuto rappresentare, e che in effetti non la raffigura. La colonna, infatti, nella veduta, è collocata in una posizione casuale ed esattamente all'opposto di dove effettivamente si trovava e si trova ancora oggi, in considerazione del punto di vista da cui la scena è ripresa.

¹² In relazione alle località del Marchesato raffigurate nel *Voyage*, si veda B. Mussari, «Il Marchesato e La Ville de Crotona», in *Che bel paese!...cit.*, in corso di pubblicazione e relativi riferimenti bibliografici.

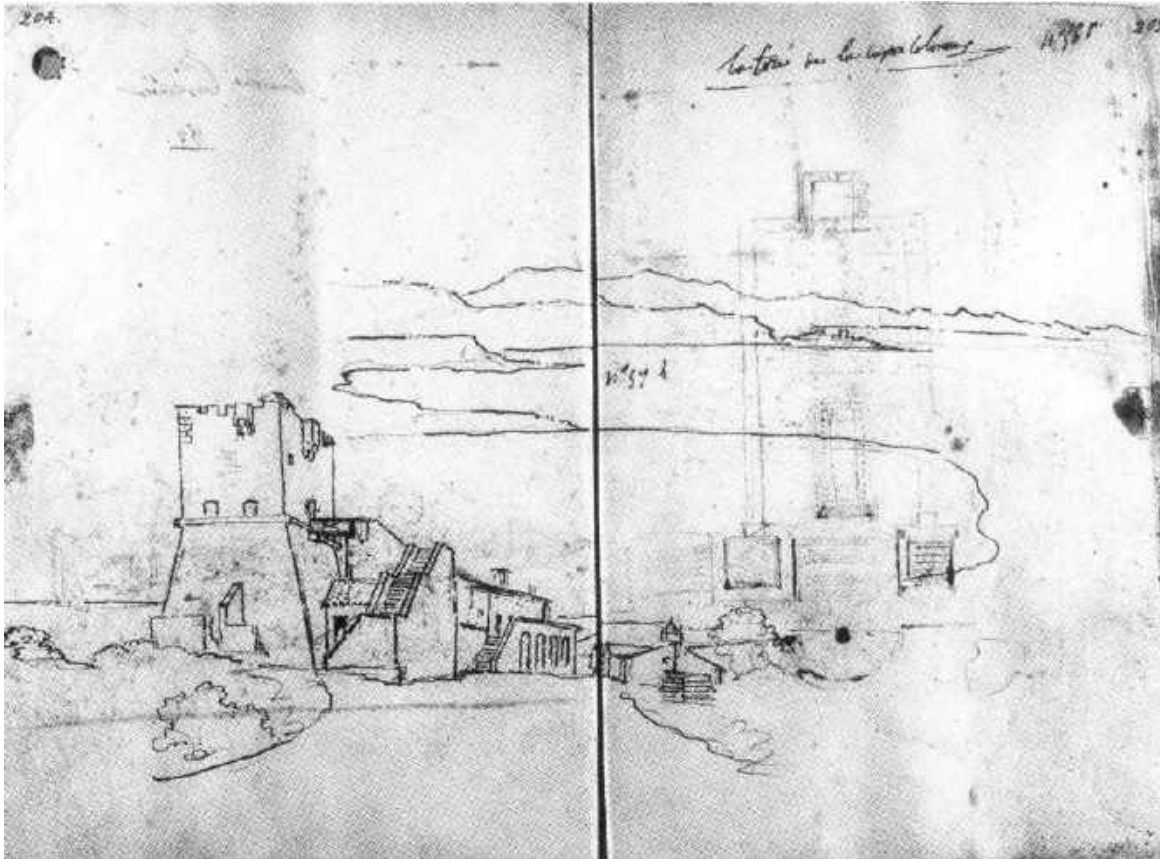


Fig. 2- Louis-Jean Desprez, *La toré de la Cape Colonne*, 56^p, 1778. *Stoccolma Kunglig Akademien för de fria Kosterna*, P49:1, pp. 204-205 (Da P. Lammers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non*, Electa Napoli, Napoli 1995, p. 236, fig. 223a)

Sembra quasi che con questa scelta, alla quale riteniamo Saint-Non non avrebbe potuto sottrarsi, l'Abate abbia voluto compensare la poca attenzione prestata a quella che, infine, sarebbe stata l'unica concreta testimonianza dell'antichità di cui, la spedizione da lui finanziata, avrebbe trovato tracce evidenti in Calabria.

Nel diario di Denon¹³, invece, si coglie, pur nella sintesi obbligata dell'appunto di viaggio, tutto l'iniziale entusiasmo di trovarsi finalmente di fronte a vestigia visibili di una civiltà così lontana nel tempo, entusiasmo destinato però a regredire in una parziale delusione, per l'impossibilità di comprendere e ricostruire, nel limitato tempo a disposizione, una possibile configurazione dell'impianto del tempio e del santuario (figg. 1, 2).

Altre vedute, invece, fanno da cornice a momenti vissuti del viaggio, un diverso espediente per accompagnare con l'immagine il lettore, rendendolo partecipe al racconto narrante, come nell'incisione che ferma il momento in cui sopraggiungevano contemporaneamente alla torre di Torre Melissa, il principe di Strongoli e i membri della spedizione, graditi e attesi ospiti del feudatario locale.

Le incisioni di Rocca Imperiale, Strongoli, Crotone e Isola Caporizzuto, in quanto città o nuclei urbani, offrivano l'occasione per intervenire più incisivamente nella composizione dell'immagine. Si trattava di condensare in un'unica figura i principali elementi identitari di quei luoghi, tali che, pur in una costruzione grafica in parte arbitraria, ne venisse in qualche modo salvaguardata la riconoscibilità. Alla composizione della *Ville de Crotone*, che si

¹³ Per la parte del diario dedicata alla Calabria è stata pubblicata la traduzione a cura di Antonio Coltellaro. D. Vivant Denon, *Calabria felix*, a cura di A. Coltellaro, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

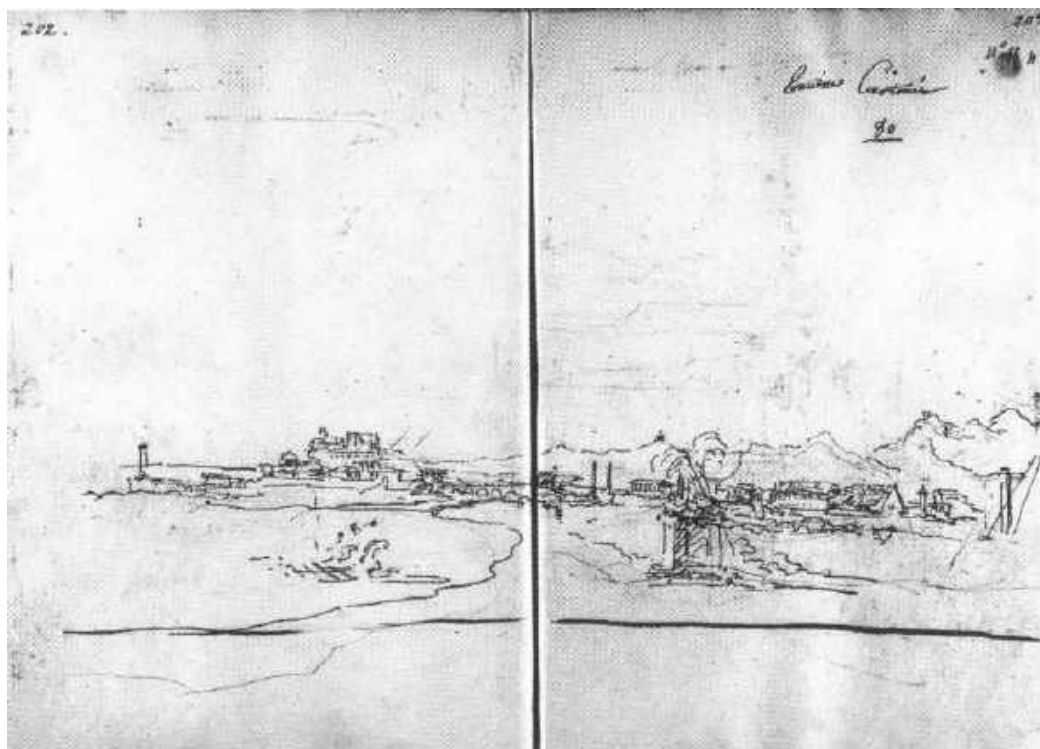


Fig. 3 - Louis-Jean Desprez, *Crotonée* 79, 1778. *Stoccolma Kunglig Akademien för de fria Kosterna*, P49:1, pp. 198-199 (Da P. Lammers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non*, Electa Napoli, Napoli 1995, p. 236, fig. 224a)

prende come esempio, contribuiscono due schizzi in parte confluiti nell'incisione finale. Approssimandosi alla città, la spedizione non poté fare a meno di notare nel paesaggio *extra moenia* la diffusa presenza di magazzini di stoccaggio dei prodotti agricoli e caseari¹⁴. Queste strutture, documentate già dal XVI secolo, e in parte esistenti ancora oggi, erano distribuite principalmente lungo la strada litoranea che correva verso il fiume Esaro, uno dei tracciati generatori della trama extra urbana che si diramava dalla porta della città, primordiale sistema infrastrutturale intorno al quale si sarebbe consumata l'erosione del paesaggio rurale a favore di quello urbano¹⁵.

Di questi edifici significativi per l'economia della città e poli generatori di un'espansione di là da venire, si intuisce la presenza nella veduta del *Voyage*, mentre la loro consistenza è molto più evidente in uno dei due schizzi preparatori tratteggiati da Desprez, quando la spedizione si avvicinava a *Cotrone* sopraggiungendo da Strongoli (fig. 3). In questo disegno, che riprende la città da nord-ovest, si individuano alcuni elementi connotativi di Crotone e del suo territorio, poi riproposti in parte nell'incisione finale, che è colta però da un altro punto di vista: la porta di accesso alla città aperta nelle mura, dietro le quali si scorge il profilo

¹⁴ M. Corrado, *La città senza memoria. Ristampa commentata dei "Ricordi sugli avanzi di Cotrone raccolti da Nicola Sculco" a cento anni dalla pubblicazione*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2014; M. Corrado, «I magazzini per grano e formaggi del suburbio di Cotrone: architetture specializzate al servizio del commercio marittimo nel Sud Italia (XVI-XIX secolo)». Atti del VII Congresso AISU, *Food and the city*, (Padova 3-5 settembre 2015) (in corso di pubblicazione); B. Mussari, «Le "vie" della produzione a Crotone: direttrici della conversione da paesaggio rurale a paesaggio urbano (XVIII-XX secolo)», Atti del VII Congresso AISU...cit., in corso di pubblicazione.

¹⁵ La costruzione dei magazzini aveva registrato un incremento consistente nel corso del XVIII secolo, attestato dal Catasto Onciario (1743) e confermato successivamente dalla relazione del visitatore generale Giuseppe Maria Galanti del 1792. G. M. Galanti, *Giornale di viaggio in Calabria*, SEN, Napoli, 1982. Sulla storia urbana di Crotone si veda C. G. Severino, *Crotone. Da polis a città di Calabria*, Roma, Gangemi, 2011.

dell'abitato arroccato attorno alla collina cinta dal castello; il ponte sul fiume Esaro, i magazzini lungo la strada litoranea in direzione nord. Lo schizzo, parzialmente utilizzato nella redazione del disegno finale, si associa all'altro in cui, con tre immagini colte da punti di vista diversi, si mettono a fuoco altri elementi identificativi del paesaggio attorno a *Cotrone*: oltre alle mura e ai magazzini, il porto vecchio; il convento dei Cappuccini a nord; quello degli Osservanti a sud: la scena ora era completa, tutto poteva essere composto in un unico quadro riepilogativo da cui è scaturita l'incisione e la veduta infine pubblicata (fig. 4). Lo stesso approccio fu adottato per le vedute di Rocca Imperiale e di Strongoli.

Nonostante l'enfatizzazione di alcuni elementi naturali e la distanza da cui Crotona è ripresa, gli schizzi e la veduta restituiscono una rappresentazione efficace della città alla fine del XVIII secolo, diversamente dalla meno nota e fantasiosa veduta di Cassiano Da Silva¹⁶. Un'immagine unica in quanto forse è la prima volta che la città è ritratta dalla terraferma; una rappresentazione del tutto inusuale per una piazzaforte militare costiera, prevalentemente ripresa dal mare. Un'immagine destinata a rimanere quasi inalterata fino alla seconda metà del XIX secolo, quando la parziale demolizione delle mura¹⁷, la bonifica delle aree malsane circostanti, l'incremento delle infrastrutture e delle vie di comunicazione, innescarono dinamiche che indussero a un'espansione urbana quasi spontanea e priva di una opportuna programmazione, che accerchiò progressivamente il nucleo storico erodendolo in parte.

Tale processo ha inciso in maniera determinante sull'immagine della città, inesorabilmente cambiata. Contrariamente al caso di Capo Colonna, dove la tutela archeologica del sito ne ha favorito nel tempo la conservazione¹⁸, oggi riusciremmo con estrema difficoltà a percepire la *Cotron* tratteggiata da Desprez, i cui disegni, nel connubio tra realtà ed artificio, rappresentano indubbiamente un documento irrinunciabile.



Fig. 4 - Vuë de la Ville moderne de Cotrone. Disegno di Louis-Jean Desprez, incisione di Charles-Nicolas Varin (Da J.C.R. Saint Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, 4 tomi, Clousier, Parigi 1781-1786, III, 1784, n. 57, tra le pp. 104, 105)

¹⁶ G. Amirante, M. R. Pessolano, *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano De Silva*, Napoli ESI, 2005.

¹⁷ B. Mussari, «Una barriera allo incremento e alla salubrità del paese: le mura di Crotona tra dismissioni e sviluppo urbano», *Storia Urbana*, XXXV (2012) [2013], pp. 165-196.

¹⁸ Su Capo Colonna si veda M. Corrado, *Capo Colonna. Luci e ombre dal Medioevo al XX secolo*, Quaderni di Piazza Villaroja 2, Crotona Città del Sole, 2012.

Il sud d'Italia negli schizzi di viaggio di Jérôme Maurand (1544)

Giuseppina Scamardi

Università Mediterranea di Reggio Calabria – Reggio Calabria – Italia

Parole chiave: Italia meridionale, XVI secolo, iconografia urbana, fortificazioni, viaggiatori.

1. Jérôme Maurand e il suo *Itinerario*

Il 23 maggio del 1544 «Hieronymus Mauritianus, presbiter Antipolitanus», oggi più noto come Jérôme Maurand, uomo di chiesa ed erudito¹, si imbarcava come cappellano a bordo della galera Reale, la principale della squadra francese, al cui comando era Antoine Escalin des Aimars, barone de La Garde, il famoso «capitaine Polin»². Le galere francesi, in quell'occasione, avevano il compito di accompagnare quelle dell'armata ottomana di Khair ad-dīn, detto il Barbarossa³, nel viaggio di ritorno da Antibes a Costantinopoli. In tale occasione Maurand produsse un puntuale resoconto manoscritto, poi titolato *Itinerario e viaggio dell'armata navale di Barbarossa sino in Levante*⁴, in cui riportò la cronaca dettagliata degli eventi che ebbero come protagonista la flotta franco-turca, non ultime le molteplici incursioni e i saccheggi lungo i domini spagnoli in Italia, e la puntuale segnalazione di luoghi, porti e città toccati in corso di navigazione.

Le vicende narrate da Maurand sono note, anche a causa dell'interesse storico che riveste questa navigazione, l'ultima di Barbarossa prima della sua morte⁵. Meno conosciuto, invece, è l'apparato iconografico contenuto nel manoscritto⁶ e composto da trentadue schizzi prospettici, di cui una ventina relativi a città portuali e fortificate e i rimanenti aventi a oggetto isole o territori poco o per nulla antropizzati, spesso con la sola evidenza di una torre costiera isolata o rari resti archeologici.

Gli schizzi, inseriti nel testo e introdotti dalla formula «è fatto cussì», hanno diverse dimensioni e resa di dettaglio: di essi soltanto otto sono a colori; gli altri sono semplicemente ripassati a penna e completati a tratteggio.

¹ Nato ad Antibes nel 1499, Maurand era un appassionato archeologo ed epigrafista, oltre che studioso delle scienze e dei fenomeni naturali, come si desume dal racconto manoscritto. Per la sua figura e l'opera è fondamentale l'edizione critica, con traduzione francese, di L. Dorez *Itinéraire de Jérôme Maurand d'Antibes a Constantinople (1544)*, Éd. Leroux, Paris 1901, cui si è aggiunta in tempi recenti Y. Bouvier, *Récits de voyage et représentation de l'espace. La Méditerranée de Jérôme Maurand, un espace vécu*, Mémoire de Master I en Histoire Moderne, Dir. par Pierre-Yves Beaurepaire, Université de Nice, Nice 2007.

² Polin, ammiraglio e diplomatico francese, è noto soprattutto per la sua attività come ambasciatore del re di Francia, Francesco I, presso il sultano Solimano II. Si veda J. Heers, *Les Barbaresques. La course et la guerre en Méditerranée (XIVe-XVIe siècles)*, Perrin, Paris 2001, pp. 276-277.

³ Barbarossa fu un ammiraglio della flotta ottomana tra 1533 e 1546, anno della sua morte. Il suo nome è tristemente famoso in Occidente per le sue incursioni contro le regioni costiere italiane, particolarmente meridionali. Si vedano, tra gli altri, S. Bono, *I corsari barbareschi*, ERI, Torino 1964; M. Mafri, *Mezzogiorno e pirateria moderna (secoli XVI-XVIII)*, ESI, Napoli 1995, con relativa bibliografia.

⁴ Carpentras, Vaucluse, Bibliothèque Inguimbertaine (BIC), *Itinerario e viaggio dell'armata navale di Barbarossa sino in Levante*, Collection Peiresc, n. 1777, P., VIII, ms, 1544, cc. 178r-216v (nel seguito solo *Itinerario*). Due carte separate, cioè la pagina conclusiva e la dedica ai lettori, sono in Bibliothèque nationale de France (BnF), Département des manuscrits, Latin 8957, cc. 227r-28v.

⁵ Barbarossa morì a Costantinopoli nel 1546. Si guardi M. Mafri, *Carlo V e i Turchi nel Mediterraneo. L'ultima spedizione di Khair-ed-din Barbarossa (1543-1544)*, in *L'Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, a cura di F. Cantù, M.A. Visceglia Viella, Roma 2003, pp. 639-657 e relativa bibliografia. Al manoscritto di Maurand oltre che per la figura di Barbarossa, si è attinto per studi e ricerche sull'alleanza franco-ottomana e per il fenomeno della guerra di corsa. Si guardi, tra gli altri, C. Isom-Verhaaren, *Allies with the Infidel. The Ottoman and French Alliance in the Sixteenth Century*, Tauris, London 2011 e relativa bibliografia.

⁶ Un primo risultato dello studio delle prospettive contenute nel manoscritto è in G. Scamardi, *Immagini di città nell'itinerario e viaggio sino in Levante di Jérôme Maurand*, in «Storia Urbana», 2017, 154 (in corso di pubblicazione).

Per espressa dichiarazione dell'autore, le prospettive sono «al naturale», cioè riprese secondo un punto di osservazione prossimo a quello reale, quindi generalmente piuttosto basso e dal mare, e con una definizione di dettaglio variabile, a seconda che le navi avessero o meno effettuato uno scalo. Lo scopo che egli si prefiggeva era la restituzione il più possibile oggettiva dei luoghi⁷, osservati scientificamente con occhio imparziale e distaccato. Forse proprio per questo motivo Maurand giunse alla determinazione di affidarne la descrizione al solo tratto grafico, riducendo al minimo la parola scritta, certamente meno rapida in fase di composizione e più facilmente soggetta a fraintendimenti successivi.

Nonostante tale proposito, tuttavia, negli schizzi traspare la formazione culturale dell'autore e l'impatto emotivo dell'approssimarsi a terre per lui nuove. Ciò si traduce necessariamente, anche se non sempre volontariamente, in una elaborazione condotta attraverso il filtro dell'esperienza e del vissuto e che porta a una selezione soggettiva di ciò che egli percepisce come elementi tipici, tali da formare l'immagine e il "carattere" dei luoghi.

2. Il sud d'Italia e la percezione dell'immagine

Tra gli schizzi contenuti nel manoscritto quelli relativi al meridione d'Italia rivestono un particolare interesse, sia per la datazione (1544), che in alcuni casi li colloca come le più antiche prospettive conosciute, sia per la ripresa da punti di vista nuovi e inconsueti, lontani dalle espressioni codificate dell'iconografia ufficiale e che offrono dettagli inediti.

Tra questi ultimi possono annoverarsi la ripresa a scala territoriale dell'intero golfo di Baia, da Capo Miseno a Pozzuoli, e l'ampia e insolita inquadratura della costa napoletana di Chiaia, poste nello stesso foglio (fig. 1) e separate da poche righe di testo. In entrambe l'indubbio realismo è mediato da un filtro culturale che punta l'attenzione sugli ambiti di interesse di Maurand: l'archeologia e le scienze naturali, ma in cui non è estraneo il fattore emotivo connesso alle terribili e devastanti aggressioni dell'alleato turco nei confronti dei possedimenti del nemico spagnolo.

Nella prima il centro della composizione è il Monte di Cenere, esaltato graficamente per mezzo di un cupo colore grigio che contrasta con il rosso di una simulata attività eruttiva, il cui scopo è ricordare l'evento del 1538 e il suo straordinario processo di formazione; il colore è utilizzato per porre in risalto anche l'altra eccellenza naturale dell'area: il grande cratere della Solfatara. Maurand si dedica poi ad annotare minuziosamente le numerose emergenze archeologiche dell'area, cominciando dai resti ai piedi del castello di Baia – nel testo sono ricordate le presenze di rovine sommerse, del complesso termale e del palazzo di Lucullo (c. 190v) – e, passando dal tempio di Venere, accentuato da un notevole fuori-scala, giunge fino ai piloni superstiti del cosiddetto Ponte di Caligola nel porto puteolano. Ben collocata nel suo sistema territoriale, Pozzuoli è resa nei suoi caratteri tipici: la città vecchia (Rione Terra) aggrappata all'alto costone tufaceo e culminante nella sagoma della Cattedrale (sia pur priva di campanile) e il borgo extramoenia sulla costa, all'interno del quale era la grande villa fortificata del viceré Pedro de Toledo, all'epoca da poco ultimata (1539-1541), e il palazzo del marchese Fuscaldo, questo identificabile con l'edificio isolato e dall'aspetto fortificato, posto nel primo entroterra. L'immagine di Napoli è anch'essa il frutto di un'osservazione diretta, ripresa dal largo della costa di Chiaia e fino a Castel dell'Ovo⁸. L'interesse, in questo caso, è tutto rivolto al sistema fortificato seppur disegnato in maniera schematica e, a volte, standardizzato. Dalla compatta

⁷ Nel «Sonetto ai lettori» implorava coloro che avevano conoscenza dei luoghi di non criticarlo troppo per i suoi disegni poco accurati: «Et quel ch'io depingo visto et seti stati, / Li murmuranti, prego, rifrenate. / Sempre hebi in me la mente talle: / Narrar al vero quel ch'io scrivo», *Itinerario*, c. 182v. Alla stessa maniera, nella successiva dedica (BnF, Lat. 8957, c. 227v) si scusa per le imperfezioni, dovute alle ridotte possibilità di osservazione.

⁸ «Et perché in questo viaggio sollo fin apresso dil castello di l'Ovo son stato, il qualle sta ne l'intrata dil porto di Napoli, di quello ve ho fatto mentione, et non d, i Napoli, perché non lo vedessemo, per esere drieto dil castelo di l'Ovo», *Itinerario*, c. 191bisv.



Fig. 1. Jérôme Maurand, 1544, «Pozuolo» (in alto) e «Il castello di l'ovo» (in basso), Carpentras, Bibliothèque-musée Inguimbertaine (propriétaire du cliché), ms, 1544, c. 191r/bis



Fig. 2. J. Maurand, 1544. «Riego», Carpentras, bibliothèque-musée Inguimbertaine (propriétaire du cliché), ms, 1544, c. 199r

sagoma della Certosa di San Martino, su cui sventola la bandiera del presidio e tra i cui torrioni quadrangolari e merlati si distingue il maschio centrale, lo sguardo scende fino a Castel dell'Ovo, la cui forza è sintetizzata nel blocco roccioso cui si addossa e che costituisce una sorta di contrappunto con il promontorio di Castel Nuovo che lo fronteggia.

Tra queste ultime fortezze, in prospettiva, emerge il corpo cilindrico a due livelli della torre di San Vincenzo, la cui conformazione appare simile a quella tratteggiata nella Tavola Strozzi.

Così come avviene nella prospettiva di Napoli, la difesa è il *trait d'union* tra le immagini meridionali, probabilmente a causa del coinvolgimento emotivo di Maurand nel vedere città e borghi costieri straziati dalle scorrerie e dalle incursioni ordinate da Barbarossa.

In Reggio Calabria (fig. 2), ad esempio, si dà grande importanza al circuito murario concluso in alto, nel castello e che appare perfettamente comparabile con la planimetria di Carlos Blancon, di oltre un secolo successiva⁹, nella posizione sia dei torrioni, di cui è attestata la differente geometria, sia delle porte urbane. Ma evidentemente quelle mura a poco erano servite contro l'assalto corsaro: tutte le case, infatti, sono disegnate prive di tetto, dichiarando così i segni dell'assalto dell'anno precedente, compiuto dallo stesso Barbarossa in occasione del suo viaggio di andata verso la Francia: «Riegio... è anchora tuta brusiata di l'anno passato, che il fu per il signor Bassà Barbarossa venendo in Provenza con l'armata da Sua Cristianissima Maestà»¹⁰. Unico edificio apparentemente integro è la Cattedrale, riconoscibile dall'alto campanile che l'affianca e dalla presenza di un transetto. Il segno della presenza turca è visibile anche nella prospettiva di Lipari (fig. 3), disegnata in occasione del terribile assedio cui fu soggetta e che si concluse con la sua presa. Questo si traduce nel sovradimensionamento del convento di San Bartolomeo¹¹, scelto dal Barbarossa come base strategica per il bombardamento dei bastioni della cittadella nel loro lato più debole. Al di là di questo espediente grafico, però, l'immagine di Lipari mantiene una sua precisa riconoscibilità, comparabile, ad esempio, con l'altro disegno, questo tecnicamente ineccepibile, prodotto quasi un secolo dopo da Francesco Negro¹². La cittadella arroccata «sopra de un balzo di roche atorno atorno alte cussi chomo é il balzo dil castello d'Antiboul di la parte dil mare, et non obstante che per il sito sia fortissima, anchora era circondata di bellissimoi muri et fortissimi beroardi, sive bastioni fatti di prede et calsina»¹³. A seguito di questo assalto il sistema fortificato venne restaurato e ammodernato, con la realizzazione di un sistema bastionato. Ai piedi della città è identificabile il convento dei padri Zoccolanti, che nell'Atlante Negro-Ventimiglia è indicato come ottima postazione difensiva per il porto. Su quest'ultimo, infine, prospetta il borgo extra-moenia, densamente abitato. L'impostazione grafica che connota Lipari sembra ripetersi nella prospettiva di Ischia (fig. 4) – questa però arricchita dal colore – in cui la forza difensiva si traduce in un accentuato verticalismo della roccia che prosegue quasi senza soluzione di continuità nella fortificazione ed è enfatizzata dalla disposizione a grappolo dell'edificato lungo un pendio fortemente scosceso, con l'unica emergenza costituita dal campanile alto e stretto. Nella stessa pagina, di Lipari, in uno schizzo minuscolo che fuoriesce dai margini del testo, è disegnata l'imboccatura dello Stretto di Messina (fig. 3), «la boca di Faro, sive intrata»¹⁴, con un effetto prospettico che accentua la breve distanza tra i due confini terrestri. In primo piano

⁹ Archivo General de Simancas, *Piano del recinto fortificato di Reggio e delle nuove opere di fortificazione che devono farsi*, 1675, MPD, 18, 042.

¹⁰ *Itinerario*, c. 199r.

¹¹ Il quattrocentesco monastero francescano di San Bartolomeo alla Maddalena fu abbandonato a seguito del sacco, finché la chiesa, ormai diruta, non fu distrutta. Al suo posto fu poi costruita una nuova chiesa dedicata a San Giuseppe. G. Iacolino, *I turchi alla marina di Lipari. 1544*, Bartolino Famularo Editore, Lipari 1985, pp. 197-198.

¹² F. Negro, C. M. Ventimiglia, *Plantas de todas las plaças y fortalezas del Reyno de Sicilia*, BnE, ms 1, f. 90, in N. Aricò, (a cura di), *F. Negro, C.M. Ventimiglia. Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia, 1640*, Sicania, Messina 1992.

¹³ *Itinerario*, f. 196v.

¹⁴ *Itinerario*, f. 198r.



Fig. 3. J. Maurand, 1544. «Lipari» (in alto) e «Siglio» (in basso), Carpentras, bibliothèque-musée Inguimbertaine (propriétaire du cliché), ms, 1544, c. 198r



Fig. 4. J. Maurand, 1544. «Ischa», Carpentras, bibliothèque-musée Inguimbertaine (propriétaire du cliché), ms, 1544, c. 189vr

Maurand schizza la costa siciliana di Capo Peloro, su cui insiste una torre quadrangolare a due livelli, molto simile a quella montorsoliana del porto di Messina¹⁵. Questi pochi esempi dimostrano come l'apparato iconografico contenuto all'interno dell'*Itinerario*, spesso ingiustamente trascurato, offra invece diversi spunti di lettura. I caratteri urbanistici e architettonici sono resi con pochi tratti, ma ciononostante riescono a trasmettere con grande efficacia i valori peculiari dei luoghi, quelle connotazioni di identità colte nell'approccio visivo, e che, pur rielaborate attraverso il filtro del vissuto e della formazione del loro autore, ne identificano sempre una immagine precisa e ben riconoscibile: il *genius loci*¹⁶.

¹⁵ N. Aricò, *Illimite Peloro: Interpretazioni del confine terracqueo*, Mesogea, Messina 1999.

¹⁶ Nell'ambito del Convegno Internazionale *La Baia di Napoli, Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, svoltosi a Napoli tra il 5-6 dicembre 2016, Alessandra Veropalumbo ha presentato la relazione dal titolo *Immagini inedite della costa mediterranea del XVI secolo*, in cui sono illustrati alcuni dei disegni del Manoscritto di Maurand, di cui sono in corso di pubblicazione gli atti.

Il Sud Italia attraverso lo sguardo di Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), François Debret (1777-1850), Prosper Barbot (1798-1877)¹

Maria Luce Aroldo

Matteo Borriello

Alessio Mazza

Università Suor Orsola Benincasa di Napoli – Napoli – Italia

Parole chiave: Pierre-Adrien Pâris, François Debret, Prosper Barbot, Grand Tour, Voyage en Italie.

1. Introduzione

L'immagine del paesaggio del Sud Italia è stata oggetto di elaborazione e reinterpretazione da parte di viaggiatori e artisti francesi che vi soggiornarono nella prima metà del XIX secolo. Il contributo esamina i taccuini di viaggio, corredati da schizzi e disegni, degli architetti Pierre Adrien Pâris e François Debret, conservati rispettivamente presso la Biblioteca Municipale di Besançon e l'École Nationale des Beaux-Arts di Parigi e le opere di Prosper Barbot, custodite presso il Département des Arts Grafiques del Museo del Louvre.

2. Pierre-Adrien Pâris (1745-1819)

Adrien Pâris², allievo presso l'Académie Royale d'Architecture, si reca in Italia per studiare i monumenti antichi nel 1771; questo soggiorno è documentato dal *Journal de mon voyage d'Italie, commencé le 19 septembre 1771*, dettagliato diario giornaliero del suo viaggio dalla Francia all'Italia, dal *Journal de mon séjour à Rome du 28 Oct. 1771*³ e dal *Journal de voyage de l'architecte Pâris*⁴, relativo al viaggio di ritorno nel 1774.

Tra i *Journals*⁵ si inserisce anche la *Route de Rome à Naples*⁶ inerente al primo soggiorno in Campania tra luglio e settembre del 1774.

Questo taccuino offre interessanti descrizioni di città campane quali Capua, Aversa, Nocera, Salerno, Vietri, Cava de' Tirreni e Napoli, offuscate dalle più note narrazioni delle antichità di Ercolano, Pompei, Paestum, Pozzuoli⁷.

¹ Maria Luce Aroldo è autrice del paragrafo 2, Alessio Mazza è autore del paragrafo 3, Matteo Borriello è autore del paragrafo 4.

² Cfr., C. Weiss, *Catalogue de la Bibliothèque de m. Pâris, architecte et dessinateur de la Chambre du Roi ... suivi de la description de son cabinet*, Besançon 1821; *Dictionnaire biographique universel et pittoresque*, T. IV, Paris 1834, p. 10; *Biographie universelle et portative des contemporains*, Paris 1836, T. IV, pp. 851-852; A. Lance, *Dictionnaire des architectes français*, T. II, Paris 1872, pp. 180-183; Ch. Bauchal, *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français*, Paris 1887, pp. 705-706; A. Estignard, *Adrien Pâris, sa vie, son œuvre, ses collections*, Paris 1902; M.L. Cornillot, *Inventaire général des dessins des musées de province. Collection Pierre-Adrien Pâris*, Besançon, I, Paris 1957; P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, Roma, École Française de Rome, 2007; *Le cabinet de Pierre-Adrien Paris, architecte, dessinateur des menus-plaisirs*, catalogo della mostra, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2008.

³ Besançon, Bibliothèque Municipale (d'ora innanzi BMB), Fonds Pâris, Ms. 6. Il fondo è consultabile sul portale memoirevive.besancon.fr.

⁴ BMB, Fonds Pâris, Ms. 8.

⁵ Va menzionato il *Journal qui commence au 1^{er} Avril 1773*. BMB, Fonds Pâris, *Journal et livre de comptes de M. Pâris*, Ms. 7.

⁶ BMB, Fonds Pâris, Ms. 12, ff. 94 v° - 140 v°. Nel Ms.12 è presente anche la descrizione di parte del viaggio di ritorno *Route de Rome à Florence*, ff. 140 v° - 165 r°.

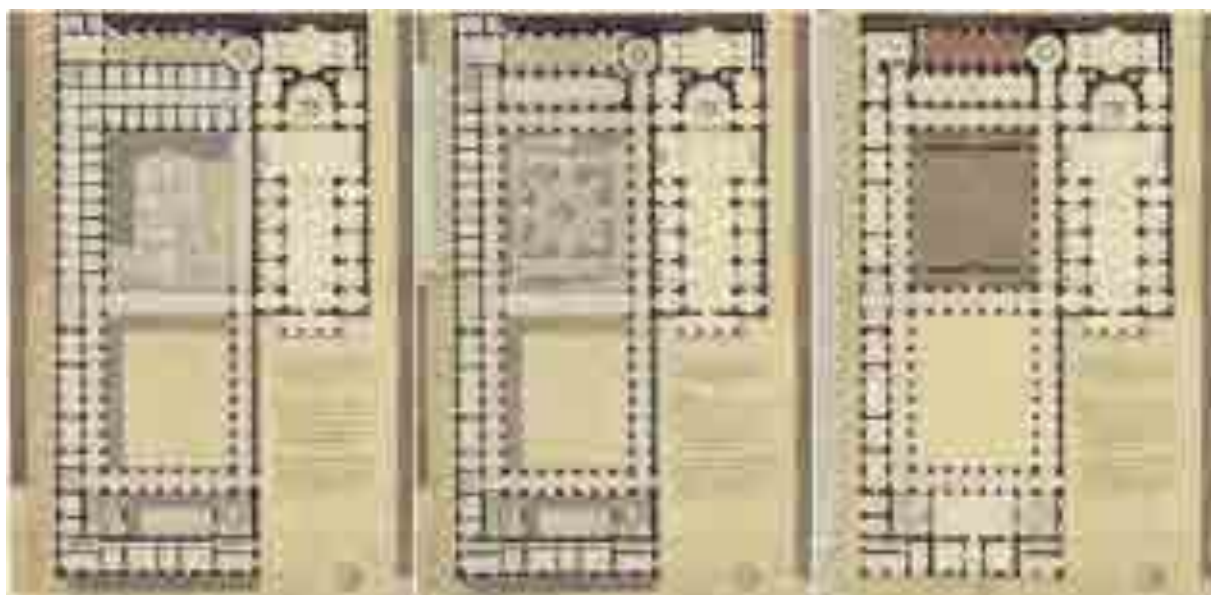
⁷ Cfr., P. Pinon, «Pierre-Adrien Pâris e les cités vesuviennes», in *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860: in ricordo di Georges Vallet*, G. Cafasso, J. Ehrard, G. Papoff Migliaccio, L. Vallet eds., Napoli, Cuen, 1998, pp. 275-302; P. Pinon, «Il viaggio degli architetti francesi nell'Italia del Settecento: Pierre-Adrien Pâris e altri», in *Grand tour, viaggi narrati e dipinti*, C. de Seta ed., Napoli, Electa, 2001, pp. 74-82.

Nei *Journals* e nella *Route* traspare l'interesse per l'archeologia e le antichità classiche, ma anche per l'architettura moderna sacra e civile. I taccuini sono infatti ricchi di *croquis* di piante e dettagli architettonici e archeologici realizzati a matita o penna a margine dei fogli⁸.

Nella produzione dell'architetto si annovera inoltre un vastissimo corpus di disegni minuziosi e particolareggiati, più che vedute rappresentazioni di piante e sezioni di edifici e architetture, resi con una precisione quasi fotografica⁹.

Questo rigore è riscontrabile ad esempio nella *Plan de la maison ou monastère des Théatins de laquelle dépend l'église des Saints-Apôtres à Naples*¹⁰, affascinante dimostrazione dell'abilità tecnica del Pâris disegnatore.

I disegni, che rappresentano convento e chiesa dei Santi Apostoli, ricordata da Pâris per «plusieurs tableaux interessants» e «la voûte peint par Lanfranc»¹¹, sono parte degli *Études d'architecture*, ampia raccolta di tavole commentate di architetture moderne e antichità, in gran parte realizzate durante i soggiorni italiani¹².



Plan de la maison ou monastère des Théatins de laquelle dépend l'église des Saints-Apôtres à Naples, ©Bibliothèque municipale de Besançon, Pâris vol. 479, n. 41

A quello del 1771-1774 fa seguito un secondo viaggio in Italia nel 1783¹³ e un terzo tra 1806 e 1809. Tappa fondamentale è Roma, dove risiede stabilmente tra il 1810 e il 1817. Tuttavia è ancora il Sud Italia, la Campania, le scoperte archeologiche, il Vesuvio, ad affascinarlo e portarlo nuovamente a Napoli e nei suoi dintorni, a maggio del 1783 con l'architetto Louis-François Trouard (1729-1804) e nell'ottobre del 1807 con Lancelot-Théodore Turpin de Crissé (1782-1859).

A differenza del primo soggiorno napoletano, dei due successivi non esistono veri *carnets de voyage*, restano però brevi notazioni e alcuni schizzi e disegni¹⁴.

⁸ Va segnalato un taccuino esclusivamente dedicato ai *croquis*, BMB, Fonds Pâris, *Carnet de croquis de l'architecte Pâris*, Ms. 5. Anche il *Carnet de voyage de l'architecte Pâris* relativo al 1783, è ricco di *croquis*, insieme a notazioni di viaggio e descrizioni di città, BMB, Fonds Pâris, Ms. 4

⁹ A. Estignard, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰ BMB, Fonds Pâris, *Études d'architecture contenant les Eglises et les Edifices Publics*, vol. 479, n. 4.

¹¹ BMB, Fonds Pâris, Ms. 12, f. 101 r°.

¹² BMB, Fonds Pâris, *Études d'architecture*, voll. 476-484.

¹³ Estignard fa riferimento alla data del 1785 per il secondo viaggio. Cfr., A. Estignard, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴ BMB, Fonds Pâris, lettera datata 11 ottobre 1807, Ms. 1, ff. 4-8.

3. François Debret (1777-1850)

François Debret¹⁵, allievo di Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine, fratello minore del pittore Jean Baptiste Debret¹⁶ (1768-1848), compie tra il 1806 e il 1808 un viaggio in Italia in compagnia dell'amico e collega Louis-Hippolyte Lebas¹⁷.

È probabile che la conoscenza fra i due fosse avvenuta a Parigi presso il prestigioso atelier Percier e si fosse poi consolidata quando entrambi furono ammessi all'École des Beaux-Arts nella sezione di Architettura. Le comuni passioni li porteranno ad intraprendere un lungo cammino di studi attraverso le principali mete artistiche italiane, da Torino a Bologna, a Venezia, Firenze e Roma, durante il quale avranno anche modo di dedicarsi all'ambizioso progetto di una raccolta incentrata sullo studio delle architetture di Jacopo Barozzi da Vignola, pubblicata poi a fascicoli nel 1815¹⁸. Prima di far rientro in Patria, nel 1807 i due si spingono fino in Campania.

Magnifiche sono le testimonianze che l'architetto parigino lascia su carta, affascinato dalle bellezze tanto dei centri di maggiore interesse artistico o archeologico, quali Pompei, Ercolano, Napoli, Capua o Paestum, quanto di luoghi "minori" ammirati lungo il cammino, quali Portici, Torre del Greco, Sessa Aurunca, Cava, o Salerno.

Dall'esame del materiale lasciato da Debret, si evince che questi si interessa non soltanto alle architetture classiche e all'archeologia, ma anche alle architetture sacre, o a semplici edifici civili.

Disegna paesaggi che particolarmente lo colpiscono, raffigura i costumi delle donne locali e spesso rappresenta architetture rurali o addirittura le locande che accolgono i due viaggiatori lungo il percorso.

Il Fondo Debret, organizzato in 13 volumi¹⁹, oltre a pagine manoscritte e disegni, conserva schizzi, appunti, stampe, mappe e documenti vari, raccolti durante i viaggi e negli anni

¹⁵ Cfr. C. Gabet, *Dictionnaire des Artistes de l'École Française au XIX siècle*, Paris 1834, pp.184-185; *Biographie Universelle...op.cit.*, T. II, pp. 1232-1233; A. Lance, *Dictionnaire...op. cit.*, pp. 184-185; P. Marmottan, *L'École Française de Peinture (1789-1830)*, Paris 1886, pp. 115-116; Ch. Bauchal, *Nouveau Dictionnaire...op.cit.*, p. 633; E. Delaire, *Les architectes élèves de l'École des Beaux-Arts*, Paris 1907; J. M. Leniaud, «Les travaux de François Debret (1777-1854) à Saint-Denis», in *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, n. 122-124, aa. 1995-96-97, pp. 221-268; P. Plagnieux, «L'oeuvre de l'architecte François Debret à Saint-Denis», in *Bulletin Monumental*, T. 158, n°4, a. 2000, pp. 378-379.

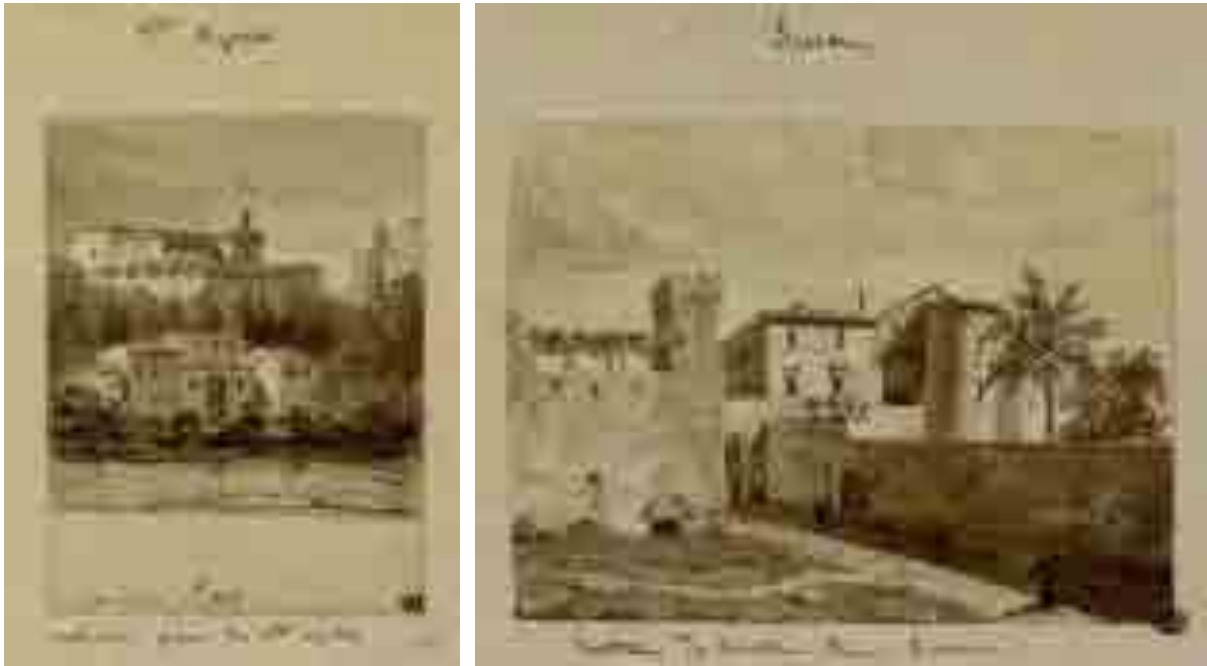
¹⁶ J. B. Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, Paris 1834-1839.

¹⁷ A. Jacques, «I viaggi in Italia di Debret e Lebas (1804-1811)», in *Grand Tour...op. cit.*, C. de Seta ed., pp. 60-73. Sulla figura di Lebas cfr. L. Vaudoyer, «Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Lebas», in *Revue Générale de l'Architecture*, 1869, pp. 244-251.

¹⁸ F. Debret, H. Lebas, *Oeuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole*, Paris 1815.

¹⁹ Il fondo è consultabile sui portali: www.ensba.fr/ow2/catzarts e bibliothèque-numérique.inha.fr: (per ogni volume sono riportate le località oggetto di disegni o altri documenti): I-*De Paris à Lyon* (Pont Aguado, Melun, Fontainebleau); II-*De Lyon à Turin* (Lione, St. Lorent, Montagne de Cheye, La Tour du Pin, Chambéry, St. Jeanne de Morienne, St. Michel des Alpes, Mont Cenis, Monte Cerrese, La Brunetta, Susa); III-*De Turin à Bologne* (Vercelli, Novara, Milano, Pavia, Lodi, Piacenza, Borgo S. Donino, Parma, Reggio, Modena); IV-*De Bologne à Florence et à Rome* (Fiesole, Firenze, Camaldoli, Pistoia, Lucca, Pisa, Livorno, Siena, Buon Convento, Monterosi, S. Quirico, Radicofani); V-*De Rome à Venise* (Ponte Felice, Nepi, Civita Castellana, Rieti, Otricoli, Narni, Terni, Spoleto, Spello, Foligno, Clitumno, Assisi, Perugia, Cortona, Arezzo, Empoli, Serravalle, Tolentino, Macerata, Recanati, Loreto, Ancona, Senigallia, Fano, Pesaro, Rimini, Forlì, Forlimpopoli, Ravenna, Faenza, Imola, Ferrara); VI-*De Rome à Naples* (Albano, Alba Longa, Palazzuola, Ariccia, Lago di Nemi, Velletri, Cisterna, Terracina, Fondi, Mola, Gaeta, Carigliano, S. Agata, Sessa, Capua, Caserta, Benevento, Napoli); VII-*De Naples à Paestum* (Torre del Greco, Torre Annunziata, Resina, Portici, Ercolano, Pompei, Castellammare, Sorrento, Nocera, Cava, Vietri, Salerno, Paestum, Taranto, Metaponto); VIII-*De Venise à Nice* (Ceneda, Udine, Venezia, Padova, Vicenza, Verona, Mantova, Laveno, Belmontato, Isola Bella, Bergamo, Palazol, Conegliano, Brescia, Voghera, Alessandria, Genova, Trieste); IX-*Environs de Rome* (Anzio, Acqua Acetosa, Arpino, Bomarzo, Caprarola, Castel d'Asso, Castel Gandolfo, Chiusi, Cori, Corneto, S. Cosimato, Cucumella); X-*Environs de Naples* (Napoli, Baia, Pozzuoli); XI-*Environs de Rome* (Tarquinia, Tivoli, Frascati, Toscanella, Veio, Palestrina, Vulcia, Volterra, Roma); XII-*Compléments De Falerii a Subiaco* (Falerii, Ferento, Palestrina, Genzano, Grotta Ferrata, S.

successivi. Se i primi 7 volumi sono senz'altro relativi al viaggio da Parigi a Roma e ritorno affrontato con Lebas, i restanti 6 potrebbero in parte essere frutto di un successivo viaggio intrapreso sul finire degli anni '20 del XIX secolo probabilmente in compagnia di suo figlio François, nato nel 1809 dal matrimonio con Madeleine, sorella di Jacques Félix Duban.



F. Debret, *Vue de Sessa prise de S.ta Agata – Entrée de la Ville de Sessa*. Service de collections de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts [M5051_PC77832_06_121_P]

4. Prosper Barbot (1798-1878)

Prosper Barbot²⁰, architetto e paesaggista francese, rientra in quella classe di tecnici specializzati che reinterpretarono, attraverso i disegni custoditi nei taccuini di viaggio, l'immagine del paesaggio italiano nella prima metà del XIX secolo.

Diplomato nella section d'architecture dell'École des Beaux-Arts, insieme ad alcuni compagni di studio, compie un primo viaggio in Italia dal 1820 al 1822, in linea con la ben nota politica dell'École che prevedeva il completamento della formazione dell'architetto attraverso il viaggio di studio²¹.

Da tale esperienza realizza un corpus di sei album, *Voyage d'architecture*, nel quale vengono riprodotti monumenti e spazi urbani della penisola²².

Giuliano, Sora, Civita Lavinia, Marino, Norcia, Monte Cassino, Nettuno, Ostia, Ponte dell'Abbadia, Rocca di Papa, Segni, Subiaco); XIII-*Grande Grèce et Sicilie* (Agrigento, Catania, Gela, Isola di Gozzo, Lipari, Messina, Palermo, Selinunte, Segesta, Solunto, Basiluzzo, Stromboli, Augusta, Siracusa, Taormina, Termini, Vulcano, Tindari, Leonzio, Camarina, Cadachio).

²⁰ Cfr., G. Schurr, P. Cabanne, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture*, Paris, Les éditions de l'amateur, T. I, 1996, pp. 80-81; G. D'Alessandro, *Prosper Barbot: ricostruzione di una biografia artistica e studio di architetture e vedute napoletane negli inediti Voyage d'Architecture (1820-22) e Voyage de Peinture (1826-28)*, td. in Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali, Università degli Studi Mediterranea, Reggio Calabria, XV ciclo, 2002.

²¹ G. D'Alessandro, *Prosper Barbot...op. cit.*, pp. 43-50.

²² Gli album sono consultabili sul portale del Département des Art Graphiques arts-graphiques.louvre.fr e sul portale www.culture.gouv.fr/documentation/jocond/fr/recherche/rech_libre.htm.

Dalla struttura dell'album è possibile ricostruire le diverse tappe del soggiorno: da Parigi a Roma, periodo durante il quale vengono realizzati anche alcuni disegni della Toscana; a Napoli; nuovamente a Roma, nelle aree limitrofe.

I disegni di questo soggiorno mostrano la formazione accademica tipica di un architetto formatosi presso l'École des Beaux-Arts, in cui linee nette descrivono in modo analitico le architetture e gli spazi urbani del territorio.



P. Barbot, *Temple de Diane*, album – foglio 42, Département des Arts Graphiques Louvre [RF 27264]

I nuclei di maggiore importanza, per quanto concerne il numero di disegni realizzati, sono rappresentati da città come Roma, della quale oltre alle rovine archeologiche, tema centrale, sono realizzati prospetti e piante di ville nobiliari.

Seguono Firenze, Napoli, con una particolare attenzione alle decorazioni della cappella del tesoro di San Gennaro. Suscitano una certa attenzione anche città come Spoleto, Narni, Lucca, solo per citarne alcune.

Nel contesto campano il tema dell'antico è illustrato dagli schizzi degli scavi archeologici di Pompei e dai disegni realizzati nell'area dei Campi Flegrei²³.

Oltre il ben documentato *Temple de Sérapis*, fa parte di questa sezione il disegno *Temple de Diane*²⁴, il quale, seppur rilevato con attenzione analitica nelle diverse parti strutturali, mostra un'immagine del paesaggio in cui è calato il monumento, del tutto mutata rispetto al contesto urbanistico contemporaneo.

Un'immagine, quella registrata dall'opera di Barbot, che racconta il territorio dei Campi Flegrei ed in particolare quello di Baia, ormai modificato dallo sviluppo

edilizio del XX secolo, che ha fatto perdere del tutto l'aspetto pittoresco e bucolico del territorio.

Dal 1826 al 1828, Prosper Barbot ritorna in Italia accompagnato dall'amico Jules Coignet²⁵.

Il modo di raccontare il paesaggio è del tutto mutato. Influenzato sicuramente dal compagno di viaggio e dalla conoscenza del paesaggista Corot, abbandona gli accademismi della formazione per restituire un paesaggio vedutista, quasi romantico, ne sono prova la scelta degli stessi soggetti, in cui l'architettura è subordinata al paesaggio naturale²⁶.

A tale soggiorno appartiene il secondo corpus di quattro album, *Voyage de peinture*, nel quale l'artista con rinnovata maniera, ritorna in alcuni dei luoghi del primo viaggio per poi proseguire a sud. Oltre Napoli e le isole del golfo, tra le quali Capri presenta il maggior numero di disegni

²³ Sui Campi Flegrei: *I centri storici della provincia di Napoli: Struttura, forma, identità urbana*, C. De Seta, A. Buccaro eds., Napoli, E.S.I., 2009, pp. 145-205; si veda la bibliografia di riferimento, pp. 440-443.

²⁴ Cod. inv. RF 27264.

²⁵ Cfr., G. Schurr, P. Cabanne, *Dictionnaire... op. cit.*, p. 280.

²⁶ G. D'Alessandro, *Prosper Barbot... op.cit.*, p. 89.

rispetto ad Ischia e Procida²⁷, presente nel primo viaggio con due disegni, egli si spinge lungo la costiera sorrentina ed amalfitana per poi arrivare in Calabria²⁸ e Sicilia. Tali luoghi esercitarono numerose suggestioni tradotte su carta attraverso la realizzazione di paesaggi ma anche di studi di barche ed alberi immersi in un'atmosfera fatta di toni sfumati ben lontani dalla precedente produzione.

²⁷ S. Di Liello, P. Rossi, *Procida. Architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Procida, Nutrimenti, 2017, pp. 51-52; nota 111, p. 78.

²⁸ Cfr., F. P. Di Teodoro, «In Calabria nel 1826. I luoghi nelle vedute di Prosper Barbot (1798-1878)», in *1734-1861, i Borbone e la Calabria: temi di arte, architettura, urbanistica*, R. M. Cagliostro, Roma, De Luca, 2000, pp. 47-51.

Hus ved Amalfi.

Andreas Clemmensen e la scoperta dell'architettura vernacolare campana

Gemma Belli

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: viaggiatori nordici, architettura vernacolare, costa di Amalfi.

1. Introduzione

Impervia e difficilmente accessibile, durante il XVII e il XVIII secolo la costiera amalfitana era rimasta esclusa dai vari itinerari di viaggio, anche perché il carattere aspro e selvaggio della natura, e l'intonazione orientaleggiante dell'architettura locale, male si conciliavano con gli eruditi interessi dei viaggiatori e degli *antiquaires* del secolo dei lumi.

Il processo di “scoperta” dei luoghi inizia, com'è noto, subito dopo la metà del XVIII secolo, grazie ad audaci pittori inglesi come Jakob Philipp Hackert, Joseph Wright of Derby, John Robert Cozens e William Turner, maggiormente interessati alla descrizione del paesaggio naturale piuttosto che a quella dell'ambiente urbano, e iniziatori di un'impostazione ripresa nel corso del XIX secolo anche da numerosi artisti tedeschi e dalla nutrita schiera dei posillipisti. Con la nascita della sensibilità romantica, infatti, la costa di Amalfi, con il suo profilo accidentato e roccioso, e i suoi paesini pittoreschi, inizia a incarnare uno scenario ideale in quanto primitivo, selvaggio, solitario e inviolato¹. Quegli scorci, che l'abbé de Saint-Non (1781-1786) aveva definito “un'incantevole galleria di quadri”, potevano infatti offrire molteplici emozioni legate all'ambiente naturale e a un paesaggio “orientaleggiante” simbolo di una *remoteness* nel tempo e nello spazio.

A partire dai primi decenni dell'Ottocento, poi, lo sviluppo delle vie di comunicazione trasforma sensibilmente le modalità di fruizione e di approccio all'intero territorio: la ferrovia Napoli-Portici, aperta nel 1839, viene prolungata sino a Pompei e a Nocera nel 1844, raggiungendo Salerno dopo l'Unità; la strada litoranea carrabile che da Amalfi conduce a Minori e a Maiori, e poi a Tramonti-Nocera attraverso il valico di Chiunzi, realizzata nel 1811, viene estesa sino a Vietri dopo il 1836. Pure il progresso nei mezzi di locomozione incide radicalmente sulla natura del viaggio, allungando le tappe percorribili, eliminando alcune soste prima tradizionali, consentendo di intraprendere spostamenti verso luoghi una volta lontani o addirittura irraggiungibili.

Per di più, dagli anni Sessanta del secolo anche in Italia si diffondono i viaggi di gruppo organizzati da Thomas Cook, e contemporaneamente si evolve la letteratura odeporica, come testimonia, tra il 1866 e il 1868, la pubblicazione della prima edizione della guida italiana Baedeker in tre volumi. Parallelamente, il regolamento del 1846, che affranca i *pensionnaires* dell'*Académie de France à Rome* dall'obbligo di dovere necessariamente elaborare i propri *envois* a partire dal rilievo dei monumenti dell'antichità, stimola gli allievi ad allontanarsi da Roma, esplorando itinerari non ufficiali; si diffonde, così, anche tra i borsisti di architettura francesi, l'idea che per conoscere veramente la penisola, occorra visitare le città minori, i luoghi alpini, le zone interne e quelle costiere, i paesaggi urbani e quelli rurali.

¹ G. Amodio, G. Ghiringhelli, *Cava de' Tirreni e la costiera amalfitana nell'iconografia urbana tra XVIII e XIX secolo*, in C. de Seta, A. Buccaro, a cura di, *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, Electa Napoli, ivi 2007, pp. 283-291.

2. Nuove prospettive nei viaggi degli architetti nella seconda metà dell'Ottocento

Gli architetti che approdano in Italia nel corso dell'Ottocento, per completare la propria formazione e trarre insegnamenti per la futura attività di progettisti, si trovano quindi di fronte uno scenario mutato. Possono, infatti, non solo studiare e riconoscere monumenti e paesaggi rinomati, ma anche avventurarsi nella scoperta di architetture di tutte le epoche, a cominciare da quelle medievali. Così, se i viaggiatori nella prima metà dell'Ottocento forniscono un contributo inestimabile alla rivalutazione di stagioni artistiche prima completamente trascurate, come la paleocristiana, la romanica o la gotica, nella seconda parte del secolo estendono gradualmente l'attenzione dal singolo monumento al più ampio ambito urbano e paesistico. Essi appaiono, inoltre, sempre più interessati alle pittoresche forme costruttive vernacolari (anche sulla scia dei lavori di Karl Friedrich Schinkel e dei suoi allievi, prima, di Henri Labrousse, Eugène Viollet-le-Duc e di John Ruskin, dopo), scoprendo un'edilizia tradizionale anonima, priva di pretese artistiche, ma tuttavia densa di valori costruttivi ed estetici. Così, all'interno dei centri storici ne apprezzano la valenza urbana, al di fuori ne colgono la capacità di inserimento nel paesaggio: scrutando gli edifici, cercano cioè di cogliere il rapporto con l'intorno, urbano o ambientale, senza tuttavia impegnarsi nell'idealizzazione o nella celebrazione dei luoghi. Inaugurano pertanto viaggi che fondono motivazioni artistiche, intellettuali e pratiche da turista, spesso intesi come percorso dello spirito alla ricerca di ispirazioni genuine per l'anima.

In questo complessivo arcipelago di mutati interessi, l'area napoletana offre indispensabili stimoli soprattutto per quanto concerne i temi dell'antico e del paesaggio. Al di là del folclore, il capoluogo partenopeo attira per il repertorio di arti applicate condensato nella collezione del Museo Archeologico. Contemporaneamente i suoi dintorni assumono un valore che in molti casi travalica quello della città, in virtù dei paesaggi, delle molteplici e inattese visuali, delle architetture vernacolari; e anche l'interesse per Pompei, piuttosto che come fonte di reperti, è prevalentemente motivato dal suo pregio come agglomerato architettonico-urbano. Contemporaneamente la rinnovata attenzione ai fattori climatici e paesistici diviene anche il presupposto per stabilire dei legami di appartenenza a un contesto mediterraneo, in un primo momento ancora vago nella fisionomia. Così una «certa edilizia “minore” della Campania o della Sicilia, sulla quale ci si comincia a soffermare, contribuisce a confermare l'ipotesi di una tradizione costruttivamente globalmente mediterranea»². D'altro canto già dalla seconda metà del Settecento i viaggiatori d'architettura nord-europei, avevano manifestato un vivo stupore e un acceso interesse per l'inedito paesaggio meridionale e per la sua luce: quell'«irruenza di [...] [una] luce che rende il colore personaggio primario, e non superficiale della composizione»³.

3. I viaggi degli architetti nordici in Italia nella seconda metà dell'Ottocento

Soprattutto se relazionato allo sviluppo contenuto di una professione che solo allora comincia a costituirsi come categoria, il numero di architetti nordici che nella seconda metà dell'Ottocento giunge in Italia è particolarmente significativo⁴. Il loro viaggio ha

² F. Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Electa Napoli, ivi 2002, pp. 46-47.

³ A. Pratelli, *Viaggiare con un piccolo blocco da disegno. Strade itineranti della didattica e della storia del disegno d'architettura*, in *Relazioni e memorie del XI Convegno Nazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione nelle facoltà di architettura e di ingegneria*, Lerici, 16, 17 e 18 ottobre, 1989, p. 99.

⁴ F. Mangone, *Viaggi a sud*, cit., p. 12. Sul tema cfr. anche: F. Mangone, *Il paesaggio come memoria di viaggio. Gli architetti scandinavi e il mito del paesaggio italiano nel primo Novecento*, in A. Buccaro, A. Berrino, a cura di, *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del Paesaggio. Old and New Media for the Image of the Landscape*, atti del convegno, Cirice, Napoli 2016, vol. 1, pp. 35-42.

caratteristiche peculiari perché, rispetto al più generale contesto europeo, esprime un fenomeno sostanzialmente omogeneo, seppure articolato nelle differenti declinazioni nazionali: sono infatti riconoscibili itinerari e ideali tramandati da una generazione all'altra, pur nella specificità degli interessi di ciascuna. Come ha dimostrato Fabio Mangone, «il tour italiano costituisce un fattore non trascurabile della “biografia collettiva” degli architetti nordici»⁵, e bene documenta il passaggio dalla tradizione aristocratica del *Grand tour* al viaggio borghese d'età contemporanea.

Il soggiorno di formazione per i giovani artisti era stato istituzionalizzato nei paesi nordici a partire dalla metà del Settecento, coniugando generalmente un itinerario francese e uno italiano, e contemplando nei casi di viaggi più lunghi anche una tappa in Inghilterra. Difatti, nel 1756, due anni dopo la fondazione dell'Accademia di Belle Arti di Copenaghen, la Danimarca aveva istituito una borsa di studio per il soggiorno di artisti a Parigi e a Roma. E nella stessa direzione si era mossa nel 1786 la Svezia, che già alcuni decenni prima aveva inaugurato una tradizione di viaggi di studio in Francia e in Italia. Il *tour* al sud risponde tanto al più generale disegno politico delle istituzioni pubbliche che incentivano tale esperienza – intesa come il necessario complemento di una formazione volta a contemperare anche la conoscenza delle più recenti opere dei paesi esteri più avanzati e la frequenza delle più rinomate scuole di architettura –, quanto agli ambiziosi programmi individuali di successo professionale.

Anche avvalendosi di testi come *Resa till Italien* (1786) di Carl August Ehrensvärd, o come *Der Cicerone* (1855) di Jacob Burckhardt, utilizzato sino agli anni Venti del Novecento, gli architetti nordici esplorano il Bel Paese dimostrando una maggiore libertà nel seguire le proprie convinzioni rispetto ai colleghi di altre nazionalità, mescolando interessi artistici e intellettuali con curiosità verso i fenomeni di colore locale e le pratiche da turista, sempre con l'obiettivo di attingere innanzitutto a spunti formali da rielaborare nella pratica professionale, e solo successivamente di affinare un metodo, senza distinguere tra «decorazione e costruzione, tra dettagli minuti e insiemi complessi, urbani o paesistici, tra sistemi spaziali e iconografie storiche»⁶: ed è indubbio che memorie trasfigurate dell'architettura storica e dei paesaggi italiani affiorino in alcune delle più note architetture scandinave e finlandesi del XX secolo.

Gli architetti nordici vivono l'esperienza dell'architettura italiana in una prospettiva pienamente eclettica che abbraccia indifferentemente vestigia dell'antichità classica e medievale, del Rinascimento o del Barocco. Inoltre, la transizione verso la nuova sensibilità romantica stimola un interesse sempre più marcato verso i contesti in cui si inseriscono gli edifici e una rinnovata attenzione ai colori. Le mete dunque non sono più solo quelle consolidate dal *Grand tour*, ma anche le architetture spontanee e anonime, gli aggregati rurali, capaci di fornire nuovi stimoli alla ricerca di un linguaggio architettonico vernacolare adatto ai contesti nordici. Gli schizzi di viaggio, quasi sempre scorci prospettici intuitivi, legati a esigenze interpretative soggettive, rivelano, in un approccio di impronta purovisibilista, una curiosità sempre crescente per i valori tattili, luministici e cromatici delle architetture e per l'atmosfera variegata dei paesaggi naturalistici⁷: le raffigurazioni inseriscono i manufatti nell'ambiente circostante, anche riconducendo l'architettura da oggetto principale della composizione, a elemento tra i tanti nel paesaggio, dimostrando grande interesse verso l'equilibrio tra fattori antropici e naturali; e tale studio diventa anche uno strumento per maturare la consapevolezza dell'identità del paesaggio della propria patria. Si affina, inoltre, una nuova e più profonda consapevolezza del ruolo giocato dai sistemi tettonici e dai

⁵ F. Mangone, *Viaggi a sud*, cit., p. 11.

⁶ Ivi, p. 23.

⁷ Ivi, p. 45.

materiali, colti nella loro peculiarità cromatica, nel definire la specificità di ciascuna architettura.

Tale mutata sensibilità conduce i viaggiatori di architettura nordici a realizzare vedute dei luoghi della Campania in cui gli edifici sono diventati oggetti quasi indistinguibili dai costoni rocciosi e dalla vegetazione, e dove il dato artificiale e quello naturale quasi finiscono con il combinarsi. Rappresentate così in un'originale e intensa adesione alla natura, ma anche nella suggestione volumetrica, cromatica e materica delle loro architetture, significative parti d'Italia assurgono così a luoghi del mito dell'immaginario nordico.

Testimonianze in tal senso sono rintracciabili nei disegni di alcuni architetti nordici che visitano la Campania e la costiera amalfitana nella seconda metà dell'Ottocento, tra cui Claes Grundström (1844-1925), Martin Nyrop (1849-1921), Karl August Wrede (1859-1943), Gustaf Nyström (1856-1917), Helge Rancken (1857-1912), Ferdinand Boberg (1860-1946), Ragnar Östberg (1866-1945)⁸.

4. Andreas Clemmensen e la casa di Amalfi

Particolarmente significativo del fascino esercitato dall'architettura vernacolare della costiera amalfitana è il caso dell'architetto nativo di Læk, Andreas Lauritz Clemmensen (1852-1928), esponente del romanticismo danese⁹. Formatosi alla scuola di disegno di Christian Vilhelm Nielsen, e poi nel periodo 1867-75 alla *Det Kongelige Danske Kunstakademis*, dove si laurea in Architettura, Clemmensen compie numerosi viaggi al sud, toccando Inghilterra, Olanda e Francia, e visitando l'Italia ben cinque volte: nel 1880-82, nel 1901, quindi nel 1906-07, poi nel 1921 e infine nel 1923. Alcune tappe del suo primo *tour* coincidono con quelle effettuate dal più noto Martin Nyrop, che nel suo itinerario si unisce a temporanei compagni di viaggio come Knud Larsen (1854-1939), Arnold Krog (1856-1931), Solomon Sørensen (1856-1937) e Martin Borch (1852-1937); nel soggiorno del 1906-07 a Pistoia Clemmensen è, invece, assieme al figlio Mogens Becker (1885-1943), anch'egli architetto.

Per il progettista della Immanuel Church di Copenaghen, il viaggio in Italia è inteso come una costante fonte di ispirazione, l'occasione per vedere e apprezzare la «buona architettura»¹⁰, connotata da semplicità e funzionalità come negli esempi offerti dalla certosa dell'Ema, dei palazzi di Roma, o della piazza dei Cavalieri di Pisa¹¹. I soggiorni italiani influenzano in maniera decisa la sua personale espressione architettonica, matura a partire dal principio degli anni Novanta dell'Ottocento, e improntata ai caratteri di purezza formale e omogeneità, nonché a un accentuato senso della misura e dell'unità, combinati a elementi classicheggianti. Ad esempio, nella lottizzazione di Horneby Sand (1893-1906) a Hornbæk, cittadina balneare lungo la costa settentrionale della Danimarca, Clemmensen progetta una serie di abitazioni per le vacanze (Kystvej 14, 16 e 18) in muratura, rifinite con intonaco bianco a grana ruvida, che configurano un aperto tentativo di tradurre la casa rurale italiana nel contesto danese, rispondendo al contempo alle esigenze di una classe borghese, lasciata libera, in questo caso, di optare per modelli nordici, o per suggestioni formali dell'Italia meridionale¹². E anche in villa Færchs a Holstebro le candide superfici intonacate, il loggiato, la terrazza, o il volume sporgente con la volta estradossata in sommità, sono memori di architetture viste in Italia. Ma

⁸ In merito cfr. in particolare F. Mangone, *Viaggi a sud*, cit. e Id., *Il paesaggio come memoria di viaggio*, cit.

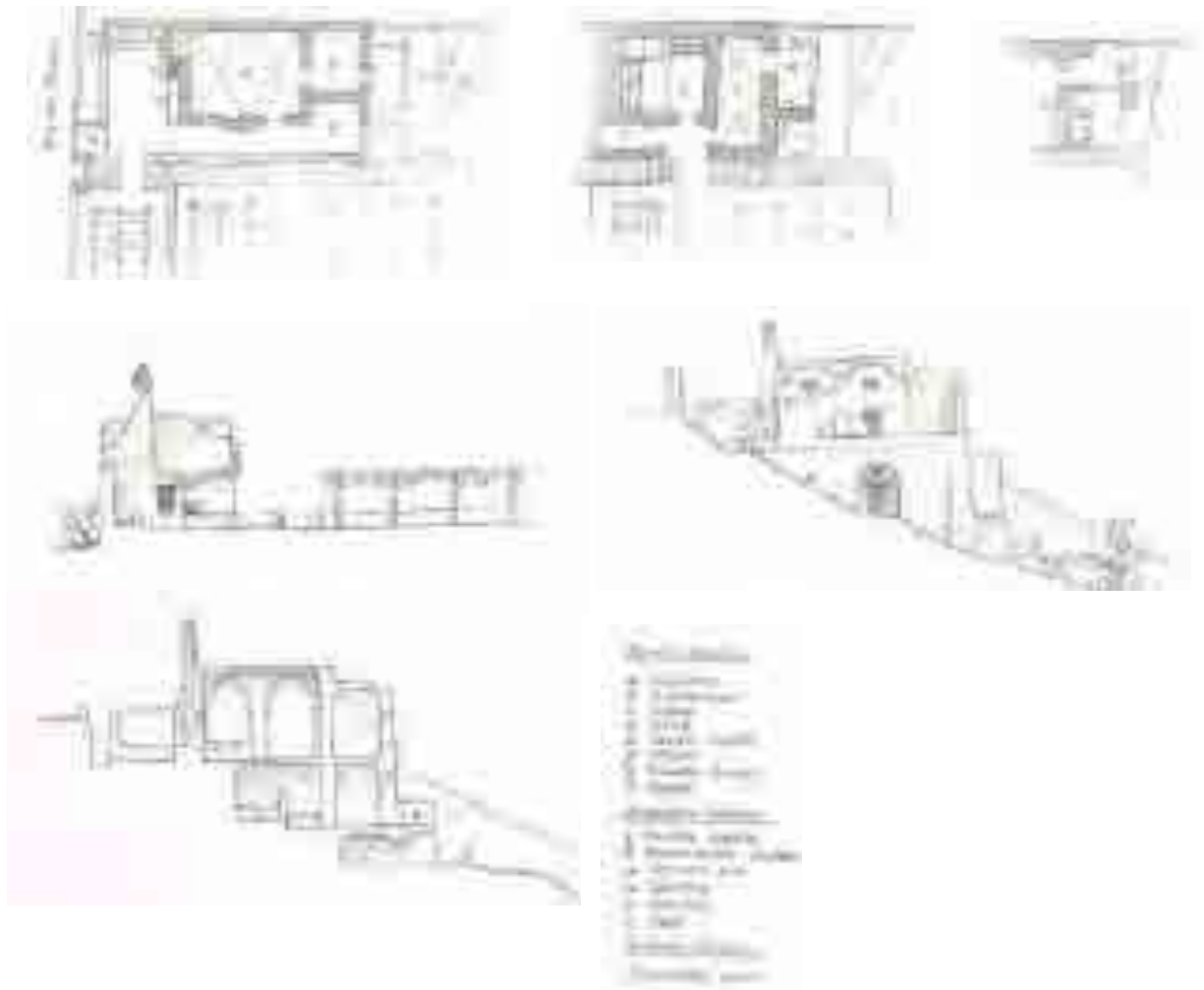
⁹ Dati sui soggiorni dei viaggiatori danesi in Italia sono consultabili ai seguenti link: http://www.acdan.it/danmark_italia/scand_data/siitb.htm; http://www.acdan.it/danmark_italia/scand_data/siite-e.htm; http://www.acdan.it/danmark_italia/scand_data/siitf-g.htm; http://www.acdan.it/danmark_italia/scand_data/siitm-p.htm; http://www.acdan.it/danmark_italia/scand_data/siitq-r.htm; http://www.acdan.it/danmark_italia/scand_data/siitu-z.htm

¹⁰ A. Clemmensen, *Hus ved Amalfi*, «Arkitekten», VIII, 1905-06, pp. 535-537, qui p. 535.

¹¹ Ibidem.

¹² N. Dahlkild, *Fra Sommervilla til Feriehytte. Om århundredskiftets og mellemkrigstidens fritidsbebyggelser*, «Dansk Byplanlaboratorium. Byplanhistoriske Noter», 23, 1991, pp. 12-13.

soprattutto durante i primi soggiorni nella penisola Clemmensen resta profondamente affascinato dall'edilizia spontanea della costiera amalfitana, il cui valore esemplare sarà oggetto di un entusiastico articolo pubblicato alcuni anni dopo.



Piante dei tre livelli, prospetti e sezione della casa di Amalfi, rilievi e disegni Andreas Clemmensen, in Hus ved Amalfi, «Arkitekten», VIII, 1905-06, pp. 536-537

Analogamente a quanto aveva fatto l'austriaco Josef Hoffmann con l'architettura caprese¹³, Clemmensen affida la sua appassionata ricostruzione illustrata a una delle più prestigiose riviste di settore: «Arkitekten», organo della Federazione degli architetti danesi, edita a Copenaghen a partire dal 1899 da Arkitektens Forlag¹⁴. Rende, così, un'esperienza personale patrimonio condiviso grazie a un'ampia diffusione a stampa, come faranno alcuni anni dopo Hilding ed Eva Kuhlefeldt Ekelund con il noto articolo pubblicato su «Arkkitehti», e intitolato *Italia la bella. Rapsodia di un viaggio*¹⁵.

Il contributo di Clemmensen è breve: una pagina di scritto e altre due di disegni corredati da legenda – due prospetti, una sezione e tre piante, una per ciascun livello – frutto di rilievi dello stesso architetto. Ma al suo interno è contenuto un caloroso tributo alla casa amalfitana, indicata come piena espressione del valore estetico della funzionalità, contrapposta alla leziosità e all'artificiosità dell'architettura danese di allora.

¹³ J. Hoffmann, *Architektonisches von der Insel Capri*, «Der Architekt», III, 1897, p. 3.

¹⁴ A. Clemmensen, *Hus ved Amalfi*, cit.

¹⁵ H. Ekelund, *Italia la bella. Matkarapsodia*, «Arkkitehti», 2, 1923, pp. 17-28.

Con tono lirico l'architetto danese descrive la costa di Amalfi, che ammira dalla terrazza dell'Hotel Luna, apprezzando la spontaneità delle architetture aggrappate alla roccia, i relativi caratteri di essenzialità e purezza volumetrica, i contrasti chiaroscurali, l'uso del bianco, la disposizione apparentemente arbitraria ma resa "pittoresca" dalla perfetta fusione tra elementi naturali, percorsi, terrazzamenti e materiali da costruzione.

La piccola abitazione, posta appena fuori dell'abitato, al di sotto del livello stradale, sul fianco della montagna, è elogiata per la perfetta integrazione con il paesaggio, nel suo rapporto con una vegetazione fatta di olivi, cactus e vigneti (puntualmente indicata nei disegni), e nel suo dialogo con la piatta superficie blu del Mediterraneo.

La «vivacità plastica di un oggetto di argilla uscito dalle mani di un artigiano»¹⁶ è forse il carattere che induce Clemmensen ad assimilare in prima istanza l'edificio a un "monumento". Solo successivamente lo riconosce come tipo edilizio di origini medievali, molto frequente lungo quella costa. Una tipologia in cui, per reperire nuove superfici abitative, a una cellula originaria erano state aggregate nel tempo ulteriori unità, in maniera niente affatto casuale, secondo un'organizzazione spaziale a grappolo, e una disposizione lungo terrazzamenti digradanti. E la cui tecnica costruttiva consisteva in murature in di pietra calcarea con malta di calce e coperture con volte estradossate, capaci di opporre al vento e alle acque meteoriche una migliore superficie di scorrimento e deflusso.

Clemmensen descrive, poi, nel dettaglio i vari ambienti, insistendo sulle coperture voltate, sulle terrazze, e sottolineando la «magnifica vista sul mare» della finestra a sud della stanza coperta a botte. Rimarca la natura di rifugio dell'abitazione, esalta la vocazione funzionale dei suoi elementi – il canale di gronda in muratura, solo all'apparenza una cornice decorativa, viene raccontato con delicato compiacimento –, evidenzia il carattere di continuità esistente tra le varie parti architettoniche: il fluire dei gradini in pietra nella terrazza, quindi nel giardino e ancora nelle sporgenze sul ripido pendio verso il mare.

Conclude con il figurarsi l'abitazione, a suo tempo occupata da un nucleo della classe operaia affittuaria del Comune, quando era abitata da una famiglia contadina che vi conduceva una «vita beata tra la sua vigna il suo uliveto e i suoi animali domestici»¹⁷.

Se è riconosciuta l'influenza della casa di Amalfi sulla concezione architettonica di Clemmensen, così come la diffusione di questo suo scritto in patria¹⁸, confermando quanto la cultura nordica partecipi vivamente alla scoperta dell'edilizia minore vernacolare come pura architettura delle origini, è difficile valutare la ricezione dell'articolo presso gli architetti italiani contemporanei o quelli della generazione successiva. Ma è indubbio che il piccolo edificio continui a esercitare il suo fascino.

Nel 1923 Camillo Jona (1886-1974), architetto triestino già autore di uno studio sull'architettura rurale in Valle d'Aosta, raffigura questa casa in una fortunata pubblicazione dedicata all'architettura rusticana lungo la costa amalfitana, corredata da numerosi disegni di architetture vernacolari, giudicati tra le più significative del Mezzogiorno, esemplari della «genialità e [del] buon gusto propri di quella popolazione»¹⁹; la didascalia al disegno, che colloca l'edificio a Conca, vista la sua ubicazione lungo la strada verso il paese, insiste sul carattere antico della costruzione.

¹⁶ R. Pane, *Architettura rurale campana*, Rinascimento del libro, Firenze 1936, p. 7.

¹⁷ A. Clemmensen, *Hus ved Amalfi*, cit., p. 535.

¹⁸ N. Dahlkild, *Fra Sommervilla til Feriehytte*, cit.

¹⁹ C. Jona, *L'architettura rusticana nella costiera d'Amalfi*, C. Crudo & C., Torino 1923, p.s.n.



Disegno della casa di Amalfi pubblicato in Camillo Jona, L'architettura rusticana nella costiera d'Amalfi, C. Crudo & C., Torino 1923, tav. 14

Nel 1936, poi, Giuseppe Pagano ne pubblica due fotografie nel celebre volume *Architettura rurale italiana*, curato con Guarniero Daniel raccogliendo gli esiti della mostra “L’architettura rurale nel Bacino del Mediterraneo”, allestita alla VI Triennale, ricognizione puntuale e sistematica dell’architettura minore e delle costruzioni rurali di tutta Italia attraverso lo strumento fotografico: la casa è indicata come forma evoluta di «botte incrociata fortemente ribassata»²⁰.

Sessant’anni dopo Bruno Zevi riprodurrà la stessa immagine sulla copertina di un libriccino dedicato ai “Dialetti architettonici”, quale apprezzabile esempio di architettura scevra da «ogni preoccupazione dogmatica»: «una cosa vivente», in cui il valore estetico è dato dalla funzionalità²¹. Commentando lo studio di Pagano e Daniel – «ampio, stupefacente panorama di edilizia rurale»²² –, e interrogandosi sulla possibilità di eleggere a «espressioni autentiche d’arte alcune delle architetture raffigurate, lo storico romano chiosa: «stupefacente per organicità, involucro quasi plastico di arcani spazi, una casa con volta a botte incrociata sulla costa di Amalfi. Questa che abbiamo riprodotto in copertina, c’è da scommetterci, è un atto di poesia»²³. E più avanti continua: «torniamo alle peregrinazioni di Pagano e, specificatamente, alla casa con volta a botte incrociata sulla costa di Amalfi che abbiamo scrutinato come la gemma della sua raccolta. Merita attenzione perché narra contenuti e funzioni con assoluta franchezza, è gremita di asimmetrie e dissonanze, rifugge da ogni impianto prospettico, scompone il volume per rivestire differenziati ambiti interni, celebra le tecniche costruttive artigianali, fluidifica gli spazi e, di conseguenza, esalta il continuum in quanto postula un’immagine non-finita, quasi in sospeso o in fieri; impersona così le invarianti del linguaggio moderno, e le arricchisce eliminando linee orizzontali e angoli retti, smussando gli

²⁰ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936, p. 43.

²¹ B. Zevi, *Contro storia dell’architettura in Italia. Dialetti architettonici*, Newton, Roma 1996, p. 15.

²² Ivi, p. 14.

²³ Ivi, p. 15.

spigoli, inarcando le pareti affinché recepiscono l'intera gamma delle ombre e delle luci colorate. Un capolavoro vernacolare, degno di essere avvicinato alla cupola di Brunelleschi o all'abside michelangeloesca di San Pietro. In termini musicali, si potrebbe dire che alla dodecafonia schönberghiana aggiunge le dimensioni dei rumori, del caso e del silenzio»²⁴.



Fotografia della casa di Amalfi pubblicata in Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, Architettura rurale italiana, Hoepli, Milano 1936, p. 107

5. Conclusioni

Se già agli inizi dell'Ottocento, durante il suo primo viaggio in Italia, Karl Friedrich Schinkel aveva prestato attenzione ai caratteri dell'architettura della casa meridionale e mediterranea, così anche gli architetti nordici si spingono in Campania e lungo le sue coste alla scoperta delle meraviglie del paesaggio e delle costruzioni spontanee. In essi la ricerca dei principi eterni dell'architettura pone gradualmente in secondo piano il mito dell'antichità classica, in virtù di una più ampia considerazione del clima, dei materiali, della luce e dei colori del paesaggio mediterraneo e rurale, ammirato e idealizzato anche nella semplicità delle forme di vita dei suoi abitanti, nell'equilibrio tra architettura e natura, tra costruzione, luce, spazio e atmosfera: «non è dunque da stupirsi se dalla casa rurale mediterranea, ed in particolar modo da quella italiana, molti dei più intelligenti architetti del nord, abbiano tratto motivo

per nuovi orientamenti, abbiano riscoperto la commozione del Costruttore poeta sostituendola al mestiere dello scenografo convenzionale. [...] l'influenza del paesaggio circostante e soprattutto la spregiudicata coerenza funzionale e tecnica sono evidentemente leggibili in queste opere di architettura rurale»²⁵.

²⁴ Ivi, p. 33.

²⁵ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, cit., p. 76.

L'Italia meridionale nei disegni di Edward e Robert-Henry Cheney (1823-1825)

Maria Rossana Caniglia

Università Mediterranea di Reggio Calabria – Reggio Calabria – Italia

Parole chiave: Calabria, Campania, disegno, inglesi, itinerari, Ottocento, paesaggi, Sicilia, viaggiatori, viaggio.

1. Introduzione

«Il viaggio al Sud nasce all'insegna [...] di una ricerca *in loco* di atmosfere e di motivi ellenici e romani; [...], e chi lo ha affrontato *deve* necessariamente trovarvi quanto cercava, e cioè la *sua* immagine meridionale, [...] dettata dalle ragioni del passato»¹.

L'Italia, dalla seconda metà del Cinquecento, diventa meta ambita di numerosi viaggi da parte di artisti, filosofi e scienziati europei, in particolar modo, inglese e francesi, che percorrono la penisola tracciando degli itinerari, seguendo un calendario e tappe quasi obbligatorie. Durante il Settecento questi itinerari inizieranno a disgregarsi, sovrapporsi e mutare, infatti i *touristes* intraprenderanno viaggi sempre più verso il Mezzogiorno, fino ad arrivare in Sicilia e, attraverso disegni e taccuini di viaggio, rappresenteranno quei luoghi ricchi di miti e leggende che conservano ancora il fascino dei racconti degli antichi scrittori. L'Ottocento confermerà quanto il Mezzogiorno fosse ancora una destinazione ambita. I viaggiatori dopo aver visitato Napoli si imbarcavano per raggiungere la Sicilia, i più temerari, invece, andavano alla scoperta della Calabria terra misteriosa e ancora selvaggia.

2. In viaggio verso Sud

Edward Cheney (1803-1884) e Robert-Henry Cheney (1801-1886), nobili inglesi figli del generale dell'esercito Robert e della pittrice Harriet Carr (1771-1848)², dopo aver raggiunto la madre a Roma, decisero di intraprendere un viaggio nell'Italia meridionale, tra il 1823 e il 1825, alla ricerca del tanto celebrato "paesaggio classico". Pittori, acquerellisti e colti letterati, i fratelli Cheney, lasciarono Roma all'inizio del 1823 per iniziare il loro viaggio attraversando la Campania, la Calabria fino a raggiungere la Sicilia. La famiglia Cheney si integrò rapidamente nell'ambiente aristocratico anglo-italiano che in quegli anni influenzava la vita artistica e culturale di Roma, Napoli e delle altre città che visitarono lungo la permanenza in Italia. Durante il soggiorno a Napoli entrarono in contatto con Sir William Gell (1778-1836)³ archeologo, scrittore e illustratore e Keppel Richard Craven (1779-1851)⁴ scrittore e viaggiatore. L'incontro con Gell si rivelò molto importante, non solo perché era considerato il punto di riferimento per i viaggiatori inglesi che arrivavano a Napoli in quel periodo, ma in particolar modo perché incoraggiò il viaggio verso la Calabria e la Sicilia.

L'intento di voler ricostruire l'itinerario e le numerose tappe del viaggio risulta difficile, le fonti ritrovate sono discordanti e frammentarie, i disegni non sono corredati da un diario o da

¹ A. Mozzillo, *Viaggiatori stranieri nel Sud*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982, p. 25.

² Harriet Carr aveva visitato l'Italia per la prima nel 1792 al seguito del celebre acquerellista inglese John Warwick Smith. Dopo la morte del marito, nel 1820, Harriet ritornò in Italia soggiornando a Palazzo Sciarra sul Corso a Roma.

³ William Gell frequentò la Derby School e l'Emmanuel College di Cambridge, dove si laureò nel 1798. Nel 1807 fu eletto membro della Society of Dilettanti, società fondata nel 1734 da nobili e studiosi che sostenevano lo studio dell'arte antica greca e romana. Nel 1811 gli fu commissionato un viaggio per esplorare il territorio costiero della Grecia e dell'Asia Minore. Dal 1820 visse tra Roma e Napoli, ricevendo i suoi amici tra cui Walter Scott. Gell morì a Napoli nel 1836 e fu sepolto nel cimitero inglese della città.

⁴ Keppel Richard Craven, membro della Society of Dilettanti, dal 1805 andò a vivere a Napoli. Nel 1821 pubblicò il volume *A Tour through the southern provinces of the kingdom of Naples*, raccontando il viaggio nel Sud dell'Italia. Dal 1834 visse in un casale vicino Salerno e per diversi anni fu amico inseparabile di Sir William Gell. Morì a Napoli il 24 giugno 1851 e fu sepolto nel cimitero inglese della città.

appunti di viaggio e, in particolar modo risultano datati solo quelli del 1823. Da una prima analisi del nutrito elenco contenente circa centosessanta vedute, suddivise rispetto a quelle realizzate da Edward e quelle da Robert-Henry⁵, rileva che l'11 marzo del 1823 si trovavano alle pendici del Vesuvio: l'inizio del viaggio verso Sud. Da Napoli si spostarono a Pozzuoli, Paestum, Sarno, Auletta e Ponte Campestrino. Dopo aver lasciato la Campania raggiunsero Lauria in Basilica e da qui arrivarono in Calabria, dove rimasero dal 5 al 18 maggio attraversando il territorio da Campotenese, nei pressi di Morano Calabro in provincia di Cosenza, fino a Reggio Calabria.

La veduta del Faro di Messina è datata 23 maggio, quando attraversarono lo Stretto di Messina per raggiungere la Sicilia⁶. Continuarono il viaggio costeggiando la dorsale tirrenica e raggiunsero prima Caronia e poi Tusa e arrivarono a Cefalù il 29 maggio. Proseguirono verso Termini Imerese, Bagheria, Palermo e giunsero a Monreale il 7 giugno. Le tappe successive interessarono la costa occidentale alla scoperta della città di Erice, Segesta, Trapani, Selinunte fino ad Agrigento, per poi passare sulla costa ionica sostando a Siracusa. Le vedute di questa parte dell'itinerario non sono datate, ma possiamo ipotizzare che il tempo impiegato per percorrere le diverse tappe vada dall'8 giugno, giorno seguente della tappa di Monreale, fino al 14 luglio. Quest'ultima si può dedurre perché il 15 luglio i fratelli Cheney raffiguravano l'Etna. Si spostarono verso Catania dove rimasero dal 16 al 18 luglio e il 20 si trovavano ad ammirare il Castagno dei Cento Cavalli nei pressi di Giarre, in provincia di Catania. Dopo circa due mesi il viaggio in Sicilia volgeva al termine, il 22 luglio raggiunsero Taormina. Per quanto riguarda il viaggio di ritorno verso la Campania si potrebbero ipotizzare due percorsi alternativi, il primo è quello che attraversarono lo Stretto di Messina e risalirono la Calabria in direzione di Napoli; il secondo, forse quello più veritiero, via mare per Pozzuoli o Napoli salpando dal porto di Messina. Edward e Robert-Henry Cheney arrivarono a Cuma, in Campania, l'8 agosto poi proseguirono per Posillipo, Napoli e Capodimonte, Baia, Castellamare. Il 31 agosto si trovavano a Benevento e i giorni successivi a Caserta, Maddaloni e Capua. Ritornarono verso Napoli il 9 settembre.

È necessario evidenziare che se i luoghi visitati sono presumibilmente gli stessi perché i due fratelli viaggiarono insieme seguendo lo stesso itinerario, il risultato finale ci potrebbe far pensare il contrario. Fatta eccezione per pochi esempi (Palermo, Catania, Taormina, Paestum, Pozzuoli e Capodimonte) i Cheney realizzarono vedute con ambientazioni completamente diverse. Tali differenze potrebbero attribuirsi alla diversa percezione che il luogo, la città o il paesaggio "scoperto" aveva suscitato, in modo differente, in ognuno di loro; l'esigenza di raccontare quel fermo immagine che in quel momento stavano guardando. Il secondo derivante dal diverso metodo di rappresentazione e dalla definizione dei dettagli, Edward utilizzava la tecnica del disegno⁷ e Robert-Henry quella dell'acquerello. Nello specifico Edward, a testimonianza del suo passaggio in ognuna delle tre regioni, realizzò quasi sempre lo stesso numero di disegni; Robert, al contrario, si concentrò sulle città siciliane e campane, rappresentando in particolar modo gli edifici classici. Architetture totalmente immerse nel paesaggio circostante, come i tempi greci di Agrigento ai quali sono dedicati più di dieci vedute.

⁵ L'elenco delle vedute a cui si fa riferimento è stato redatto in occasione di una mostra dedicata al viaggio nel Meridione d'Italia nell'Ottocento, dove sono state esposte le vedute realizzate dai fratelli Cheney. L'evento è stato organizzato nel 2009 da Alessandra Di Castro nella sua Galleria d'Arte a Roma e il curatore è stato Francesco Leone.

⁶ Un'altra ipotesi è quella che arrivarono in Sicilia via mare, con una barca salpata da Reggio Calabria e diretta a Palermo, proseguendo da qui il viaggio intorno all'isola.

⁷ Un'abilità probabilmente che Edward sviluppò durante i suoi studi presso la Royal Military Academy, tutti gli ufficiali dovevano essere in grado di realizzare disegni e mappe topografiche.



*Ipotesi della ricostruzione dell'itinerario del viaggio realizzato dai fratelli Cheney
(immagine elaborata dall'autore)*

3. Alla scoperta della Calabria terra misteriosa e ancora selvaggia

Le dodici vedute dell'itinerario calabrese di Edward raccontano i suggestivi e peculiari paesaggi di questa regione: dalle montagne del Pollino a quelle della Sila, dalla piana di Sibari alla costa Tirrenica degli Dei e quella Viola. Paesaggi mutevoli dove la presenza dell'architettura si intreccia con quella incontaminata della natura e viceversa. Dall'analisi dei singoli disegni (32x23 cm) è ancora possibile osservare il tratto forte e deciso della punta

della matita e della china utilizzati. Si può dedurre, inoltre, che appartenevano a uno o più taccuini da viaggio e, successivamente tagliati dal bordo sinistro lungo la rilegatura⁸.

Il viaggio in Calabria inizia il 5 maggio 1823 con la veduta *Campo Jenese in Calabria Citra*, che raffigura un tratto di strada che va da Campotenese verso Morano Calabro in provincia di Cosenza. Il disegno descrive una postazione militare allestita dall'esercito francese nel 1806 ai piedi del Pollino⁹. A sinistra, su un altopiano, il monastero fortificato di Colloredo, costruito dai padri agostiniani nel 1596. Sullo sfondo, leggermente accennato, il paesaggio della catena montuosa del Pollino. Il giorno seguente attraversarono la vallata del fiume Coscile, dove in un'ampia conca si trova *Castrovillari in Calabria Citra*. Le pareti scoscese della montagna sono rappresentate con un tratto quasi confuso, per trasmettere probabilmente la forte pendenza e i dirupi presenti. Castrovillari collocata in alto e sulla destra si può distinguere con i suoi muri obliqui la chiesa di Santa Maria del Castello, eretta intorno al XII secolo.

On the plain of Corigliano in Calabria Citra, didascalia che accompagna la veduta realizzata il 7 maggio, rappresenta il paesaggio circostante alla città di Corigliano Calabro, una parte della piana di Sibari vicino alla foce del fiume Crati. In primo piano due alberi, in particolar modo quello di destra, posto su una piccola altura, occupa tutta l'altezza del foglio, dove il rapporto tra il tronco e la chioma risulta quasi sproorzionato e, due pastori si riposano sotto la sua ombra. Il luogo descritto è ricco di vegetazione, piante di specie diverse si intrecciano tra di loro inerpandosi fino alle montagne della Sila Greca sullo sfondo. In secondo piano Corigliano dove è possibile riconoscere il volume del Castello Ducale, costruito nel XV secolo su una preesistenza del XI secolo.

La veduta *Cassano CA^A CI^A*, datata 8 maggio, ritrae il paesaggio che si presentava a chi dalla piana di Sibari voleva raggiungere la città. In primo piano un ponte a cinque arcate, che valicava il torrente Eiano, animato da diversi soggetti. La piccola borgata di Lauropoli immersa tra gli uliveti, fondata dalla Duchessa di Cassano nel 1763. In alto a destra troviamo la rupe chiamata Pietra del Castello, dove sorgeva un castello risalente al XII secolo.

Il 13 maggio i fratelli Cheney arrivarono a Monteleone (oggi Vibo Valentia) dove rimasero per due giorni. La prima veduta rappresenta una parte della città e il Palazzo di Francia, proprietà di un'antica famiglia nobile cosentina. Progettato dall'architetto Giovan Battista Vinci nel 1792, sui resti del primo palazzo distrutto dal terremoto del 1783. L'edificio sorge su di una collina che si affaccia verso la piazza del Duomo, imponente rispetto alle case più basse. Nel disegno, in basso a destra, si riconosce l'abside della Collegiata di Santa Maria Maggiore e di San Leoluca, progettata da Francesco Antonio Coratoli a partire dal 1680 fino al 1723, sul sito di una preesistente chiesa. Durante il breve soggiorno i Cheney furono presumibilmente ospiti della famiglia Francia ed Edward, visitando il giardino, realizzò *In the gardens of villa Francia of Monteleone*, una veduta della città. In primo piano, un grande albero occupa l'intero foglio, da destra verso sinistra. Si scorge la Chiesa del SS. Rosario, costruita intorno al 1284, e delle case poste lungo la strada.

Il 15 maggio arrivati a Palmi, in provincia di Reggio Calabria, Edward realizzò due vedute. Nella prima *Palmi CA^{BRA} Ultra* la vista della città è "catturata" da un vecchio percorso che collegava il centro urbano alla zona costiera della Marinella, dove era ubicata la torre di San Francesco. Costruita intorno al 1565, faceva parte di un sistema difensivo della costa contro i Turchi. È stata abbattuta nella metà Ottocento. Nel disegno la torre di san Francesco occupa la parte sinistra della veduta e tutto attorno si sviluppa una fitta vegetazione di palme, agave e fichi d'india interrotta soltanto dalla strada, vivacizzata da diversi personaggi e animali.

⁸ I disegni sono conservati nell'Istituto della Biblioteca Calabrese di Soriano Calabro (VV), che li ha acquistati nel 2006 da un'importante casa d'asta di Londra.

⁹ La battaglia di Campotenese fu combattuta il 9 marzo 1806 tra l'esercito francese del generale Reynier e quello borbonico guidato dal generale Damas. Lo scontro si concluse con la ritirata di Damas verso la Sicilia.



Edward Cheney, Palmi CA^{=BRA} Ultra, 15 maggio 1823, disegno a matita e china (Riproduzione del disegno per gentile concessione dell'Istituto della Biblioteca Calabrese di Soriano Calabro)

Nel centro abitato sono riconoscibili alcune architetture come la Chiesa del Carmine, a sinistra, accanto quella dei Monaci e in alto quello che potrebbe essere il campanile della Chiesa del Soccorso. *In the Golfo di Goija*, titolo della seconda veduta, dove viene raffigurato un tratto della costa calabrese e, oltrepassando lo Stretto di Messina, della Sicilia con l'Etna fumante. Lo stesso panorama che probabilmente stava ammirando il personaggio seduto ai piedi della torre di San Francesco. In mare si intravedono dei luntri, barche tipicamente usate per la pesca del pesce spada.

Il giorno seguente si spostarono verso Bagnara. Da questa veduta *Bagnara in CA^{=BRA} UL^{=A} I^M* è possibile intravedere uno scorcio della Costa Viola. In primo piano vengono rappresentate, con un fitto tratto grafico, antiche rovine in parte ricoperte dalla vegetazione, ricreando così un paesaggio pittoresco e suggestivo. Il segno diventa leggero nel raffigurare, in secondo piano, il tratto costiero a nord di Bagnara e il monte Sant'Elia, dove troviamo prima la torre di Capo Rocchi o Rosci e più lontano la sagoma di quella di San Francesco di Palmi. Nello stesso giorno percorrendo la strada in direzione di Scilla si fermarono, probabilmente a Favazzina, disegnando la veduta *Scilla CA^{=BRA} UL^{=RA} 2^{=DA}*. Qui la costa calabrese è rappresentata fino a Scilla dove sono riconoscibili il borgo dei pescatori di Chianalea, la falce del porto di Messina e l'Etna. In primo piano, nella parte sinistra della veduta sono disegnate, con numerose e forti linee parallele, delle rocce scoscese e a picco sul mare e, un contadino con i suoi due muli le attraversano. Arrivati a Chianalea e scorgendo dal basso *Scilla*, Edward, realizzò un'altra veduta. In questo disegno risulta molto forte il rapporto tra il paesaggio e l'architettura, la natura in primo piano fa da cornice al centro abitato posto sullo sfondo. Dove sono identificabili la rupe del Castello Ruffo, la Chiesa Madre e più a sinistra quella di Santa Maria di Porto Salvo.



Edward Cheney, Scilla, 16 maggio 1823, disegno a matita e china (Riproduzione del disegno per gentile concessione dell'Istituto della Biblioteca Calabrese di Soriano Calabro)

La ricca vegetazione ricopre impervia le pareti rocciose, a sinistra, e si dilata con piante di specie diverse, a destra. Questo si può percepire dal differente tratto e dall'uso del chiaroscuro. In mezzo trova posto un vecchio percorso rurale attraversato da contadini.

L'ultima tappa del viaggio in Calabria si conclude il 18 maggio con la veduta del *Corso Borbonico Reggio*. Il disegno della cattedrale di Santa Maria Assunta, così come doveva apparire in quegli anni, è quella inaugurata nel settembre del 1796, sotto la direzione dell'ingegnere Giovan Battista Mori, dopo che il terremoto del 1783 aveva causato gravi lesioni alla facciata e ad altre parti del precedente edificio. La chiesa e il sagrato, pur mantenendo l'allineamento preesistente erano sopraelevati rispetto al piano della piazza antistante, quindi fu necessario realizzare un'ampia scalinata circolare. Nella facciata principale lungo la fascia dell'architrave troviamo l'iscrizione *Circvm Legentes Devenimvs Rhegivm ACT XXVIII 13. Costeggiando giungemmo a Reggio* (Atti degli Apostoli 28,13) parole che provano che la fondazione della chiesa avvenne nello stesso periodo in cui San Paolo, provenendo da Siracusa, approdò a Reggio nel 61 d.C., durante il viaggio da Cesarea a Roma.

Dallo studio dei disegni visionati emerge fortemente la volontà da parte dei fratelli Cheney che sia la realtà stessa delle architetture e dei luoghi visitati a diventare la chiave di lettura per far riscoprire la classicità del paesaggio. Interpretazione che si allontana da quella comune ad altri viaggiatori di voler far coincidere, quasi forzatamente, il paesaggio con un'immagine stereotipata del territorio che si preparano a visitare.



Edward Cheney, Corso Borbonico Reggio, 18 maggio 1823, disegno a matita e china (Riproduzione del disegno per gentile concessione dell'Istituto della Biblioteca Calabrese di Soriano Calabro)

Bibliografia

- F. Bartone, *Il Sublime e il Pittoresco. La Calabria nei disegni di Edward Cheney*, Vibo Valentia, Adhoc Edizioni, 2013.
- E. Chaney, *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London, Frank Cass Publishers, 1998, p. 37.
- G. Cricrì, «La Torre ritrovata. Scoperti tre antichi disegni che ritraevano l'«osservatorio difensivo» cinquecentesco intitolato a San Francesco», in *Madreterra*, n. 29, 2012, pp. 8-9.
- R.M. Delli Quadri, *Nel sud romantico: diplomatici e viaggiatori inglesi alla scoperta del Mezzogiorno borbonico*, Napoli, Guida, 2012.
- C. de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- J. Pemple, *La passione del Sud: viaggi mediterranei nell'Ottocento*, Bologna, Il mulino, 1998.
- B. Riccio, a cura di, *William Gell, archeologo, viaggiatore e cortigiano. Un inglese nella Roma della restaurazione*, Roma, Gangemi editore, 2015.

La transizione dal Grand Tour al turismo e l'immagine della Calabria nella letteratura di viaggio tra Otto e Novecento

Vittorio Cappelli

Università della Calabria – Cosenza – Italia

Parole chiave: Grand Tour, turismo, Calabria, letteratura di viaggio, Malpica, Bertarelli, Berenson.

1. Tre casi esemplari: Cesare Malpica, Luigi Vittorio Bertarelli e Bernard Berenson

Questo *paper* si propone di offrire una lettura della lunga e lenta transizione dalla raffinata tradizione letteraria del *Grand Tour* alla compilazione delle prime guide turistiche moderne, concomitante alla formazione incipiente del turismo di massa. Questa transizione la si può osservare in Calabria attraverso alcune narrazioni, resoconti e mappe di viaggiatori italiani e stranieri che hanno attraversato la regione dalla metà dell'Ottocento alla metà del Novecento.

Un buon punto di partenza che si può scegliere di prendere in considerazione per esaminare questo processo è costituito dai libri di viaggio del giornalista napoletano Cesare Malpica¹; e un interessante punto di arrivo lo si può individuare nei due viaggi effettuati dallo storico dell'arte Bernard Berenson². A metà strada tra queste due esperienze si colloca il viaggio effettuato nel 1897 dal principale fondatore del *Touring Club Italiano*, Luigi Vittorio Bertarelli³.

Le "impressioni" di viaggio di Malpica, ispirate alle *Impressions de voyage* di Alexandre Dumas, si configurano come la prima guida storico-turistica in chiave moderna della Calabria, scandagliata viaggiando a piedi, a dorso di mulo e in lettiga. Il diario e le mappe di Bertarelli descrivono l'itinerario percorso in sella a una bicicletta, recandosi da Reggio Calabria a Eboli in soli cinque giorni, facendo convivere in qualche modo l'impresa solitaria del viaggiatore di un tempo e il viaggio come progetto utilitario e come consumo. I due viaggi effettuati da Berenson, il primo nel 1908 e il secondo nel 1955, entrambi in automobile, mostrano il compiersi di un processo di modernizzazione, che non ha però ancora compromesso la centralità spettacolare del paesaggio romantico, che appartiene alla letteratura del *Grand Tour*. Lo stesso evolversi dei mezzi di trasporto adoperati, dalla lettiga di Malpica alla bici di Bertarelli e all'automobile di Berenson, modifica la lettura del paesaggio e le relazioni istituite con uomini e cose dai viaggiatori, scandendo la transizione dal *Grand Tour* al turismo.

2. Cesare Malpica

Cesare Malpica, giornalista di grande successo, divenne, negli anni quaranta dell'Ottocento, l'esponente più noto del romanticismo napoletano. Il luogo privilegiato in cui confluivano i suoi scritti era il settimanale *Lo Spettatore Napoletano*, da lui diretto assieme a Domenico Anselmi⁴.

Poligrafo instancabile, Malpica riuscì a imporre nella capitale borbonica una vera propria voga culturale, ispirata alla sua produzione letteraria, mal sopportata però dal purista Basilio Puoti, che diede inizio ad una idiosincrasia che avrebbe più tardi condannato all'oblio il nostro autore. Solo in tempi recenti l'opera di Malpica è stata rivisitata con maggiore equilibrio e obiettività da critici di valore come Attilio Marinari e Mario Sansone, i quali individuarono nei suoi resoconti di viaggio la

¹ C. Malpica, *Impressioni di viaggio nelle Calabrie (1845-1846)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016.

² B. e M. Berenson, *In Calabria (1908 e 1955)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

³ L. V. Bertarelli, *Diario di un cicloturista di fine Ottocento. Da Reggio Calabria ad Eboli*, Castrovillari, Teda, 1989 (poi ripubblicato in L. V. Bertarelli, R. Gianni, *Cicloturisti in Calabria. Due diari di viaggio (1897 e 2006)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007).

⁴ Domenico Anselmi, dopo aver vissuto a lungo a Castrovillari, in Calabria, si trasferì a Napoli, dedicandosi al giornalismo. Diresse anche il *Giornale Ufficiale del Regno delle Due Sicilie*. Cfr. F. Russo, *Gli scrittori di Castrovillari. Notizie bio-bibliografiche*, Castrovillari, Tipografia Patitucci, 1952, pp. 8-10.

parte più fresca e vitale della sua produzione letteraria. Sansone, in particolare, intravide in Malpica un precursore di Edmondo De Amicis narratore di viaggi⁵.

Soltanto da pochi anni è maturata una rilettura critica dell'opera di Malpica e della sua scrittura odeporica, finalmente capace di cogliere la freschezza e la modernità anticipatrice delle "impressioni" odeporiche del nostro autore, pubblicate a getto continuo, come in una sorta di fuoco d'artificio editoriale: sei libri di viaggio in cinque anni⁶.

Nel titolare i suoi libri, Malpica insisteva sul termine "impressioni", quasi a voler enunciare programmaticamente il carattere antierudito e "leggero" delle sue opere, che s'ispiravano con tutta evidenza alle *Impressions de voyage* di Alexandre Dumas. Un altro dato da rilevare, inoltre, è la scelta insolita di viaggiare in regioni e luoghi in genere trascurati dalla nobile tradizione del *Grand Tour*. Gli itinerari prescelti da Malpica riguardano infatti l'Italia centro-meridionale e privilegiano in specie le nascoste e sconosciute province del Regno delle Due Sicilie, i luoghi impervi di regioni come gli Abruzzi, le Calabrie, la Basilicata, che nella capitale erano comunemente percepiti come pericolosi e spaventevoli.

L'intenzione esplicita di Malpica è quella di destrutturare la tradizione settecentesca dell'odeporica italiana, adoperando un impianto per quei tempi innovativo, fondato sulla scelta eccentrica dei luoghi, su un approccio ostentatamente "leggero", su uno stile poliedrico, impetuoso e spesso enfatico, sull'assorbimento di suggestioni estere. Come ha notato di recente lo studioso Stefano Pifferi, Malpica predilige l'inconsueto e l'inedito, mira a coinvolgere ed emozionare il lettore, ricostruendo atmosfere e ambienti ricchi di dettagli con una scrittura non solo enfatica ma spesso anche ironica e spigliata. In questo senso, i diari di viaggio di Malpica appaiono decisamente in anticipo sui tempi⁷.

Per quanto concerne in particolare la Calabria, l'autore dedicò a questa regione ben due viaggi, sfidando allegramente i pregiudizi dei napoletani, per i quali affrontare un viaggio in Calabria significava andare incontro alla morte. Il primo viaggio avvenne all'inizio dell'estate del 1845, dopo un'accurata e meticolosa preparazione, che non risparmiò di certo a Malpica le fatiche dei lenti spostamenti a cavallo, in lettiga o più raramente in carrozza, ma ridurrà al minimo i rischi e le incertezze dell'improvvisazione. In tutte le località prescelte è accolto generosamente e festosamente, come a Cosenza e a Catanzaro, dove incontra i principali intellettuali del luogo.

L'itinerario si snoda da Paola a Cosenza, da dove il viaggiatore si dirige a Rogliano e Tiriolo per raggiungere poi Catanzaro. Da qui prosegue per Monteleone, Mileto, Rosarno, Palmi, Bagnara e infine Scilla e Villa San Giovanni in direzione di Reggio. Il ritorno a Napoli dallo Stretto avviene per mare.

Questo primo viaggio è interamente tirrenico, ad eccezione di Catanzaro, dove Malpica si reca quasi per voto, essendo la città natale di suo padre Ignazio, tant'è che al ritorno a Napoli dirà alla moglie e alle sue cinque figlie: "Visitai le Calabrie e sciolsi il voto". Consapevole della parzialità dell'itinerario prescelto, medita subito un altro viaggio, progettando un itinerario jonico, escluso dal viaggio precedente. Sicché nella primavera dell'anno seguente Malpica s'imbarca di nuovo alla volta di Paola, da dove si reca ancora a Cosenza, per poi dirigersi però verso nord, a Castrovillari, luogo d'origine del suo collega giornalista Domenico Anselmi, il quale lo raccomanda a un possidente locale che gli farà da guida.

Ma la meta di questo nuovo viaggio calabrese è in realtà la Magna Grecia. Infatti, lasciata Castrovillari, Malpica si dirige a Cassano e poi a Corigliano e Rossano, che insistono sulla pianura che ospitò l'antica Sibari. In ciascuna di queste località, fa ricorso alle memorie municipali

⁵ Cfr. A. Delfino, *Introduzione a C. Malpica, Dal Sebeto al faro. Scoperta della Calabria*, Marina di Belvedere, Cultura Calabrese Editrice, 1990, pp. 8-9.

⁶ *Il giardino d'Italia. Le Puglie* (1841); *Venti giorni a Roma. Impressioni* (1843); *Un mese negli Abruzzi. Impressioni* (1844); *Dal Sebeto al faro. Impressioni di un viaggio nelle Calabrie* (1845); *La Toscana, l'Umbria e la Magna Grecia: impressioni* (1846); *La Basilicata: impressioni* (1847).

⁷ Di Stefano Pifferi si veda principalmente la *Introduzione a C. Malpica, Una vedova e un mistero. Storia del secolo XIX narrata e imitata* (1846), Viterbo, Edizioni Sette Città, 2015. Cfr. anche: S. Pifferi, *La città eterna vista da Napoli*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2007, pp. 33 e 36.

pubblicate dagli studiosi locali, per descrivere i percorsi storico-artistici del territorio, osservati con estrema curiosità. Tant'è che proprio in queste pagine si annida la riscoperta del *Codex Purpureus Rossanensis*, l'evangelario altomedievale preziosamente miniato, che giaceva dimenticato da secoli. Il viaggio prosegue in direzione di Crotona, dove visita il palazzo del barone Barracco, il più grande possidente del latifondo calabrese, la cui affabilità induce lo scrittore a commentare ironicamente che si tratta di "una di quelle famiglie a cui volentieri perdoni l'esser ricche". Il che non impedisce a Malpica di constatare la estrema modestia della Crotona ottocentesca in confronto ai tempi antichi. Della Magna Grecia resta la sola traccia di Capo Colonna, che lo induce, però, alla poesia e non alle narrazioni erudite. "All'inferno – esclamerà – la prosa delle etimologie, le ricerche degli aritmetici, le erudizioni, le trasformazioni, le induzioni, i traslati. Questa è la regione del genio che fece dotto il mondo"⁸.

Questo secondo viaggio calabrese conferma le caratteristiche moderne dell'odeporica di Malpica, che, come nel viaggio precedente, inanella le sue "impressioni" mostrando un vivace gusto aneddotico e offrendo una gran mole d'informazioni, riguardanti il passato e il presente della regione, di cui ignora deliberatamente le sofferenze e la miseria, che avrebbero guastato la volontà di riscoprire e celebrare una terra misconosciuta e vilipesa.

3. Luigi Vittorio Bertarelli

Mezzo secolo dopo, la Calabria è attraversata in bicicletta da Luigi Vittorio Bertarelli, il più importante pioniere del turismo italiano e il principale fondatore del *Touring Club*, la più grande e antica organizzazione turistica italiana. Bertarelli, nel 1897, partirà da Reggio percorrendo l'intera regione da sud a nord, lungo l'unica strada che la collegava a Napoli e al resto d'Italia⁹.

L'uso della bicicletta è una scelta intenzionale che corrisponde a un'epoca di rapidi mutamenti. Il viaggio, affidato da sempre ai ritmi lenti degli spostamenti a piedi, a dorso di mulo o, nella migliore delle ipotesi, alla carrozza, sta avviandosi al tramonto. Anche in Calabria sarebbe possibile, a fine Ottocento, raggiungere le principali località in treno, ma Bertarelli, pioniere del cicloturismo, approfitta dell'auge della bicicletta, consentito dalla giovane industria della gomma e degli pneumatici, per penetrare, a cominciare dalla Calabria, nei luoghi più nascosti della Penisola, irraggiungibili in treno e sconosciuti al pubblico quasi interamente settentrionale del *Touring Club*.

Bertarelli, recandosi in Calabria, è del tutto consapevole di andare incontro a un territorio ancora da guadagnare alla causa dell'Italia unita e, nell'affrontare il viaggio, s'ispira a franchi propositi patriottici, d'intonazione risorgimentale, piegati però al pratico obiettivo di una rilevazione puntuale e scientifica del territorio, nutrita da una moderna mentalità positivista. Sicché, assieme alla stesura del diario, compila degli accurati "profili ciclistici", ovvero le prime carte stradali del territorio attraversato, punto di partenza della insuperata cartografia del *Touring Club*.

Bertarelli, insomma, inforca la bicicletta a Reggio Calabria non per compiere una romantica e inimitabile impresa, ma per affrontare una moderna prova sportiva, sgretolando ignoranza e pregiudizi, allo scopo di verificare le condizioni di un possibile avvio di pratiche turistiche nell'estremo Sud della Penisola. Con questo spirito si reca, nella prima tappa, da Reggio a Mileto, sperimentando la tormentata orografia del territorio, la durezza e la varietà dei climi, la primitività delle condizioni di vita. Il secondo giorno, un'altra tappa di 120 chilometri gli fa raggiungere Soveria, dov'è costretto ad albergare, come a Mileto, in un alloggio di fortuna. Il terzo giorno, dopo una breve sosta a Cosenza, attraversa la valle del Crati, a quel tempo ancora paludosa e infestata dalla malaria, per giungere poi a Castrovillari, dove trova finalmente un vero albergo. Il giorno successivo s'inerpica verso il valico di Canpotense, osservando la spessa coltre di neve che ricopre

⁸ C. Malpica, *Impressioni di viaggio nelle Calabrie*, cit., p. 363.

⁹ Cfr. V. Cappelli, «Un ciclista di fine Ottocento tra Grand Tour e turismo. Luigi Vittorio Bertarelli da Reggio Calabria a Eboli e in Sicilia», in *Sguardi. Il Sud osservato dagli ultimi viaggiatori (1806-1956)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, pp. 45-76.

i monti del Pollino (“ma sono le Alpi?”). La meta di questa quarta tappa è Lagonegro, da dove si recherà nella tappa finale a Eboli.

Il diario di Bertarelli è ricco di osservazioni paesaggistiche e climatiche, nonché di informazioni meticolose sulle condizioni e le pendenze della strada. Ogni sera, inoltre, nei luoghi di pernottamento conversa con personaggi del posto che gli forniscono l'occasione per rapide e acute osservazioni sulle condizioni sociali della regione, che ha da attendere ancora non poco per aprirsi al turismo moderno.

4. Bernard Berenson

Due anni dopo il viaggio di Bertarelli, nel 1899, nasce la Fiat e nel giro di pochi anni circoleranno in Italia, quasi interamente al centro-nord, alcune migliaia di automobili, che decreteranno il tramonto del cicloturismo di fine Ottocento. In Calabria, dove le auto si contano sulle dita di una mano, nella primavera del 1908, sbarca, giungendo dalla Sicilia, a bordo di un'automobile, lo storico dell'arte Bernard Berenson, accompagnato da sua moglie Mary, dall'amico Carlo Placci e da un nipote parigino di questi¹⁰.

Ha inizio così un viaggio che in soli sei giorni porterà i viaggiatori da Reggio a Gerace e poi a Monteleone (Vibo Valentia), Serra San Bruno, Stilo, Santa Severina, San Giovanni in Fiore, Cosenza, Spezzano Albanese, Lungro e Castrovillari. L'itinerario, descritto dal diario tenuto da Mary Berenson, è progettato dallo storico dell'arte.

I due coniugi usano l'automobile come i viaggiatori del *Grand Tour* usavano la carrozza. Il moderno mezzo meccanico, che i calabresi osservano con grande curiosità e sorpresa, consente ai coniugi Berenson, sofisticati *flâneurs*, una libertà del viaggiare che appariva loro compromessa dalle ferrovie e dalla nascita del turismo organizzato. Sicché, anche questo loro viaggio calabrese appare come un viaggio di formazione, affidato principalmente agli itinerari d'arte e all'attenta percezione del paesaggio antropico. Nello scarno diario di Mary c'è una sola concessione alle incipienti consuetudini turistiche: l'attribuzione di un punteggio ai paesaggi calabresi con degli asterischi, come si farà poi con hotel e ristoranti. Ne risulta una sorta di classifica, di cui è vincitore il panorama che si gode da Terranova: “la vista sulla piana di Sibari, bagnata dal Coscile e dal Crati, è stata incredibilmente bella – quieta, classica, perfetta – degna dell'intero viaggio”.

Quasi cinquant'anni dopo, ormai novantenne, Bernard Berenson tornerà in Calabria, ricordando il viaggio del 1908, quando le strade erano piste fangose e le locande dei paesi “somigliavano a ricoveri neolitici”. Ora invece trova strade asfaltate e dorme nei Jolly Hotel, che gli consentono di godersi ancora una volta le mete artistiche locali, dalla magnifica cattedrale di Gerace al suggestivo Patirion di Rossano, nella consapevolezza che la relativa povertà artistica della regione è compensata dalla severità e dalla bellezza di paesaggi ancora intatti, non ancora minacciati dal turismo di massa.

Bibliografia

- B. Berenson, M. Berenson, *In Calabria (1908 e 1955)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.
- L. V. Bertarelli, *Diario di un cicloturista di fine Ottocento. Da Reggio Calabria ad Eboli*, Castrovillari, Teda, 1989.
- V. Cappelli, *Sguardi. Il Sud osservato dagli ultimi viaggiatori (1806-1956)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.
- C. Malpica, *Impressioni di viaggio nelle Calabrie (1845-1846)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016.
- C. Malpica, *Una vedova e un mistero. Storia del secolo XIX narrata e imitata (1846)*, Viterbo, Edizioni Sette Città, 2015.

¹⁰ Cfr. V. Cappelli, *Introduzione* a B. Berenson, M. Berenson, *In Calabria (1908 e 1955)*, cit. pp. 7-17.

Un archetipo del Sublime: la Lucania in età moderna

Salvatore Di Liello

Università di Napoli Federico II – Napoli –Italia

Parole chiave: Lucania Basilicata, età moderna, viaggiatori, paesaggio, estetica romantica, sublime.

1. Introduzione

«Certo questa rovina seminasosta non può paragonarsi alla gloria senza pari di *Paestum*, ma anche qui, come là, è soverchiante il *pathos* di una antichissima desolazione; in mezzo a un silenzio che la voce non ha il potere di rompere, l'eterna vitalità della natura trionfa sulla grandezza di uomini dimenticati»¹.

Rovina dimenticata e remota, sconosciuta ai più, era la *Tavola dei Paladini* come, nel 1897, George Gissing, riportando le informazioni di un cicerone locale, indicava i resti del tempio periptero di Hera a Metaponto. Ancora sul volgere dell'Ottocento, quando lo scrittore inglese spingeva il suo viaggio a sud verso inesplorati paesaggi, la Lucania era una terra sostanzialmente ignota dove, ad addentrarvisi, ogni esperienza del pittoresco, tra Antico e Natura, vissuta nelle più celebrate mete del *Grand Tour* campano lasciava il posto a più cupe suggestioni tra l'orrido e il terrifico. Un *delightful horror* burkiano, un seducente orrore alimentato da una natura inviolata e preponderante in un paesaggio di terre paludose e malariche popolate da miseri pastori e sinistri briganti estranei a ogni forma di ogni civiltà. Da qui una ricorrente retorica su una regione oppressa da desolazione, pericoli e miseria, lasciata per lungo tempo ai margini dai governi². Remota periferia del regno dove i pochi, temerari viaggiatori decisi a raggiungerla lasciavano testamento prima di partire, come riferiva un'iperbole sui luoghi incantevoli, ma rischiosi per quei viaggiatori provenienti dalle capitali europee e attratti dalla magnificenza di una natura indomabile in una terra lontanissima, estranea a ogni scambio e ferma nel tempo in una profonda arretratezza e nella diffidenza dei miseri contadini. Ma il Sud più inesplorato per gli stranieri è dimensione dello spirito e questi aspetti animano un vivace laboratorio positivista, una ricerca del 'vero' che indaga sconosciute condizioni di vita e lontani paesaggi spesso indugiando nell'osservazione della natura eternamente vitale e trionfante – come Gissing annotava con enfasi romantica - sospesa tra le categorie del Bello e del Sublime.

Per quanto raggiunta dalle ferrovie tra il 1875 e il 1880³, davvero pochi erano i viaggiatori pronti ad arrivare, ancora in questi anni, fino in terra di Lucania continuando il tradizionale *Grand Tour* che, nella seconda metà del Settecento oltre Napoli, i Campi Flegrei e il Vesuvio aveva al più *Paestum* come estrema tappa meridionale. Città e territori dalle infinite *mirabilia* tra Natura e Antico, tra fenomeni vulcanici, rovine e memorie letterarie, che avevano alimentato il *tòpos* del paesaggio della classicità, un *Theatrum Naturae et Artis* decantato ormai in tutte le corti europee di *ancien régime*. Ma a sud dei templi pestani c'era come un'insuperabile barriera di silenzi, miseria, desolazione e pericoli. E se raggiungere i templi dorici ritratti da Piranesi e Saint Non rappresentava di per sé un'impresa ardua, attraversando

¹ G. Gissing, *Sulla riva dello Jonio. Appunti di un viaggio nell'Italia Meridionale*, trad. it. di M. Guidacci, Bologna, Cappelli 1962; ora anche Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2006; la citazione è in G. Caserta, *Viaggiatori stranieri in terra di Lucania Basilicata*, Venosa (PZ), Osanna, 2005, p. 185.

² Per la storia della regione, tra i molti titoli, cfr. almeno G. De Rosa, A. Cestaro, a cura di, *Storia della Basilicata*, 4 voll., Roma – Bari, Laterza, 1999-2002, in particolare, *L'età moderna*, vol. 3 e *L'età contemporanea*, vol. 4.

³ La linea ferroviaria Napoli-Salerno-Potenza-Metaponto entrò in funzione nel 1880, ma già nel 1875 era attiva la ferrovia Taranto-Metaponto-Reggio Calabria; cfr. G. Fortunato, *Le strade ferrate dell'Ofanto*, Firenze 1927 e più in generale N. Ostuni, *Sulla storia dei trasporti: origini dello sviluppo ferroviario meridionale*, Napoli, Giannini editore, 1980.

paludi e impenetrabili selve, ben più difficile era inoltrarsi nei territori più interni con fiumi da guadare per l'assenza di ponti e strade impervie presidiate da briganti⁴.

2. «cominciando dunque al detto fiume (...) entradi in una molto pericolosa selva»: le fonti tra Cinque e Settecento



B. Bardaro, veduta di Buccino, 1581

Le suggestioni dei viaggiatori europei che nell'Ottocento si muovono verso questi paesaggi inesplorati con lo stesso spirito avventuroso di chi raggiungeva l'Africa, trovano in un *corpus* di descrizioni cinque-secentesche un significativo precedente.

L'interesse moderno per la Lucania muove dall'epigrafia quattrocentesca promossa nel regno di Napoli nella *climax* umanistica inaugurata dalla corte aragonese. Ma l'erudizione epigrafica è fermamente selettiva: il territorio, la natura dei luoghi, la produttività dei suoli, persino la consistenza del paesaggio storico, appaiono argomenti secondari. Fino alla metà del XVI secolo, oltre ai brevi riferimenti di Flavio Biondo «ai monti altissimi della Lucania»⁵ nell'*Italia Illustrata* (1474), le più significative pagine sulla Lucania sono quelle della *Descrittione* di Leandro Alberti⁶ che, visitando la regione nel 1526, riprende Strabone quando delimita la «Basilicata sesta regione della Italia»⁷, tra i fiumi Sele e Lao, comprendendo il Cilento, il vallo di Diano e l'estremità nordorientale della Calabria. Proprio il *Silarus*, avvertiva Alberti, marcava un limite oltre il quale si entrava in una terra remota: «cominciando dunque al detto fiume, e camminando verso l'Oriente, entradi in una molto pericolosa selva, detta il bosco di Eboli»⁸. Orientandosi tra antiche strade e segni naturali di selve, monti e fiumi, il territorio è sommariamente descritto e le poche notizie appaiono eminentemente finalizzate alla localizzazione geografica dei centri di cui quasi sempre si riportano soltanto i toponimi essendo in molti casi «anche hora dishabitati»⁹. Luoghi un tempo culla della classicità dove le antiche *polis* di Elea e Metaponto erano ridotte a sparute rovine impaludate o fra impenetrabili selve in un territorio reso ancor più pericoloso dai

⁴ Cfr. A. Mozzillo, *Viaggiatori stranieri nel Sud*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962; per i viaggiatori in Basilicata si confrontino G. Settembrino, M. Strazza, *Viaggiatori in Basilicata (1777-1780)*, Potenza, Consiglio Regionale della Basilicata, 2004; G. Caserta, *op. cit.*

⁵ F. Biondo, *Roma Restaurata et Italia Illustrata*, Venezia, 1558, p. 239.

⁶ L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia, 1553, p. 176v.- 180v.

⁷ Ivi, p. 176 v.

⁸ Ivi, p. 179 r.

⁹ Ivi, p. 177 r.

briganti che assalivano chi si inoltrava nelle antiche strade consolari, tentando di raggiungere le vestigia della Magna Grecia. Più volte l'Alberti ritorna su questi caratteri: il luogo non solo è del tutto estraneo alla *moderna peregrinatio* di artisti ed eruditi, ma è considerato ostile, pericoloso dove risulta difficile muoversi lungo «vie tortuose, sassose, e fangose ne' tempi del verno. Tanto faticose, e fastidiose, come un Basilisco. Et forse da questa difficoltà, e tortuosità vi fu imposto il nome»¹⁰. Il rimando alla figura mitologica del basilisco, serpente sinuoso, velenoso e che uccide con il solo sguardo, sintetizza efficacemente l'immagine cinquecentesca di questa regione. Continui infatti i richiami a una terra impraticabile «per maggior parte montuosa, ove si trovano assai precipitosi passi, e pericolosi per le folte selve, che vi sono, ove si nascondono i ladroni»¹¹.

Negli stessi decenni in cui si stampavano le successive edizioni della celebre *Descrittione* è da segnalare l'iniziativa di un altro viaggiatore, il colto frate agostiniano Angelo Rocca che negli anni ottanta del Cinquecento, in seguito a un lungo viaggio nei possedimenti agostiniani documentato nel *Regestum Visitationis* dell'Ordine¹², iniziò la realizzazione di un atlante di città mai completato. Facendo luce su territori allora sconosciuti, come la Puglia, la Campania meridionale e la Sicilia, il monaco per avere notizie entrò in contatto con eruditi locali riuscendo, per molti di quei luoghi, a raccogliere la prima documentazione di età moderna.

Anche le descrizioni sulle città lucane messe assieme dal Rocca confermano la natura accidentata della regione, motivo di oscure minacce: ad esempio, nel resoconto su Buccino, l'antica *Volcei* lucana, scritto dall'arciprete della chiesa madre dell'Assunta Bartolomeo Bardario che disegnò, «di rozza mano»¹³ anche una veduta della città, trova infatti spazio un'immaginifica descrizione del lago vicino a Buccino dove ritorna il riferimento ai pericoli della natura.

In quelle acque, per quanto si producessero «lini perfettissimi bianchi morbidi e forti più d'altri del paese (...) ci sono delle sanguisughe assai, talvolta li piscatori vanno calzati di calze de lana, e scarponi di caio di bove ai piedi»¹⁴; e inoltre, «Dentro l'acque ci sono certe herbe a mode de lacci (...) le chiamano imbutoni: e quando son secchi diventano neri come carbone e pungono come spine»¹⁵. E il lago «Nessuno notador può trapassarlo notando: perché le dette herbe de imbutoni allacciano le gambe e le braccia e non lasciano passarlo et lo annegano, accosì come pochi anni sono vi si annegò un giovane di Campagna volendo far del valoroso notatore, però quell'herba è nel mezzo del lago in gran circolo che par un prato»¹⁶. Ne più rassicurante erano i dintorni dove «Sopra detto lagho nella montagna ci è una fossa grandissima e profonda dicono sia stato abisso, erabonda in copia di serpenti»¹⁷.

Animali minacciosi, irte e monumentali montagne, impenetrabili boschi, fiumi profondi e paludi costruiscono il ricorrente palinsesto di una natura selvaggia causa di precarie condizioni di vita. Vessata da un durissimo regime fiscale, con gli abitanti costretti a vivere in miseria resa ancor più grave da una lunga crisi agricola, tra terremoti, inondazioni ed epidemie di peste e malaria, la Lucania in età moderna è descritta con accenti contrastanti: un

¹⁰ Ivi, p. 176 v.

¹¹ Ivi, p. 177 v.

¹² Roma, Archivio Generale Agostiniano, Carte Rocca.

¹³ Sulle vedute urbane raccolte da Angelo Rocca cfr. N. Muratore, P. Munafò, *Immagini di città raccolte da un frate agostiniano alla fine del XVI secolo*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991; per documentare la città di Buccino, dove giunse il 28 novembre 1584, il frate agostiniano si rivolse al parroco della chiesa madre Bartolomeo Bardaro che firmò anche la veduta della città; l'indicazione segue la firma dell'autore inserita nel campo figurato del disegno dedicato a Buccino; cfr. ivi, p. 72 e s.; sul disegno cfr. anche S. Di Liello, *Buccino (Volcei): città e territorio dalle origini al volgere del XIX secolo*, in *Il tesoro delle città*, III, Roma, Edizioni Kappa, 2006, p. 230 e ss.

¹⁴ Roma, Archivio Generale Agostiniano, Carte Rocca, D51, f°7.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

quadro frammentario fra omissioni – come nelle pagine elogiative di Scipione Mazzella¹⁸ (1601), di Paolo Eterni¹⁹ (c.1646) o di Giovanni Battista di Palo²⁰ (1681) – e più attente osservazioni tra cui il manoscritto *La Lucania Sconosciuta* di Luca Mandelli²¹ è certamente fra i documenti più aggiornati in cui l'autore lamenta la scarsa attenzione sulla regione: «Se gli scrittori moderni fur così scarsi in riferire le antiche notizie di questi paesi non tanto se ne pute attribuirvi la cagione alla mancanza della memoria, quanto alla poca diligenza che applicarono nel ricercarle»²². Saranno poi i testi settecenteschi, dal Gatta²³ (1732), all'Antonini²⁴ (1745) e al Carletti²⁵ (1794) a fornire maggiori conoscenze storiche e geografiche di questa terra per la quale continuava a segnalarsi tuttavia il profondo divario esistente, ancora alla fine del XVIII secolo, fra la celebrità della costa e la desolazione dei territori interni.



Pianta di tutto il territorio di Palo della Provincia Citra, in G.B. di Palo, Descrizione della Terra di Palo nella Provincia di Principato Citra, Napoli 1681

3. Il viaggio nell'Ottocento: un'analitica del Sublime

Fin qui rapidi cenni all'immagine del paesaggio lucano in età moderna più tardi registrata nella liturgia del viaggio romantico da artisti e scrittori che spingeranno gli itinerari verso mete allora insolite alla ricerca di un'esperienza interiore del paesaggio, 'un'analitica del Sublime' dove la Natura prevale sull'uomo e su ogni sua azione. In questa linea kantiana confluiscono le riflessioni di Arthur John Strutt (1841)²⁶, Edward Lear (1847)²⁷, Karl

¹⁸ S. Mazzella, *Descrizione del Regno di Napoli*, Napoli 1601, pp. 121-132.

¹⁹ V. Bracco, *La descrizione seicentesca della "Valle di Diana" di Paolo Eterni*, Napoli, Ferraro, 1982.

²⁰ G.B. di Palo, *Descrizione della Terra di Palo nella Provincia di Principato Citra*, Napoli 1681.

²¹ Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Manoscritti e Rari, X D1-2.

²² Ivi, p. 252.

²³ C. Gatta, *Memorie Topografiche-Storiche della Provincia di Lucania*, Napoli 1732.

²⁴ G. Antonini, *La Lucania. Discorsi*, Napoli 1717.

²⁵ N. Carletti, *Memorie di Storia Naturale del Litorale Tirreno della Lucania*, Napoli 1794.

²⁶ A. J. Strutt, *A pedestrian tour in Calabria & Sicily*, Londra 1842; trad. it. a cura di Guido Puccio, *Calabria, Sicilia 1840*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1970; anche A. Mozzillo, *op. cit.*, pp. 482-506.

Wilhelm Schnars (c. 1850), Maxime Du Camp (1860), François Lenormant (1892) e altri autori, tutti coralmemente artefici di un'invisibile accademia sugli aspetti antropologici, sulla miseria degli abitanti e sui pericoli della regione e sulla «malinconica magnificenza» dei paesaggi, come annotava un amareggiato Strutt commentando la veduta di Castelluccio, di ritorno dalla Calabria dov'era stato violentemente saccheggiato dai briganti. Ricordi di emozioni contrastanti di memorie classiche, di terremoti e di luoghi in abbandono, sospesi tra il bello e l'orrido dove il viaggio nella 'terra incognita', diventa esplorazione e sperimentazione estetica del Sublime. Tra gli apporti più paradigmatici di quest'idea della Lucania nell'Europa dell'Ottocento, troviamo anche l'esperienza di Karl Wilhelm Schnars che da Canosa si inoltrò nella misteriosa Lucania²⁸, lungo il corso dell'Ofanto, fiume che gli appare *horrendus*, presto abbandonato a causa delle paludi. Vorrebbe raggiungere Lavello e gli altri centri lucani, ma non riesce a trovare una guida: pastori con indumenti di pelli di capra che con mogli e figli chiedono l'elemosina, piogge torrenziali e strade allagate, fanno da triste sfondo al percorso verso Melfi, Avigliano, Potenza Acerenza, Picerno fino alla Val d'Agri, prima di ritornare verso Napoli, dopo aver più volte diffuso la voce di muoversi in altre direzioni, nel tentativo di dirottare i numerosi briganti che controllavano le strade principali.



E. Lear, Melfi, in Journal of Landscape Painter in Southern Calabria, [London] 1852

Gli scritti di viaggio di Schnars prendono mirabilmente forma nei disegni di paesaggi che lo scrittore e pittore Edward Lear pubblicava nel resoconto del suo viaggio²⁹ intrapreso nel 1847. Rientrando dalla Calabria e deciso a non ritornarci in quanto quella regione «è in uno stato troppo precario perché ci possa essere posto per viaggi artisticamente proficui»³⁰, l'autore attraversa la Lucania ripresa in alcuni straordinari disegni poi raccolti nel suo *Journal*

²⁷ Sul Lear si veda V. Pepe, a cura di, *Edward Lear. Viaggio in Basilicata (1847)*, Venosa (PZ), Osanna Edizioni 2005.

²⁸ Cfr. K. W. Schnars, *Eine Reise durch die neapolitanische Provinz Basilicata und die angrenzenden Gegenden mit Berücksichtigung des jüngsten Erdbebens vom 16/17 December 1857*, St. Gallen 1859; cfr anche K. W. Schnars, *La Terra incognita. Diario di un viaggiatore tedesco in Basilicata*, trad. di S. Fornaro e M.P. Masturzo, Venosa (PZ), Osanna Edizioni 1991.

²⁹ E. Lear, *Journal of Landscape Painter in Southern Calabria*, [London] 1852.

³⁰ Ivi, p. 209 e s.

pubblicato a Londra nel 1852. Il Vulture, l'Ofanto e poi Melfi dov'è accolto dall'amministratore del principe Doria nel castello che gli appare sinistro e fermo nel tempo: «C'è un ponte levatoio con tetri cancelli, lugubri cortili, torri massicce, e maggiordomi con chiavi e cani feroci: tutti i requisiti della fortezza feudale dei romanzi cavallereschi»³¹. Nella veduta di Melfi il castello domina il paesaggio similmente ai torrioni sul cupo vallone nella veduta di Venosa e al monastero di San Michele – «Addossato a grandi masse di rocce che incombono sull'edificio fin quasi a minacciarlo»³² – nel disegno del Vulture. Immagini come visioni, dove la Natura, tra simbolismi preraffaelliti e ambientazioni romantiche, sovrasta su tutto: alberi immensi, profondi crepacci, oscuri laghi e alte montagne incombono su costruzioni e figure umane aggiornando ai temi del Sublime le antiche iperboli cinquecentesche.



E. Lear, San Michele di monte Voltore, in Journal of Landscape Painter in Southern Calabria, [London] 1852

³¹ Il brano è riportato in V. Pepe, *op. cit.*, p. 33.

³² Ivi, p. 268.

L'immagine di Napoli.

La percezione della città a Bologna nel Settecento

Giulia Iseppi

Università di Roma La Sapienza – Roma – Italia

Parole chiave: Napoli, Bologna, Luigi Ferdinando Marsili, William Hamilton, Vincenzo Martinelli.

Il carattere che la città di Bologna assume a cavallo fra Sei e Settecento come polo accademico di sperimentazione scientifica ha inaugurato una riflessione, nel secolo scorso, sui rapporti con il Meridione e in particolare con Napoli, sotto un profilo, quello delle scienze, che costituisce per entrambe le città il settore in cui avviene la principale riforma delle rispettive culture, riverberandosi a livello anche sovranazionale. Lo studio di Antonio Borrelli¹, poggiandosi a sua volta su alcuni contributi che avevano aperto il dibattito critico², mette a fuoco l'attività di Marcello Malpighi a contatto con l'Accademia degli Investiganti, l'influenza di Luigi Ferdinando Marsili nel dibattito sulla nuova scienza sperimentale, i rapporti fra Celestino Galiani e l'Istituto delle Scienze, le iniziative dei Borbone per promuovere il collegio Ancarani per napoletani a Bologna. Un riflesso di questi scambi, in gran parte ancora da sondare, si coglie anche sul piano artistico, in relazione all'immagine della città partenopea che a Bologna passa in questo contesto. Napoli, che dal 1734 era divenuta sotto Carlo III capitale di un regno indipendente e uno dei poli demografici più popolosi d'Europa, divenne anche luogo geografico dal profilo naturalistico tanto sconosciuto quanto suggestivo³. La sua fama trasforma la città in oggetto di ispirazione iconografica per gli artisti di tutta Europa, ma poco si è detto riguardo a questo procedimento in relazione a Bologna. Nel 1677 Luigi Ferdinando Marsili, durante il suo apprendistato militare, raggiunge Napoli, di cui coglie in primo luogo una valenza paesaggistica: "Le vicinanze di Napoli assai m'intrattennero nell'investigazione delle loro naturali meraviglie: le solfatare di Pozzuoli, la Grotta del Cane e il Vesuvio furon queste. Nel Vesuvio ascisi infino alla sommità e di esso formai un modello che meco alla patria portai"⁴. Poco si è ritrovato ad oggi, di questo suo fondamentale viaggio di formazione, durante il quale raccolse informazioni e reperti sulle proprietà delle rocce e dello zolfo e studiò l'attività vulcanica portando questo bagaglio culturale, secondo le sue parole, con sé a Bologna. Attraverso l'osservazione sperimentale, il giovane Marsili maturò a Napoli una conoscenza degli strati solfiteri che sfruttò per studiare le miniere di zolfo emiliane e romagnole, in relazione a un intento geologico e naturalistico

Si ringrazia in questa sede Ombretta Bergomi, Alessandro Ceregato e Silvia Medde, che mi hanno fornito spunti di riflessione e un valido confronto critico.

¹ A. Borrelli, «Rapporti scientifici tra Napoli e Bologna nel Sei-Settecento», in *Atti e memorie della Deputazione patria per le province di Romagna*, 57, 2006, pp. 207-227.

² F. Nicolini, «Tre amici bolognesi di Mons. Celestino Galiani: Benedetto XIV, il card. Davia, Mons. Leprotti», in *Atti e memorie della Deputazione patria delle province di Romagna*, 1930, pp. 87-138; R. Mazzei, «Rapporti culturali fra Bologna e Napoli nel secolo XVIII», in *Il Carrobbio*, 3, 1977, 283-297; A. Brigaglia, P. Nastasi, «Un carteggio inedito fra il matematico palermitano Girolamo Settimo e Gabriello Manfredi», in *Bollettino di storia delle scienze matematiche*, I, 1983, pp. 19-35; Idem, «Bologna e il Regno delle Due Sicilie. Aspetti di un dialogo scientifico (1730-1760)», in *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, R. Cremante e W. Tega eds., Bologna 1984, pp. 211-232; C. Dollo, «Presenze meridionali nell'Accademia dell'Istituto di Bologna: Francesco Serao, Giuseppe Mosca, Andrea Gallo», *Ivi*, pp. 233-253.

³ Della corposa bibliografia sullo sviluppo artistico e sociale del Regno di Napoli nel XVIII secolo si ricordano, per ragioni di spazio, *Civiltà del '700 a Napoli (1734-1799)*, 2 voll., Napoli, Centro Di 1979; N. Spinosa, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli, Electa 1996; C. De Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia, tra Settecento e Ottocento*, Torino, B. Boringhieri 1999; C. De Seta, *Napoli tra Barocco e neoclassico*, Roma Laterza 2002; N. Spinosa, *I Borbone di Napoli*, Sorrento 2009; V. Sampaolo ed., *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, Milano, Electa 2016.

⁴ E. Lovarini ed., *Autobiografia di Luigi Ferdinando Marsili*, Bologna 1930.

che, pur rimanendo uno dei tratti costanti della personalità del Marsili, egli perderà nel successivo contatto con il meridione quando da ufficiale, in piena guerra di successione spagnola, fornirà un progetto dettagliato “sui modi per conquistare Napoli”, ultimo baluardo prima della Sicilia, sotto il Principe di Commercy (1702)⁵. Vicina a questi anni, si presume, è la *Pianta del Regno di Napoli*, in realtà più uno studio dei confini e dei sistemi difensivi ad essi adiacenti, fra cui il Castello a Montalto di Castro, nel viterbese, che compare anche illustrato in un acquerello a parte (figg.1 e 2)⁶.



Fig. 1 I confini del Regno di Napoli (BUB)

Il territorio, pur indagato nelle sue evidenze fisiche, diventa lo sfondo sui cui si intervallano fortificazioni, dove il dato naturalistico lascia posto alla tattica di conquista.

Marsili manteneva comunque contatti con il Collegio Ancarano, fondato da un ramo cadetto della famiglia Farnese per ospitare studenti forestieri⁷. Se a partire dal 1763 fu riservato agli studenti universitari dalle Due Sicilie, già dagli anni '30 il collegio era un'importante polo di aggregazione per le presenze napoletane in città, come testimonia il festeggiamento delle nozze di Carlo III (1738). Il governatore del collegio Paolo Zambeccari affidò al pittore bolognese Stefano Orlandi il progetto di una grande “macchina” da allestirsi nel cortile, di cui si è conservata la stampa (fig.3): “la sera (...) era innalzata la gran machina per li fochi rapresentante il monte Vesuvio alto piedi 50 e largo 38, pittorescamente orrido e scosceso, al quale vedevasi innanzi e dai lati

disposte belle collinette, e verdi piante, e deliziose siepi, fra i quali erano collocati i suonatori della serenata”⁸. L’Orlandi, che era anche scenografo, affianca sapientemente al monte fumante un grazioso giardino all’italiana, ma la scelta del soggetto è certamente influenzata dalle notizie che a Bologna giungono sull’attività eruttiva del vulcano, ripresa con piena energia durante tutto il XVIII secolo.



Fig. 2 Pianta e veduta del castello di Castro (BUB)

⁵ BUB, *Fondo Marsili*, ms. 81, *Miscellanea Marsili*, cc 79-82.

⁶ BUB, *Fondo Marsili*, ms. 40, c.2 e c.23; D. Righini, «I disegni di architettura militare nel Fondo marsili della Biblioteca Universitaria di Bologna», in *La scienza delle Armi: Luigi Ferdinando Marsili 1658-1730*, Bologna, Pandragon 2012, pp. 189-199.

⁷ R. Mazzei, «Il Reale Collegio Ancarano per Napoletani a Bologna», *Archivio storico per le province Napoletane*, XCV, 1977, pp. 59-68.

⁸ *Descrizione delle feste fatte in Bologna il giorno 17 Agosto dell'anno 1738 dall'Almo reale collegio Ancarano di Bologna in occasione delle Reali felicissime nozze dei Monarchi delle Due Sicilie*, p. 5.

Nel 1737 giunsero cronache di un'importante eruzione, fra cui la *Storia dell'incendio del Vesuvio*, edita nel '38, del medico e geologo Francesco Serao, che non a caso era membro dell'Istituto di Bologna e con molta probabilità poteva farvi circolare il suo testo. Il testo è accompagnato da una stampa particolareggiata del vulcano con legenda dei luoghi, ma soprattutto si chiude ricordando che il re “preso dall'amenità e dalla salubrità di quella stanza”⁹ fa costruire sulle falde vesuviane la villa di Portici; la cronaca, assai nota, viene ripresa fra gli altri da Ferdinando Galiani (1772), nipote di Celestino: “un solo anno dopo l'eruzione del 1737 vi venne a stabilire una sua deliziosa villa, e per molti mesi all'anno ad abitarla. La edificò su una lava del 1631, e l'adorna tuttora delle nobili reliquie delle antiche ville Erculanensi”¹⁰. Il monte, da cui brillano i fuochi d'artificio, memoria delle esplosioni



Fig. 3 S. Orlandi, *Macchina scenografica per il Collegio Ancarano*

laviche, era immagine che condensava orrore e fascino, icona della grandezza e del coraggio del sovrano, e ancora nel 1785, nella Piazza del mercato, compare un'analogia macchina scenografica per il passaggio a Bologna di Re Ferdinando IV. Queste immagini si inseriscono nel filone delle rappresentazioni del Vesuvio in eruzione, che a partire dal 1631 ebbero inesauribile fortuna, facendo del vulcano il simbolo di Napoli, riprodotto a partire prima con intento devozionale, poi scientifico¹¹. Le immagini bolognesi si allontanano da entrambe le intenzioni, sintetizzando le linee del vulcano per renderlo apparato effimero trionfale, e armonizzando l'idea di un luogo

geografico reale con il sapore fastoso della scenografia teatrale. I rapporti fra l'accademia bolognese e il collegio napoletano proseguono anche intorno all'attività di Francesco Zanotti, segretario della Clementina, in contatto con il primo ministro dei Borbone Bernardo Tanucci, sostenitore dell'Ancarano. Nel 1751 Zanotti effettua un viaggio a Napoli, da cui scaturisce l'idea di ambientarvi il suo trattato in forma di dialogo *Della forza dei corpi che chiamiamo viva* (1752). L'autore giustifica la scelta descrivendo la città quasi come *locus amoenus*, in cui la bellezza della natura favorisce il dialogo filosofico: “E a dir vero quantunque la città di Napoli, in quel poco tempo che io vi dimorai, mi paresse oltremodo nobile e magnifica, e sopra ogni altra città del mondo vaga, e dilettoza, avendola la natura di tanto ornata, che pare non aver voluto, che si dovesse gran fatto desiderar l'arte, tuttavia niuna altra cosa maggiormente mi piacque, che le belle, e gentili maniere degli abitanti, de' quali trovai tosto alcuni, di sì raro ingegno, e di tanto alta scienza, oltre la cortesia e la gentilezza, che mi che mi parvero poter da sé soli far bellissima questa meravigliosa città”¹². L'immagine che Zanotti, con buon filtro letterario, restituisce di Napoli come bacino di energia intellettuale incanalata nel dibattito scientifico, capitale colta e laboriosa, impregnata di nuovi interessi positivistic, forse non corrispondeva alla città reale che aveva visto alla metà del secolo, già

⁹ F. Serao, *Istoria dell'incendio del Vesuvio*, Napoli 1737, p. 163.

¹⁰ F. Galiani, *Catalogo delle materie appartenenti al Vesuvio contenute nel museo con alcune brevi osservazioni*, Londra 1772, p. 10.

¹¹ A. Tecce, «Le eruzioni del Vesuvio nelle gouaches del XVIII e del XIX secolo», in *Gouaches del Settecento e dell'Ottocento*, a cura di S. Cassani, Napoli, Electa 1985, pp. 89-97; *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli 1990, pp. 281 e ss; C. Knight, cap. VII, pp.135 e ss.

¹² G.P. Zanotti 1752, p. 5. Fra i protagonisti ancora una volta il Serao, che dialoga con Faustina Pignatelli e Niccolò de Martino.

preda di serie difficoltà politiche, dopo la guerra di successione austriaca, che ne minarono per sempre l'entusiasmo intellettuale.

Nel suo *Diario Pittorico*, Marcello Oretti, erudito bolognese, annota nel 1776: “Li 14 Giugno viddi la sontuosa serie di cammei, e l’opera delle vedute del Regno di Napoli del sig. Guglielmo d’Hamilton, ministro plenipotenziario di S.M. Britannica nel Regno delle due Sicilie, era nell’alloggio del Pellegrino”¹³. Il sontuoso albergo cittadino, luogo di ristoro di principi e regnanti, avrebbe ospitato William Hamilton, ambasciatore inglese a Napoli, forse di passaggio a Bologna durante il suo viaggio in Inghilterra di quei mesi¹⁴. Le vedute cui l’Oretti fa riferimento non sono state identificate, anche se è nota la pubblicazione dei *Campi Phleagrei* con tavole illustrate di Pietro Fabris nello stesso anno. Il passaggio dell’opera di Hamilton, uno dei maggiori studiosi e collezionisti del XVIII secolo, in terra emiliana non è stato ancora ben rilevato, ma singolare è l’inserimento, all’interno della serie realizzata dal paesaggista Vincenzo Martinelli, proveniente da villa Coccapani Tacoli, della *Grotta di Posillipo* (fig.4), la *crypta neapolitana*, ben riconoscibile per la galleria lunga e stretta e la sommità a volta¹⁵. Il soggetto, *topos* napoletano di grande successo per la sua forma suggestiva scavata nella roccia tufacea¹⁶, viene illustrato nella tavola XVI dei *Campi Phlaegrei*, accompagnato nella didascalia dalla menzione della tomba di Virgilio, che le sorge a fianco, e dalla descrizione della roccia, risultato di diverse “esplosioni vulcaniche”. Il binomio antico/natura risulta qui del tutto funzionale ad essere inserito in una serie, espressione di quel paesaggismo decorativo che così tanta fortuna ha nel temperismo bolognese del Settecento, che combina ruderi e architetture antiche con la fisionomia del paesaggio emiliano. Questo non invalida l’ipotesi di Franca Varignana di un possibile riferimento all’incisione del Marillier, tratta da un disegno di Hubert Robert che illustrava il *Voyage pittoresque* (1781-1786), ma la scelta del soggetto potrebbe rimandare all’impatto che dell’opera di Hamilton in relazione allo sviluppo della moderna vulcanologia¹⁷. La sensibilità verso questo tema si acui a Bologna dopo il lungo terremoto che paralizzò la città e parte della provincia fra il 1779 e il 1780, producendo ingenti danni agli edifici e gravi dissesti economici¹⁸. Fra le fonti documentarie riferibili all’evento particolare



Fig. 4 V.Martinelli,
La grotta di Posillipo
(Bologna, Carisbo)

¹³ M. Oretti, *Cronica o sia Diario Pittorico, in cui si descrivono le opere di pittura e tutto ciò che accadde intorno alle belle arti in Bologna*, BCAB, Ms. B. 106, c. 80.

¹⁴ Cfr. C. Knight, *Hamilton a Napoli*, Napoli 1990; *Vases&Volcanes. Sir William Hamilton and his collecion*, I. Jenkins e K.Sloan eds., Londra 1996.

¹⁵ G. Zucchini, *Paesaggi e rovine nella pittura bolognese del Settecento*, Bologna 1947, p. 60; A.M. Matteucci et al. ed., *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, Bologna 1979, n.441, p. 342, ill. 357, la grotta viene scambiata per l’Arco Felice; F. Varignana, *Le collezioni d’arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I Dipinti*, Bologna, Alfa 1972, p. 396; M. Minozzi, in *Le Collezioni d’Arte della Cassa di Risparmio in Bologna e della Banca Popolare dell’Adriatico*, A. Coliva ed., Milano 2005, p. 174.

¹⁶ Cfr. N. Spinosa, L. Di Mauro, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli 1993, pp. 172-174.

¹⁷ J. Thackray, «The modern Pliny. Hamilton and the Vesuvius», in *Vases&Volcanes*, cit., Londra 1996, pp.93 e ss.; C. Knight, *Hamilton a Napoli*, cit., Napoli 1990, cap. VI, pp. 109 e ss.

¹⁸ E. Guidoboni, E. Boschi, *I terremoti a Bologna e nel suo territorio*, Bologna, Compositori 2003, pp. 89-146.

valore assume il dibattito che si accende fra accademici e uomini di scienza sull'origine dei terremoti e sui fenomeni metereologici. Senza entrare nel merito dell'effettivo valore della disputa basterà ricordare la grande attenzione di cui era oggetto il Vesuvio nelle teorie in cui si sosteneva che la terra, piena di cavità e canali tutti in collegamento fra loro in cui si addensano vapori infiammabili, sarebbe stata distrutta se non ci fossero i vulcani che scaricano quell'energia. La grandiosa eruzione del Vesuvio fu dunque vista come il segno che Bologna era ormai fuori pericolo. In conclusione, alcune tracce figurative individuate lungo il secolo sulla percezione geografica e iconografica della città in terra felsinea confermano Napoli come metro di confronto per le esperienze scientifiche, ma aprono a una riflessione sul valore naturalistico di quei luoghi che da Marsili alla scenografia teatrale al paesaggismo, viene piegato per adeguarsi ai generi artistici più diffusi del settecento bolognese, che fondono realtà e rielaborazione immaginifica.

Il viaggio in Sicilia nelle *memoirs* di Charles Robert Ashbee (1863-1942)

Francesca Passalacqua

Università Mediterranea di Reggio Calabria – Reggio Calabria – Italia

Parole chiave: Charles Robert Ashbee, *Arts and Crafts*, *Memoirs*, Novecento, viaggio, Sicilia, Taormina, monumenti, paesaggio.

1. Sicilian Interlude and the joys of Architecture

Nel 1907 l'architetto inglese Charles Robert Ashbee (1863-1942) giungeva a Taormina, invitato dall'amico, colonnello Thomas Bradney Shaw-Hellier (1836-1910), per progettare la casa che questi voleva costruirsi nella cittadina siciliana. Ashbee, tra i sostenitori del movimento *Arts and Crafts*, rimaneva immediatamente entusiasta dei luoghi, degli antichi monumenti e, ovviamente, estasiato, del monte Etna. Ma il viaggio in Sicilia, legato al progetto della casa che l'amico gli aveva commissionato, gli forniva l'occasione per una visita di alcuni tra i più importanti siti archeologici e città isolate. Attraverso le sue *Memoirs* è possibile rintracciare i luoghi, i monumenti, i paesaggi che lo emozionarono, senza tralasciare le suggestioni degli aspetti culturali e tradizionali dell'Italia meridionale. Tra gennaio e febbraio del 1907, Ashbee visitava Siracusa, Agrigento, Porto Empedocle, Segesta e Palermo e, alla fine di questo breve ma intenso viaggio tra i monumenti più rilevanti dell'isola, scriveva: «Sicily is a land for Architects». Durante il soggiorno siciliano, che, a più riprese, si protrarrà per circa un anno e mezzo, vivrà anche il drammatico evento del terremoto nello Stretto di Messina del 1908, rilevandone l'orrore della distruzione e la disperazione degli abitanti. Tornerà in patria nell'aprile successivo, dopo la conclusione dei lavori della villa che aveva disegnato per l'amico inglese, che, trasformato negli ultimi decenni in hotel, porta oggi il suo nome.

1.1. Charles Robert Ashbee e il movimento *Arts and Crafts*

Formatosi al King's College di Cambridge, Ashbee è stato, con William Morris (1834-1896), uno dei protagonisti principali del movimento *Arts and Crafts*, sorto in Inghilterra alla fine dell'Ottocento, che, condannando «la corruzione degli stili del XIX secolo», inneggiava a un'architettura autentica basata su un artigianato ispirato. Ashbee, più degli altri seguaci di William Morris, mise in pratica il pensiero del suo maestro, e nel 1888 fondò a Londra la Guild of Handicraft, una fabbrica artigiana, in cui proponeva la realizzazione di oggetti di arredo, gioielli e mobili nel rispetto del principio di valorizzazione delle materie prime.

Nel 1907 abbandonò però questa attività, ponendosi contro i principi del movimento morrisiano, avendo maturato l'idea che l'arte applicata non potesse rinnovarsi basandosi solo sull'artigianato, tanto da affermare che «la civiltà moderna poggia sulla macchina e non è possibile stimolare e incoraggiare validamente l'insegnamento artistico senza riconoscere questa verità»¹. Divenne presto sostenitore del rinnovamento culturale che pervase il mondo occidentale, e fu tra i primi a conoscere e diffondere l'opera di Frank Lloyd Wright (1867 – 1959) in Europa. Si dedicò alla progettazione di case d'abitazione a Londra (di cui poco rimane a causa dei bombardamenti e delle demolizioni), mentre a Darmstadt progettò il palazzo granducale in collaborazione con il collega M. H. Baillie Scott (1865-1945).

Molto cospicua fu la sua produzione letteraria, nella quale ha lasciato testimonianza del suo pensiero, rintracciabile in molti scritti e opere a stampa².

¹ C. R. Ashbee, *Should We stop Teaching Art?*, B.T. Betsford, London, 1911, p. 4.

² Sulla vita, l'attività professionale e letteraria di Charles Robert Ashbee si veda da ultimo A. Crawford, *C. R. Ashbee, Architect, Designers & Romantic Socialist*, Yale University Press, New Haven and London, 1985; F.

1.2. Villa San Giorgio a Taormina

Fiona MacCarthy, nel suo testo dedicato alla figura di Ashbee, così descriveva i luoghi dove l'architetto inglese avrebbe progettato il suo edificio:

«The Colonel was full of excitement about plans for his new villa. He had bought a spectacular site on the hill-side looking north-east to Calabria, incorporating both an orange grove and an olive wood, with terrace on several levels high above the sea. Behind was a genuine Greek temple of Apollo, now converted into the Church of San Pancrazio, a dilapidated building, but ineffably romantic. Ashbee spent many hours working on the site. One of his main theories – very much a precept of the Art and Craft architects – was that buildings should never be alien to their setting but should be related to the landscape and the history of the district. In Sicily he therefore set himself the problem of designing a building which would be recognizably Graeco- Sicilian in feeling, using local materials and employing Sicilian craftsmen. However, since both he and the Colonel were British patriots this did not prevent them from deciding that the villa in Taormina would be called after St. George [...]»³. Villa San Giorgio – attuale Ashbee Hotel di Taormina – fu completata nel 1908, come ci informa la lapide posta a fianco dell'ingresso principale dell'edificio. Su di un poggio alberato, che si affaccia sulla costa ionica, la villa sembra essere la naturale prosecuzione dello spazio antistante la chiesa di San Pancrazio e di quanto resta del suo portico antistante. L'edificio chiesastico, fondato nel tardo Seicento, sorge sulle vestigia di un tempio ellenistico dedicato a Giove Serapide, subito fuori Porta Messina, ingresso settentrionale della cinta muraria che delimita la città medievale e, pertanto, tra i luoghi più suggestivi dell'antico centro siciliano.

L'anziano colonnello Shaw Hellier che, come molti inglesi, aveva scelto Taormina – “luogo di delizie” per il suo clima e il suo paesaggio incantevole – come *buen retiro*⁴, aveva acquistato un terreno, affiancato all'antico edificio chiesastico, che si affacciava sulla costa siciliana nord-orientale, verso Messina. Ashbee, visti i luoghi e sicuramente valutate le richieste del suo committente, progettava una residenza che, come egli stesso ammetteva, doveva avere una forte relazione con il paesaggio e, nello stesso tempo, doveva confrontarsi con l'architettura dei luoghi. Forme e materiali, nel rispetto del movimento *Arts and Crafts*, dovevano essere riconoscibili come appartenenti alla cultura siciliana. Ashbee, sfruttando la posizione panoramica del sito, posizionava l'edificio in modo che si aprisse con un vasto terrazzo verso la costa e fosse circondato da una sequenza di giardini terrazzati ornati da vegetazione mediterranea. Nel contempo, però, pensava di collegare la casa ai resti del portico antistante la chiesa di San Pancrazio, proseguendo con arcate a tutto sesto l'antica perimetrazione della chiesa, in modo da delimitare con tale struttura l'atrio d'ingresso della nuova residenza⁵.

Alla ricerca di riferimenti precisi rispetto all'ambiente circostante, sia sociale che paesaggistico, Ashbee di solito progettava le sue abitazioni in luoghi dove aveva vissuto per lungo tempo, in modo da realizzare un progetto che fosse parte di un tutto, e non una creazione isolata. Le impressioni che l'architetto aveva riportato dei luoghi, dove avrebbe dovuto progettare la casa di Taormina, erano entusiasmanti. Sosteneva di non aver mai trovato una tale concentrazione di magnifici edifici come in Sicilia⁶.

Ashbee, Janet Ashbee. *Love, Marriage and the Arts & Crafts Movement*, Syracuse University Press, New York, 2002; F. MacCarthy, *The Simple Life. C.R. Ashbee in the Cotswolds*, Faber&Faber, London, 2014.

³ F. MacCarthy, *The simple life: C. R. Ashbee in the Cotswolds*, cit., p.160.

⁴ Sull'argomento si veda da ultimo A. M. Oteri, *Identità dei luoghi, monumenti e promozione turistica: Taormina tra Otto e Novecento* in *Città mediterranee in trasformazione*, a cura di A. Buccaro, C. de Seta, Atti del Convegno, Napoli 13-15 marzo 2014, vol. I, Edizioni Tecnico Scientifiche Italiane, Napoli, 2014, pp. 265-276.

⁵ A. Crawford, C. R. Ashbee, *Architect, Designers & Romantic Socialist*, cit., pp. 141-143.

⁶ *Ivi*, pp. 273-277.

La sua ricerca architettonica trova nella realizzazione di casa Shaw Hellier una sintesi tra il movimento *Arts and Crafts* e l'architettura taorminese particolarmente interessante, per la sovrapposizione fra i caratteri architettonici di un centro storico di fondazione classica, modellato nel corso dei secoli dalle stratificazioni delle culture successive (fig. 1).



Fig. 1. C. R. Ashbee, Taormina, Villa San Giorgio, 1907 (collezione privata, Italia)

2. Alla scoperta della Sicilia

Giunto in Sicilia all'inizio del 1907 Ashbee, in compagnia della moglie Janet, restava immediatamente affascinato dal territorio isolano e, malgrado fosse impegnato al progetto di Villa San Giorgio, non perdeva occasione per godere del clima e delle bellezze paesaggistiche dei luoghi. Attraverso le sue *Memoirs*⁷, conservate alla Victoria & Albert Library, è possibile ripercorrere riflessioni e commenti suggeriti dai luoghi e dalla gente che incontrava durante il suo soggiorno isolano.

Ashbee giungeva a Taormina il primo gennaio del 1907, inserendosi immediatamente nell'ambiente sociale frequentato dall'amico inglese, così avendo, in pochi giorni, l'opportunità di esplorare il territorio alla scoperta della cittadina ionica. Subito dopo, attratto dalle antichità e dal paesaggio pervaso da una cultura plurimillenaria, Ashbee individuava in alcuni monumenti e città isolate il suo itinerario di viaggio in Sicilia, che durerà circa sei settimane. Siracusa, Agrigento e Porto Empedocle, Segesta, Monreale e il Castel di Mare Dolce di Favara sono i luoghi citati nei suoi diari. Con spirito acuto e immancabile *humour* inglese, descriveva il paesaggio così come gli aspetti antropologici isolani, le abitudini e il carattere degli abitanti:

«There is magic in the landscape here. I don't know whether the people or the landscape are the more beautiful. Etna is the most beautiful thing I have ever seen. Table mountains and the heights of Quebec are the only think that come near is that I know – Fuji remains to see; but the perpetual and silent change of snow and fire are unspeakably beautiful»⁸.

⁷ C.R. Ashbee, *The Ashbee Memoirs*, voll. 7, V&A Library, London, Typescripts, 1934.

⁸ *Ivi*, II, part. IV, Chapter 13, p. 412.

A Taormina decideva, quasi immediatamente dopo essere giunto, di esplorarne i dintorni. Raggiungeva Castelmola, inerpicandosi per sentieri disseminati di resti archeologici sino all'abitato, piccolo borgo sorto intorno al suo castello, su uno sperone di roccia che domina il territorio circostante. Percepiva la "sordida malinconia" di un luogo abbandonato e non trovava parole per descrivere le molte abitazioni chiuse in cui i maiali si aggirano indisturbati ma, malgrado ciò, è sorpreso dalla disponibilità e gentilezza dei suoi abitanti tanto da affermare: «Every Sicilian, even when he lives among pigs, is a gentleman»⁹, dopo aver chiacchierato amabilmente con il cameriere di un caffè (fig. 2).

Nulla colpisce la sua attenzione a Taormina come il Teatro, che, ovviamente, ritiene meraviglioso, anche se privato della sua vera essenza, donatagli dagli originari costruttori greci, che mai avrebbero serrato la vista dell'Etna con le colonne e tanta trionfale scenografia, di aggiunta romana. In tal modo, metaforicamente, mette a confronto la cultura architettonica dei Greci e dei Romani:

«The difference between Rome and Hellas, between the time of Verres and the times of Pheidias or Hiero I; between the conception of a Roman Minerva and a Greek Apollo Archagetas is something like the London of Ben Jonson and Elisabeth with the Globe theatre and the old St. Pauls on the one hand, and modern Chicago on the other. In the one we still have the real thing – in the other we shout perpetually how fine and large we are and call all our God to witness»¹⁰.



Fig. 2. M.C. Escher, Castelmola, sullo sfondo il monte Etna, 1932, collezione privata, Italia (da M.C. Escher, Catalogo della mostra, Catania, Arthemisia, Italia, 2017, p. 122)

⁹ *Ivi*, p. 408.

¹⁰ *Ivi*, p. 413.

2.1. Da Siracusa a Palermo tra templi e funzioni religiose

Ashbee, lasciata Taormina si avviava verso Siracusa. La cattedrale (l'antico tempio di Athena) è tra i più interessanti edifici d'Europa – è la considerazione che apre le pagine del suo diario appena giunto nella città siciliana. Nel contempo, però, tiene a precisare che alla grandezza della città fondata dai Greci si contrappone una squallida cittadina dalle strade tortuose¹¹.

Leggerezza e ironia caratterizzano il suo diario in molte pagine, nelle quali, tra l'altro, cambiando decisamente argomento, celebra anche il vino Moscato, che ritiene tra i più gradevoli e importanti aspetti della città. «Philistis drank Moscato of course, so as Dion or he would never have dreamed a Syracusan Utopia. [...] Moscato is a nectar of the Gods – it is better than nectar»¹².

Le pagine del suo diario riguardanti i giorni trascorsi ad Agrigento (antica Girgenti) e a Porto Empedocle (affaccio al mare della città) sono largamente dedicate a considerazioni, osservazioni e commenti sulle persone incontrate durante il viaggio. Si sorprende della dignità della gente comune, in particolare dei contadini, così distinti da sembrare appartenere alla classe borghese¹³. A Porto Empedocle, malgrado scriva di voler vedere Agrigento dal mare libico, quanto rimane del tempio di Zeus e i fumi delle zolfatare è attirato dall'ambiente del porto, sempre pittoresco, pieno di marinai di varie nazionalità. Dovendosi poi riparare per la pioggia nella chiesa di Maria Addolorata, si sorprende ancora della gentile ospitalità del parroco che tiene a regalargli una Madonnina¹⁴!

Il 2 febbraio Ashbee era al Duomo di Monreale durante la celebrazione della Candelora, la festa della Purificazione della Vergine: «A Monreale we dropped in upon one of the finest bite of pure Pagan ceremony – Byzantine Pagan – I have ever witnessed». La suggestione che questa celebrazione, con duecento tra sacerdoti e ragazzi con le candele accese, celebrante l'arcivescovo, deve essere stata molto forte. Ashbee scriveva che, a suo parere, il Duomo di Monreale, con la cappella Sistina e la cappella del college di Oxford sono i più rappresentativi – forse i più bei monumenti al mondo – che esercitano queste funzioni¹⁵ (fig. 3).

Ma è Segesta lo scenario paesaggistico e architettonico che suscita in Ashbee le maggiori emozioni: «Perfect forms, perfect detail, perfect placing of the whole, perfect ministry of religion e education to life» (fig. 4). A Segesta, racconta, non rimane null'altro che il tempio e il teatro ma entrambi occupano posizioni tali da poter essere visti e da controllare ogni parte del paesaggio circostante:

«At Segesta nothing remains but two things and those two perfect, the temple and the theatre. The temple placed at the finest point in the landscape where all eyes may see the God, the theatre placed where those who are listening to the play and hearing about the God may here the most perfect view, the most wonderful surroundings»¹⁶.

Il *tour* in Sicilia dei coniugi Ashbee si concludeva a Palermo. Nelle *memoirs* non vi è alcun cenno della capitale normanna a eccezione del castello duecentesco di Mare Dolce a Favara, alle falde del monte Griffone. La cappella del Castello è, per Ashbee, perfettamente proporzionata, con i mosaici e i marmi dell'abside e della cupola, ancora ben conservati.

«Sicily is a land for Architects»¹⁷ concludeva Ashbee dopo aver trascorso queste poche settimane nell'Isola. Ogni periodo storico è caratterizzato da importanti monumenti e non ha

¹¹ *Ivi*, p. 419.

¹² *Ivi*, p. 424.

¹³ *Ivi*, p. 430.

¹⁴ *Ivi*, p. 433.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 447.

¹⁷ C. R. Ashbee, *The Ashbee Memoirs*, cit., II, part. IV, Chapter 13, p. 452.

dubbi ad affermare che non vi altra parte del mondo che possiede così tanti importanti architetture come la Sicilia.



Figg. 3, 4. M. C. Escher, *Chiostro di Monreale e Tempio di Segesta, Sicilia, 1932*, collezione privata, Italia (da M.C. Escher, *Catalogo della mostra, Catania, Arthemisia, Italia, 2017*, p. 121,123)

Bibliografia

A handbook for travellers in Sicily. Including Palermo, Catania, Messina, Syracuse, Etna and the ruins of the Greek temples, John Murray, London, 1864.

B. Berenson, *Viaggio in Sicilia*, Leonardo, Milano, 1953.

A. Berrino, *Storia del turismo in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2011.

G. De Maupassant, *Cronaca di un viaggio in Sicilia*, Edi.bi.si., Palermo, 2001.

L. Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in C. De Seta (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali V, Il paesaggio, Einaudi, Torino, 1982.

E., Kanceff, R. Rampone (a cura di), *"Viaggio nel Sud". Viaggiatori stranieri in Sicilia*, vol. III, Moncalieri-Ginevra, Slaktine, 1988.

A Mozzillo, *Il giardino dell'iperbole. La scoperta del Mezzogiorno da Swinburne a Stendhal*, Nuove Edizioni Napoli, 1985.

B. Sladen, *Sicily the new winter resort*, E.P. Dutton and Co, New York, 1907.

«Fra uno schizzo e una nota».

Leonardo Paterna Baldizzi 'ispettore' di monumenti e paesaggi nel Meridione d'Italia (1906-1909)

Valentina Russo

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Storia del restauro, tutela, viaggio, taccuini, rappresentazione.

1. Note introduttive

Fase di particolare rilevanza per la storia della tutela italiana può considerarsi quella coincidente con i due decenni a cavallo tra Otto e Novecento, cronologicamente limitati inferiormente dall'istituzione degli Uffici Regionali per la conservazione dei monumenti nell'intera Penisola e superiormente dallo scoppio della Grande Guerra. Ciò appare chiaro se solo si riflette sul portato dell'organizzazione per macrocontesti che si conferisce in tale periodo all'amministrazione delle belle arti e, con essa, sull'approvazione, a distanza di soli sette anni, di due leggi di tutela (L. 185/1902 e L. 364/1909).

Sebbene un quadro esaustivo della questione, riferito all'assetto delle istituzioni italiane post-unitarie, sia stato messo a fuoco negli ultimi decenni entro un ampio alveo di studi attraverso una visione 'nazionale'¹ e con riferimento ad ambiti regionali² o, ad una scala minore, urbani, numerosi aspetti restano tuttora da approfondire attraverso le lenti proprie della storia del restauro. Tra i più evidenti 'problemi' storiografici con cui confrontarsi in relazione al tema suddetto vi è quello connesso alle ragioni della netta e sbilanciata suddivisione, a partire dal 1891, del territorio nazionale tra un articolato sistema di Uffici regionali per la conservazione dei monumenti nel centro-nord e di un solo Ufficio periferico 'regionale' con vasta competenza sull'intero Mezzogiorno peninsulare. Prendendo in esame, in particolare, tale subcontesto, emergono tutta una serie di questioni di metodo da mettere a fuoco: dai rapporti tra le 'storie' locali e una storiografia 'omologante' che unisce microcosmi diversificati, dalla Campania, alla Basilicata, alla Puglia e alla Calabria o, ancora, sulle relazioni tra 'centri' – Roma, *in primis*, e Napoli – e 'periferie' più o meno attrattive per le scelte di intervento; in aggiunta, sulle relazioni tra una ricerca di linguaggi 'nazionali' nella produzione del nuovo e un confronto con molteplici linguaggi dell'antico, declinato nelle variazioni contestuali come nel caso del Medioevo meridionale.

Seguire le tracce di un percorso di costruzione di un sistema di tutela nell'Italia meridionale a cavallo tra i due secoli significa, dunque, mettere a confronto 'punti di vista' intrecciati; quello squisitamente operativo e connesso all'intervento diretto sul patrimonio costruito va, a sua volta, opportunamente affiancato a chiavi di lettura – direttamente riflesse, ad esempio, sulle fonti iconografiche coeve – interessate ai modi di elaborazione di una 'conoscenza' dell'antico e di cui il viaggio è senza dubbio strumento molto praticato ed eloquente.

¹ Cfr. M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915*, Firenze, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1992.

² Cfr. in partic., *Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900*, a cura di G. Fiengo, Napoli, Electa Napoli, 1993; A. Guarnieri, *Pietre di Puglia: il restauro del patrimonio architettonico in Terra di Bari tra Ottocento e Novecento*, Roma, Gangemi, 2007.

2. Da Torino a Napoli. Leonardo Paterna Baldizzi nell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali

Se la pubblicazione del volume *Monumenti dell'Italia meridionale* del 1902 a cura di Adolfo Avena³, direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali dal 1899, con la ricca messe di dati e immagini ivi contenute ha decisamente contribuito all'avvio di un buon numero di approfondimenti circa gli interventi da questi diretti in prima persona fino a quella data e, più in generale, ha condotto alla definizione di un'autonomia e riconoscibilità di tale figura nel panorama nazionale della tutela dei primi anni del XX secolo⁴, possiamo tuttora ritenere che siano rimaste 'dietro le quinte' personalità che, anticipando o affiancando l'operato di Avena medesimo, hanno di fatto contribuito fortemente all'attività di tutela nel Mezzogiorno attraverso l'Ufficio regionale cui si è fatto riferimento: ciò a partire dai primi passi dell'istituzione, diretti da Michele Ruggiero dal 1891, quindi attraverso l'operato di Nicola Breglia e, a seguire, di Ferdinando Mazzanti. E' proprio in relazione al tentativo di superamento di letture 'monografiche' a favore di un avvicinamento alle questioni suddette in termini di 'coralità' che può essere letta anche l'inedita attività di Leonardo Paterna Baldizzi entro l'amministrazione della tutela, in relazione soprattutto con quella dispiegata da Ettore Bernich, Luigi Fulvio e Giuseppe Abatino.

Meglio noto alla storiografia architettonica per l'attività di progettista di manufatti connotati da un linguaggio riccamente 'floreale' e per la lunga docenza del Disegno, Paterna Baldizzi (Palermo 1868 - Roma 1942)⁵ partecipa, nel corso del primo decennio del Novecento, alle scelte che caratterizzano l'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali fornendo, attraverso una preziosa documentazione iconografica e testuale, uno spaccato eloquente degli approcci e dell'ampiezza, in termini spaziali e tematici, delle problematiche che l'istituzione ministeriale con sede a Napoli doveva affrontare per il restauro e la salvaguardia del patrimonio storico. La partecipazione all'istituzione ministeriale chiamata a gestire scelte concernenti architetture disseminate dal Molise alla Calabria, è per Paterna Baldizzi invero breve – dagli inizi del 1906 al 1909 –, successiva ad un impegno analogo svolto prima a Roma e, quindi, in Piemonte e Liguria ma, soprattutto, storiograficamente inesplorata se confrontata con la ben più ampia attenzione prestata dalla critica all'operato di Adolfo Avena.

3. Appunti di viaggio, tra monumenti e restauri

A seguito dell'attività condotta in Piemonte e Liguria a partire dal 1903, l'avvicinamento quasi 'paesaggistico' di Leonardo Paterna Baldizzi ai monumenti centromeridionali – dalla Rocca Janula di Cassino alle architetture medioevali della Puglia, dell'entroterra campano e delle isole partenopee – si riflette in un fitto lavoro sul campo durante il quale appunti di viaggio, schizzi e più accurati grafici riescono a trasferire i significati riconosciuti e, di conseguenza, trasmessi attraverso l'intervento di restauro. Ciò, come accennato, in una fase

³ A. Avena, *Monumenti dell'Italia meridionale. Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Provincie Meridionali*, Roma 1902.

⁴ Entro una frammentaria bibliografia su tale figura, incentrata soprattutto su singoli cantieri, si rimanda sinteticamente a: A. Gambardella, C. De Falco, *Adolfo Avena architetto*, Napoli, Electa Napoli, 1991; A. Aveta, «L'ingegner Adolfo Avena e l'applicazione delle nuove tecniche costruttive», in *Storia dell'Ingegneria*, a cura di S. D'Agostino, Cuzzolin, Napoli 2012, vol. I, pp. 493-504; *Napoli all'alba del Novecento tra utopia urbana e architettura della modernità. Lamont Young, Adolfo e Gino Avena*, a cura di M. de Napoli, Napoli, Rogiosi editore, 2016.

⁵ Cfr. R. De Fusco, *Il floreale a Napoli*, Napoli 1959 (1989¹¹), pp. 92-100; G. Alisio, *Il Vomero*, Napoli, Electa Napoli, 1987, *passim*; M. Savorra, «Paterna Baldizzi, Leonardo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXI, 2014, *sub voce*.

della storia della tutela cruciale per la definizione dei primi strumenti normativi e per l'emancipazione della cultura del restauro da percorsi di tipo stilistico a favore di nuovi approcci più cauti e ispirati da una più consapevole interpretazione delle ragioni storiche dell'architettura.

La formazione all'esercizio del disegno, coltivato fin dagli anni giovanili attraverso la frequenza dell'Istituto di Belle Arti palermitano, unita ad una personale attitudine 'pittorica' nella cattura di paesaggi e architetture attraverso poliedriche tecniche di rappresentazione – dalla matita, alla china all'acquerello alla pittura su tela – è protagonista, senza soluzione di continuità, di tutto il ricco lascito di grafici, dipinti, taccuini autografi dell'architetto siciliano, conservati in più istituzioni culturali italiane⁶. Tali cospicue fonti iconografiche, da leggere in relazione a lunghi carteggi, sono il risultato di spostamenti dettati quasi sempre da ragioni professionali e che fissano su carta rilievi speditivi, particolari scultorei, arredi antichi e dettagli costruttivi con una tecnica dal tratto fitto e rapido nonché spesso 'impressionista' nell'uso del colore.

La decisione di veicolare attraverso il diario le proprie sensazioni, esperienze, incontri e attività prende avvio, per Paterna Baldizzi, nel 1895 per concludersi dopo quasi mezzo secolo, in piena guerra, nel 1941: «Un giorno trascinato dal desiderio di fissare ciò che più mi attraeva fra le infinite bellezze artistiche di Roma, ho deciso di comprare un album e mi sono rivolto alla cartoleria Cugini Rossi. Lì ho acquistato un album i cui fogli misurano cent. 18x28, un piccolo calamaio tascabile, una boccetta di inchiostro di Cina, penne chiudibili, una piccolissima scatola di colori, cent. 4x7, e qualche pennello. Così fornito nelle tasche dell'ampio abito da artigliere, ho iniziato il mio Diario artistico il 26 febbraio 1895 nel Chiostro di S. Paolo. Questo Diario mi accompagna da quel giorno; schizzi, note storiche e personali, impressioni di Arte e di vita, fatti ai quali ho partecipato, sono in esso registrati con una fedeltà di alta confessione»⁷.

I taccuini dell'ingegnere, poi architetto, siciliano – a più riprese riflessi nelle opere a stampa a firma dello stesso autore⁸ – forniscono la flagrante testimonianza delle capacità disegnative dell'autore, peraltro molto elevate; sono, invero, la testimonianza tangibile di un impegno quotidiano nell'istituzione di tutela, parallela a quella di professore di Disegno nell'Università di Napoli, nel rispondere ad istanze provenienti da tutto il vasto Mezzogiorno peninsulare – da Reggio Calabria distrutta dal sisma del 1908, a Gaeta, dall'Irpinia alla Puglia – e nel provare a scongiurare la perdita di manufatti e opere d'arte.

Possono riconoscersi, «fra uno schizzo e una nota», più 'dimensioni' che si intrecciano senza soluzione di continuità: quella dell'ispettore, rispondente alle richieste del proprio Direttore con curiosità di apprendere, quella dell'artista tesa a catturare scorci e dettagli, quella del coniuge innamorato della propria compagna di vita, Enrica Giovagnoli. Il primo è meticolosamente preso da annotazioni storiche, da minute di relazioni, dalla misurazione di dettagli, dalla compilazione di computi e di pareri; il secondo, all'opposto, trasportato dalla propria ispirazione artistica a trasferire nuove scoperte di architetture e paesaggi. L'ultimo, infine, che con afflato intimista indulge su dettagli familiari, momenti di svago e di relazione, in una condizione simbiotica con la propria amata. Entro tale intreccio – al quale non va trascurato di affiancare un interesse profondo per la natura e, in particolare, per le essenze floreali catturate visivamente nei paesaggi attraversati – si ricompongono la dimensione professionale e personale, la dimensione razionale e quella romantica.

⁶ Presso il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura (Roma), l'Accademia Nazionale dei Lincei (d'ora in avanti ANL) e presso la Wolfsonian Foundation (Genova).

⁷ L. Paterna Baldizzi, *Non omnis moriar*, Roma 1943, p. 22.

⁸ In partic. in: Id., *Fra uno schizzo e una nota: dai diari dei viaggi artistici*, Torino 1905; Id., *Gradus ad Parnassum. Disegni vari e progetti architettonici*, Torino 1909; Id., *Non omnis...cit.*

Paterna Baldizzi approda a Napoli nel febbraio 1906 per assumere il doppio ruolo di ispettore dell'Ufficio di tutela e di docente universitario⁹. Il primo tra gli incarichi affidatigli da Adolfo Avena interessa la Dogana di Avellino cui giungerà dopo avere «ammirata la campagna e notati i vari paesi che attraversavamo o costeggiavamo»¹⁰. Misurato «a passi», l'edificio pone, in particolare, questioni connesse al rapporto tra architettura e scultura: di fronte, infatti, alla volontà della famiglia Caracciolo Imperiale di rimuovere dalla facciata i busti e le statue, questi ne sottolinea l'inscindibilità dall'architettura e come, dunque, l'«edificio della Dogana debba essere mantenuto integro con tutte le statue, i busti e gli stemmi che lo adornano ed acquisito al patrimonio artistico monumentale della nazione»¹¹.

Tra gli impegni senza dubbio più rilevanti per problematiche, dimensioni della fabbrica e tempi di elaborazione può annoverarsi quello per la Rocca Janula di Cassino¹², «missione importante» cui Paterna Baldizzi è messo di fronte ad un Medioevo in rovina e a cui si dedica, introdotto allo studio storico «con la gentilezza che lo distingue»¹³ da Adolfo Avena e incaricato del progetto di restauro dall'aprile del 1906. La fortezza, cui giunge in treno verso la «sua pittoresca punta di monte»¹⁴, è oggetto di un meticoloso lavoro di ricognizione sul campo, fatto di rilievi dimensionali e tecnico-costruttivi, con un continuo passaggio dalla scala di paesaggio a quella di dettaglio. Il disegno a matita, a china e ad acquerello accompagna l'esplorazione accurata della fabbrica, supportata dalla volontà di messa a fuoco, seppure in un tempo molto breve, del dato storico: in ciò, con un'aspirazione alla «scrupolosa veridicità di queste notizie, attinte alla fonte dell'insigne Padre Tosti, degli storici da lui citati e ad altre fonti attendibili»¹⁵. Dall'ispezione sul campo, quindi, ne scaturiranno il «rilievo minuzioso e accurato di tutte le parti della rocca, riunite dalla pianta topografica generale, con diligente amore rilevata»: rilievo che si condenserà in cinque grandi tavole, pubblicate dall'autore medesimo nel 1913 a seguito del restauro condotto nel biennio precedente¹⁶, unitamente ad una dettagliata ricostruzione delle vicende storiche: «vogli sfogliare le pagine della storia», questi scriverà nel 1913, «per cogliere, fra i mille fatti, quelli che al mio monumento si riconnettevano e volli esaminare le notizie più sicure»¹⁷.

Attraverso i fitti appunti che riempiono il taccuino del 1906, pienamente trapela tutto l'interesse dell'ingegnere-architetto per la paziente comprensione della compagine materica, dei sistemi costruttivi e del degrado delle strutture. Le scelte di intervento che ne deriveranno saranno messe a punto da Paterna Baldizzi medesimo sebbene rese operative solo a distanza di un quinquennio: l'obiettivo di «prolungare la vita al rudero artistico della fortezza storica»¹⁸ potrà raggiungersi attraverso costruzioni murarie ed il largo ricorso a catene, cerchiature e grappe in ferro, secondo un approccio controllato e teso a riparare, a rafforzare ma anche ad evitare ricostruzioni di forme perdute.

La formazione da ingegnere, unita al temperamento di 'artista', rappresenta, probabilmente, un fattore significativo che porta Paterna Baldizzi ad essere coinvolto in delicate problematiche di consolidamento strutturale. Così come nel caso della rocca cassinate, nello

⁹ ANL, Archivio Privato Paterna Baldizzi (d'ora in avanti APB), diario 11, foll. 123-125.

¹⁰ Ivi, fol. 4.

¹¹ Ivi, b. 10, minuta 7 marzo 1906.

¹² L. Paterna Baldizzi, *Non omnis...cit.*, pp. 91-96.

¹³ ANL, APB, diario 12, fol. 10.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ L. Paterna Baldizzi, «Rocca Janula nell'arte e nella storia», *Memorie della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, II, 1913, pp. 203-254, ora in *La rocca Janula di Cassino: attraverso le ricerche di L.P.B. e G.F. Carettoni*, a cura di E. Pistilli, Cassino, Edizioni Cassino, 2000, da cui si cita.

¹⁶ Ivi, pp. 132-136. Per tale documentazione, cfr. G. Simoncini, *Catalogo generale dei disegni di architettura: 1890-1947*, Roma, Centro di studi per la storia dell'architettura, Gangemi, 2002, p. 188.

¹⁷ *La rocca Janula di Cassino...cit.*, p. 121.

¹⁸ ANL, APB, b. 10 (*Rocca Janula, bozza di computo metrico estimativo*, s.d. ma 1906).

stesso anno questi è incaricato da Avena del progetto di restauro del campanile della chiesa di San Marco in Sylvis ad Afragola¹⁹. Anche in tale circostanza, il ricorso alla rappresentazione, caratterizzata da un tratto fitto a china, costituisce il mezzo per restituire tessiture murarie e l'effettiva condizione di obsolescenza della torre campanaria. Quest'ultima, con la conclusione cuspidata, presentava fessurazioni verticali per le quali l'ispettore ancora propone di intervenire, nell'agosto 1906, con incatenamenti, sigillature in cemento e sostituzioni di conci ammalorati. Solo a seguito di ciò, programma la demolizione delle tamponature delle aperture della cuspidata «che resterebbero inopportune dopo il consolidamento e dannose all'estetica della torre»²⁰. Come nel caso precedente, dunque, l'intervento di restauro assume lo scopo precipuo di ritardare la perdita del manufatto: ruskinianamente, bisogna «rafforzare con catene e rinsaldare che almeno gli daranno un altro paio di secoli di vita»²¹.

Tra gli impegni che maggiormente lo affascineranno nel corso dell'attività ispettiva, condotta sempre in parallelo alla docenza universitaria, può senza dubbio annoverarsi quello per la Villa Jovis a Capri²², visitata con Ignazio Cerio nel novembre del 1906: «la più grande che gli imperatori Romani avessero costruita su questa bella isola fra le 12 dedicate alle divinità dell'Olimpo – Paterna Baldizzi scriverà – è in uno stato deplorabile di abbandono, le piante di ogni genere vi hanno posto le forti radici e con le loro foglie e fronde coprono alla vista del venuto quei pochi marmorei resti che l'avidità umana non ha portato via da questo sito e pare che volessero nascondersi per tema che nuovi corsari non compiano lo scempio che i vecchi e ardimentosi pirati hanno già compiuto»²³. Attraverso il veloce tratto a china, l'architetto trasferisce su carta il suo progressivo avvicinamento al sito, raffigurandolo prima in lontananza sulla cima del monte Tiberio, quindi sempre più da vicino cogliendone lo stato di oblio da cui appare circondato, per restituire infine un'ipotesi di assetto degli ambienti in pianta²⁴. Come è noto, perché tale primo interesse possa tramutarsi in azione occorrerà attendere gli anni del fascismo e la presenza a Napoli del soprintendente Maiuri²⁵.

La combinazione tra l'attività ministeriale e il contemporaneo impegno di progettista del nuovo – si va completando, negli stessi anni, la Gioielleria Knight a Napoli – può riconoscersi nell'inedito progetto fornito da Paterna Baldizzi per la cattedrale di Ariano Irpino (già di Puglia). Tra il 1907 e il 1908 l'architetto siciliano si misura, in tal caso, con un problema di accostamento tra preesistenza e aggiunta per risolverlo in termini di restauro, in conseguenza di cedimenti subiti dalla scalinata di accesso alla cattedrale per il sisma del 1905. Il problema si pone quale ricostruzione del manufatto, rielaborato con il limitato reimpiego di elementi precedenti²⁶: ad un'anima in muratura in schegge di calcare è sovrapposta una cortina laterizia legata con grappe di ferro al nucleo retrostante e una balaustra in travertino. Il disegno complessivo si attesta sulle forme perdute, pur in una rielaborazione che ricorre a materiali del proprio tempo e a forme cautamente semplificate.

4. Conclusioni

L'attività di ispettore-viaggiatore attraverso i territori centro-meridionali cui solo sinteticamente si è fatto riferimento costituisce per Paterna Baldizzi, come per il

¹⁹ L. Paterna Baldizzi, *Non omnis...cit.*, p. 91.

²⁰ ANL, APB, b. 10 (*Afragola, San Marco in Sylvis*).

²¹ ANL, APB, diario 12, fol. 36. La documentazione grafica è anche in ivi, Serie 3.1., fasc. 144.

²² L. Paterna Baldizzi, *Non omnis...cit.*, p. 91.

²³ ANL, APB, diario 12, diario 12, fol. 43.

²⁴ Il tutto sarà trasferito su cartoncini in ivi, Serie 3.1., fasc. 142.

²⁵ L. Veronese, «Villa Jovis a Capri: lo scavo e il restauro negli anni del regime», *Confronti*, 0, 2012, pp. 109-116.

²⁶ Cfr. in particolare, ANL, APB, b. 10, relazione dell'8 luglio 1908 e «Per la ricostruzione della Scalea del Duomo di Ariano di Puglia», s.d. ma 1908.

contemporaneo Ettore Bernich²⁷, lo strumento prezioso per l'esplorazione capillare del patrimonio storico-artistico e archeologico del sud d'Italia, segnata ancora e marcatamente da un interesse preponderante per le testimonianze medioevali e proto rinascimentali. La scoperta di piccole architetture, di castelli e torri normanno-sveve o angioine allo stato di rudere – da Cassino ad Ariano, da Ischia a Gaeta, da Eboli a Castelcivita –, di cicli pittorici misconosciuti²⁸ – arricchisce di tasselli inediti la costruzione di una scrittura di una storia dell'arte e dell'architettura, ancora agli albori, relativa al patrimonio meridionale. La raccolta ostinata di informazioni da misconosciute fonti locali e di segnalazioni circa quanto in via di deperimento, alimentata da raffinate 'impressioni' di paesaggi attraverso il viaggio costituirà, al contempo, il fondamento prezioso, nel primo decennio del Novecento ancora embrionale e frammentato, di una più sistematica attività di tutela e restauro dell'architettura delle regioni del Mezzogiorno all'indomani della prima guerra mondiale e, soprattutto, di quanto verrà esplicato attraverso l'attività dei soprintendenti durante i successivi anni del regime.

²⁷ V. Russo, ««Tutto quel medioevo autentico». Studi e progetti di restauro», in *Ettore Bernich architetto 1850-1914. La storia, il progetto, il restauro*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, F. Mangone, Roma, Prospettive, 2006, pp. 125-138.

²⁸ «Appena arrivato in Maranola intrapresi a saggiare le pareti della chiesa [*di Sant'Antonio*, n.d.s.] e determinare le parti dove più probabile pareva l'esistenza di pitture, con molta cura, aiutato da persone di mia fiducia, potei mettere alla luce parecchie figure dipinte ad affresco di diversa fattura e di diversa resistenza» (ANL, APB, b. 10, s.d.).

Il Medioevo, il paesaggio, le città: evocazione, interpretazione, documentazione. L'esperienza del progetto *The Medieval Kingdom of Sicily Image Database*

Paola Vitolo

Università di Catania – Catania – Italia

Parole chiave: Cattedrali, *The Medieval Kingdom of Sicily Image Database*, Medioevo, Sicilia, percezione, visibilità.

1. Cattedrali normanne di Sicilia: visibilità e percezione

Alla fine del XII secolo, e ancora per tutto il Medioevo e l'Età Moderna, il viaggiatore che, da Palermo, risalisse la collina sulla quale sorge la cittadina di Monreale, si sarebbe trovato di fronte, ben prima di raggiungere la cima, le poderose absidi della Cattedrale fatta erigere da Guglielmo II d'Altavilla (1166-1189). Archi acuti, finemente intrecciati e decorati con tarsie di calcare e pietra lavica, scandiscono le superfici esterne del magnifico edificio con cui il committente intese emulare, e al tempo stesso superare, le imprese artistiche promosse dal suo avo, Ruggero II, che aveva istituito nel 1130 il Regno di Sicilia e che aveva voluto manifestare visivamente il suo potere promuovendo opere di grande originalità nelle soluzioni architettoniche e di stupefacente ricchezza decorativa, quali la Cattedrale di Cefalù e la Cappella Palatina di Palermo. Nel Sette e nell'Ottocento, nonostante l'incipiente espansione del centro abitato, viaggiatori ed architetti segnalavano l'impatto del monumento sul paesaggio e indugiavano sui suoi sontuosi ornamenti, rendendoli con attenzione calligrafica anche laddove il contesto è rappresentato in maniera abbreviata, quasi a volere, da un lato, evidenziare l'elemento caratteristico della costruzione, dall'altro restituire l'impressione e la meraviglia che suscitavano nel viaggiatore. Se l'edificio, con la sua imponenza, era percepito come parte costitutiva del paesaggio stesso, non necessariamente da ciò derivava l'apprezzamento estetico per il suo stile. Un'incisione pubblicata nel 1785 da Henry Swinburne (1743-1803) nei suoi *Travels in the Two Sicilies*¹, elaborata da Thomas Sparrow su disegno dell'autore, si accompagna ad un giudizio negativo in tal senso («the Cathedral exhibits a very disagreeable specimen of the Gothic taste»)², che tuttavia non stupisce, in relazione ai tempi. Nella veduta (fig. 1) la Cattedrale e la cittadina sono raffigurate con una cura quasi fotografica, che riflette l'intenzione dello scrittore di fornire una documentazione chiara e precisa dei luoghi, in linea con lo spirito enciclopedico dell'opera della quale in più punti, a cominciare dalla prefazione, l'autore rivendica la veridicità e l'attinenza alla realtà. La meticolosa e puntuale descrizione dei territori del Regno delle Due Sicilie – che Swinburne visitò in più momenti tra il 1777 e il 1780, in una fase che segna l'avvio della grande stagione dei viaggi al Sud – rappresenta infatti un resoconto ampio e completo del territorio, che egli osservò e analizzò con curiosità e spirito critico in tutte le sue caratteristiche ambientali, geografiche, geologiche, storico-culturali, politiche e amministrative. Circa cinquant'anni più tardi, nel clima di riscoperta e studio dell'arte e dell'architettura medievali e delle sue declinazioni regionali, l'architetto tedesco Friedrich Maximilian Hessemer (1800-1860), appena nominato Sovrintendente all'edilizia dell'Assia,

¹ H. Swinburne, *Travels in the Two Sicilies in the years 1777, 1778, 1779 and 1780*, 2 voll., London, 1783-85, vol. II, incisione a fronte di p. 219. Cfr. anche *The Medieval Kingdom of Sicily Image Database* (<http://kos.aahvs.duke.edu>) = KofS, image nr. 10302.

² H. Swinburne, *Travels in the Two Sicilies...*, vol. II, p. 221.

partì per un viaggio di studio di tre anni (1827-1830), che lo avrebbe portato dalla Germania, attraverso l'Italia, fino all'Egitto³.



Fig.1. E. Swinburne, Thomas Sparrow, Monreale.

Da: Swinburne, *Travels in the Two Sicilies, 1783-85, vol. II, incisione a fronte di p. 219*

L'interesse di Hessemer per il gotico e per la ricchezza decorativa dell'architettura "orientale" e "moresca", che sarebbe stato al centro del suo *Arabische und alt-italienische Bauverzierungen* pubblicato a Berlino nel 1842, lo portò a guardare con attenzione le architetture "arabo-normanne" della Sicilia. Nei tre disegni delle absidi della Cattedrale di Monreale, realizzati nell'estate del 1829⁴, l'architetto propose un progressivo focus sul monumento, visto dapprima nel suo contesto ambientale, con le abitazioni circostanti che, appena schizzate, esaltano il fuori scala dell'edificio sacro e la sua mole, poi più in dettaglio con riproduzioni sempre più particolareggiate della struttura e del suo apparato decorativo (fig. 2). Alla fine Ottocento, la stampa di Alfred Metzener nel volume *Sicilien* di Georg von Hertling (1870) mostra la Cattedrale, che pure si segnala ancora quale la principale emergenza monumentale all'interno della veduta, ormai ridimensionata nel progressivo infittirsi dell'urbanizzazione della collina⁵. Al di là delle specifiche motivazioni di ciascuno degli artisti che nei secoli hanno riprodotto la veduta di Monreale da Palermo, e nonostante la perdita in tempi recenti della centralità della Cattedrale nel paesaggio, emerge con chiarezza che il criterio di visibilità aveva giocato un ruolo importante nella scelta del luogo da parte della committenza, e che questo dato viene costantemente percepito e restituito: soprattutto nel caso di imprese dal grande valore simbolico, luoghi e prospettive non potevano essere lasciati al caso. Non parrà strano, dunque, il fatto che della Cattedrale di Monreale le absidi

³ P. Barbera, G. Rotolo, *Friedrich Maximilian Hessemer: il viaggio e l'architettura*, in *The Time of Schinkel and the Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, a cura di M. Giuffrè et al., Cannitello, Biblioteca del Cenide, 2006, pp. 231-237; E. Garofalo, *Le grandi Cattedrali siciliane attraverso lo sguardo dei viaggiatori tedeschi*, *ivi*, pp. 211-217.

⁴ Per le tre immagini cfr. rispettivamente *Friedrich Maximilian Hessemer, Briefe seiner Reise nach Italien, Malta und Ägypten 1827-1830*, hrsg. C. Staub, Hamburg, Maximilian-Gesellschaft, 2003, vol. I, p. 575 (KofS image nr. 10104); Frankfurt am Main, Städel Museum Graphische Sammlung, Nachlass Hessemer, *Reise nach Italien, Neapel und Sizilien*, Band VII, 5032-33 (KofS, images nrr. 35051-52).

⁵ G. von Hertling, *Sicilien*, Leipzig, 1870, a fronte di p. 88 (KofS, image nr. 10316).

vengano riprodotte più spesso rispetto alla facciata, mentre della Cattedrale di Cefalù, rivolta verso il mare, sia stato invece da molti colto l'impatto, nell'ampia conca della baia, del prospetto principale, anch'esso decorato da archi acuti intrecciati, e stretto tra due possenti torri: lo stesso Hessemer ne rimase colpito, e raffigurò anche in questo caso l'edificio prima da lontano, svettante tra le case circostanti, per poi concentrarsi su uno studio particolareggiato, come dimostrano i disegni che riproducono diverse prospettive interne ed esterne e gli apparati scultorei e decorativi⁶.



*Fig. 2. F.M. Hessemer, Monreale.
Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung, Nachlass
Hessemer, Reise nach Italien, Neapel und Sizilien, Band VII, 5033*

La Cattedrale di Palermo, ricostruita dopo la conquista normanna e in gran parte rimaneggiata in Età Moderna, viene invece per lo più raffigurata dal lato sud, specie dopo la sistemazione della piazza antistante, ma anche di questa costruzione si enfatizza l'aspetto "fortificato", con le alte torri (poste sulla facciata e ai lati delle possenti absidi decorate) che spiccano sul tessuto urbano.

Se il contesto in cui furono progettate queste Cattedrali è oggi sostanzialmente ancora percepibile, in molti altri casi le trasformazioni dei monumenti stessi o del paesaggio, a causa di eventi naturali o per le conseguenze delle attività umane, ma anche per le modifiche alla rete stradale e alle vie di accesso a siti e città, hanno reso impossibile valutare le scelte in fatto di collocazione e/o di orientamento delle costruzioni. Le immagini storiche che le rappresentano divengono perciò di cruciale importanza e, dialogando con le fonti documentarie e materiali, possono offrire un contributo importante alla ricostruzione ideale di contesti e significati. A Catania, dove i disastri naturali e le scelte di pianificazione urbana hanno del tutto modificato la linea di costa a partire dal Seicento, risultano oggi allontanati dal mare due edifici in origine volutamente costruiti perché fossero visibili a chi arrivasse in città da est: la Cattedrale e Castello Ursino. La prima, una fondazione degli inizi del regno normanno (1090 ca.), era il perno di una cittadella benedettina, il cui vescovo fu investito da Roberto il Guiscardo di ampi poteri sulla città e sui territori circostanti: la sua austera e imponente mole marcava il paesaggio quale simbolo del potere dei nuovi conquistatori, creando un polo alternativo alla città antica e altomedievale fondata sulla collina di

⁶ KofS, images nrr. 10070, 10103, 35046, 35082-89.

Montevergine⁷. Il carattere di *ecclesia munita* della costruzione la accomunava alla Cattedrale di Agrigento, eretta nello stesso torno di anni e all'interno del medesimo programma di ristabilimento del Cristianesimo latino in un territorio a lungo dominato dagli arabi e dove forte era la presenza della Chiesa greca. Affiancata al castello, essa dominava la città con una evidenza che oggi non è più possibile cogliere, ma che viene ancora registrata da Leo von Klenze nel 1823⁸, l'impianto architettonico fosse stato già all'epoca fortemente modificato rispetto a quello medievale (fig. 3)⁹.



Fig. 3. Leo von Klenze, Agrigento.
München, Staatliche Graphische Sammlung, 27750

Sul versante meridionale di Catania, quasi a fronteggiare la Cattedrale, fu eretto intorno al 1230 il Castello Ursino, per volere dell'imperatore Federico II Hohenstaufen, all'interno di un più generale programma di fortificazione della costa orientale della Sicilia, in cui si inseriscono altri due castelli di nuova fondazione, il Castello di Augusta e Castel Maniace a Siracusa, strumenti di presidio territoriale, ma anche simboli di potere e autorità.

L'efficacia con cui i due edifici caratterizzavano la costa catanese è documentata nel Cinquecento, nell'accuratissima mappa della città inviata da un anonimo disegnatore nel 1584 al vescovo Angelo Rocca¹⁰, e nella tavola dedicata a Catania nelle *Civitates Orbis Terrarum* di Georg Braun e Franz Hogenberg¹¹. Già a partire dalla seconda metà del Seicento, tuttavia, la topografia dei luoghi sarebbe cambiata in maniera significativa: l'eruzione dell'Etna del 1669 sarebbe stata seguita da una imponente colata lavica che, lambendo Castello Ursino, lo avrebbe allontanato di circa un miglio dalla linea di costa. Ancora una volta artisti e viaggiatori colsero il dato paesaggistico caratteristico, tramutandolo in "sensazione" dei luoghi: il masso di roccia lavica proteso nel mare, tagliando fuori di fatto il castello dalla prospettiva costiera, divenne il punto di osservazione per vedute urbane in cui la suggestione pittoresca del magma raffreddato e dal profilo ancora frastagliato, è accresciuta dalla presenza

⁷ L. Arcifa, *La città nel Medioevo. Sviluppo urbano e dominio territoriale*, in *Catania. L'identità urbana dall'Antichità al Settecento*, a cura di L. Scalisi, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2009, pp. 73-111, a pp. 91-94.

⁸ München, Staatliche Graphische Sammlung, 27750 (KofS, image nr. 35074).

⁹ C. Filangieri, *La Cattedrale di Agrigento fra le carte e le pietre dei suoi vescovi*, in *La Cattedrale di Agrigento tra storia, arte, architettura*, atti del convegno (Agrigento 2007), a cura di G. Ingaglio, Palermo, Caracol, 2010, pp. 55-62.

¹⁰ Roma, Biblioteca Angelica, BSNS 56/80.

¹¹ G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, 5 voll., Köln, [s.n.], 1593-1612, vol. V, tav. 69.

quasi minacciosa dell'Etna fumante sullo sfondo. Nella stampa pubblicata da William Henry Bartlett¹² la città sembra un essere vivente sopravvissuto alle catastrofi naturali, e la Cattedrale conserva ancora il suo elemento di simbolo cittadino, nonostante risulti inserita in un contesto urbano la cui maggiore monumentalità rispetto all'età medievale ne ha sminuito l'impatto (fig. 4).



Fig. 4. Mount Etna from the lava of 1669. Da: W.H. Bartlett, *Pictures*, 1853, tav. 7

Di lì a pochi anni la realizzazione della linea ferroviaria lungo la costa, l'espansione urbana e lo sviluppo dell'area portuale avrebbero modificato completamente questa percezione: la stampa pubblicata da Gustavo Chiesi nel 1892¹³ mostra la fase incipiente di questo processo, con i pilastri del ponte ferroviario ancora immersi nel mare, e le prime banchine del porto in costruzione.

2. Il Progetto *The Medieval Kingdom of Sicily Image Database*

Lo studio dei monumenti medievali nelle loro caratteristiche architettoniche e decorative e nei loro cambiamenti e trasformazioni, nonché nel dinamico rapporto con il contesto urbano e naturale, sono al centro del progetto *The Medieval Kingdom of Sicily Image Database* (<http://kos.aahvs.duke.edu>), dal quale sono state tratte le immagini qui discusse. Il progetto è nato nel 2011 da una collaborazione tra studiosi italiani ed americani impegnati nello studio del patrimonio artistico dell'Italia meridionale (Caroline Bruzelius, William Tronzo e chi scrive, con il contributo di un qualificato team di ricercatori e collaboratori)¹⁴ e intende raccogliere e mettere a disposizione della comunità scientifica di diversi settori e del largo pubblico documenti figurativi (stampe, disegni, fotografie, pitture, mappe..) dispersi tra opere a stampa e collezioni in Europa e negli USA. Il database, liberamente accessibile online dal 2016, è ancora in via di implementazione, e dialoga con altri strumenti e progetti di studio e di

¹² W. H. Bartlett, *Pictures from Sicily*, London, 1853, tav. 7 (KofS, image nr. 10308).

¹³ G. Chiesi, *La Sicilia illustrata nella storia, nell'arte, nei paesi*, Milano, 1892, p. 265 (KofS image nr. 10214).

¹⁴ Vedi <http://kos.aahvs.duke.edu> > People.

catalogazione, quali il catalogo del Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE) diretto da Alfredo Buccaro e il database del progetto *Historical Memory, Antiquarian Culture, Artistic Patronage* diretto da Bianca de Divitiis.

Bibliografia

- L. Arcifa, *La città nel Medioevo. Sviluppo urbano e dominio territoriale*, in *Catania. L'identità urbana dall'Antichità al Settecento*, a cura di L. Scalisi, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2009, pp. 73-111.
- P. Barbera, G. Rotolo, *Friedrich Maximilian Hessemer: il viaggio e l'architettura*, in *The Time of Schinkel* 2006, pp. 231-237.
- W. H. Bartlett, *Pictures from Sicily*, London, 1853.
- G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, 5 voll., Köln, [s.n.], 1593/1612.
- G. Chiesi, *La Sicilia illustrata nella storia, nell'arte, nei paesi*, Milano, 1892.
- C. Filangieri, *La Cattedrale di Agrigento fra le carte e le pietre dei suoi vescovi*, in *La Cattedrale di Agrigento tra storia, arte, architettura*, atti del convegno (Agrigento 2007), a cura di G. Ingaglio, Palermo, Caracol, 2010, pp. 55-62.
- Friedrich Maximilian Hessemer, Briefe seiner Reise nach Italien, Malta und Ägypten 1827-1830*, hrsg. C. Staub, Hamburg, Maximilian-Gesellschaft, 2003.
- F. M. Hessemer, *Arabische und alt-italienische Bauverzierungen*, Berlin, 1842.
- E. Garofalo, *Le grandi Cattedrali siciliane attraverso lo sguardo dei viaggiatori tedeschi*, in *The Time of Schinkel* 2006, pp. 211-217.
- H. Swinburne, *Travels in the Two Sicilies in the years 1777, 1778, 1779 and 1780*, 2 voll., London, 1783-85.
- The Time of Schinkel and the Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, a cura di M. Giuffrè et al., Cannitello, Biblioteca del Cenide, 2006.
- G. von Hertling, *Sicilien*, Leipzig, 1870.

Archivi

- Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung, Nachlass Hessemer, Reise nach Italien, Neapel und Sizilien.
- München, Staatliche Graphische Sammlung.
- Roma, Biblioteca Angelica, Fondo Angelo Rocca.

Sitografia

- The Medieval Kingdom of Sicily Image Database*: <http://kos.aahvs.duke.edu>
- CIRICE: <http://www.iconografiacittaeuropea.unina.it/>
- Historical Memory, Antiquarian Culture, Artistic Patronage*: <http://www.histantartsi.eu>

Paesaggi del Sud. La forza della natura tra incanto e sgomento nelle vedute di fine Settecento e Ottocento

Anna Grimaldi

Università della Campania Luigi Vanvitelli – Napoli – Italia

Parole chiave: veduta, paesaggio, Sud d'Italia, terremoto 1783.

Il Settecento viene generalmente identificato come il secolo del *Grand Tour*, il viaggio per eccellenza, il viaggio di formazione e istruzione degli aristocratici che si spostavano in lungo e in largo per tutta l'Europa. L'Italia fu certamente tra le mete obbligate e Roma, per la presenza dei resti dell'antica città imperiale, si pone al centro dell'interesse internazionale di quei viaggiatori stranieri, che solo nella città eterna avevano la possibilità di passeggiare per le strade e ammirare i monumenti e palazzi cinquecenteschi e seicenteschi contestualmente ai resti dei Fori imperiali, al Colosseo, emblema dell'antico e glorioso passato. È così che il Settecento, il secolo dei Lumi e del Neoclassicismo, tende a identificarsi con l'idea dell'Antico, inteso non solo come "reperto" archeologico, ma come bagaglio morale e civile del mondo classico da recuperare in forma moderna¹. Quest'idea, questo concetto, tutto neoclassico, si diffonde enormemente in Europa a partire dalla seconda metà del secolo, all'indomani delle scoperte delle città sepolte di Ercolano e Pompei, che avranno un'enorme risonanza in tutta Europa e una importante ricaduta nella cultura internazionale. Ed è a questo punto che Napoli, dopo Roma, diventa la seconda tappa obbligata del *Grand Tour*. La bellezza di Napoli e il suo golfo insieme alle scoperte di Ercolano e Pompei sono alla base della costruzione del mito del Sud d'Italia nell'immaginario di popoli d'ogni paese, che perdurerà fino ai nostri giorni². Sicuramente i luoghi più suggestivi e più visitati dai primi viaggiatori stranieri furono la città partenopea e il suo golfo, il Vesuvio e i Campi Flegrei, Sorrento e le isole, Paestum e le città di Ercolano e Pompei. Questi luoghi offrono ad artisti di tutta Europa una condizione paesistica del tutto eccezionale per la solare bellezza mediterranea, per la sinuosità della costa e per la ricchezza dei reperti archeologici a vista disseminati nei dintorni di Napoli. Colti aristocratici, artisti, scienziati con i loro resoconti epistolari, relazioni di viaggio e opere pittoriche diffondono in Europa un'immagine affascinante, ma anche idealizzata di questi territori, come testimonia la gran quantità di pitture di vedute e paesaggi che si diffondono durante la metà del Settecento e parte dell'Ottocento.

La curiosità e il desiderio di conoscenza spinge i viaggiatori ben oltre la *Campania felix*; sono pochi, certo, ma sono i più temerari quelli che, attratti da paesaggi solari, dalla bellezza delle coste e dall'ignoto o dal poco conosciuto, si spingono nelle province del Regno di Napoli fino ad arrivare in Sicilia. Certamente ha favorito il viaggio verso le Puglie, la Calabria fino alle coste della Sicilia, un viaggio sicuramente impervio per le condizioni delle strade non sempre

¹ R. Cioffi, A. Grimaldi (a cura di), *L'idea dell'Antico nel Decennio francese*, Atti del Terzo Seminario di Studi "Decennio francese 1806-1815" (Napoli, S. Maria Capua Vetere 10-12 ottobre 2007), Napoli, Giannini Editore, 2010.

² Sul fenomeno del *Grand Tour*, da un punto di vista figurativo, con particolare riferimento alla Campania, si vedano: C. de Seta (a cura di), *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, Atti del convegno (Roma, 20-21 marzo 1997), Napoli, Electa, 2001; ID., *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999; *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio-29 luglio 1990), a cura della Soprintendenza per i Beni artistici e Storici di Napoli, Napoli, Electa, 1990; I. Zannier, *Le Grand Tour dans les photographies des voyageurs du XIX^e siècle*, Venezia-Paris, Canal & Stamperia, 1999; L. Fino, *La Campania del Grand Tour. Vedute e ricordi di tre secoli di Napoli, Avellino, Benevento, Caserta, Salerno e dintorni*, Napoli, Grimaldi & C., 2010; R. Cioffi, S. Martelli, I. Cecere, G. Brevetti, *La Campania e il Grand Tour. Immagini, Luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, Roma, «L'ERMA» di Bretschneider, 2015.

favorevoli, fu certamente l'enorme presenza a Napoli, presso la di corte di Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina, di pittori stranieri provenienti dal nord Europa, in particolari di vedutisti e paesaggisti. È proprio grazie alla pittura di "vedute", alle *gouaches*, alle incisioni a stampa che presto si diffonderà un'iconografia meridionale (paesaggi, vulcani, monumenti) che sarà alla base della costruzione del mito del Sud.

Tra la congerie di artisti, presenti a Napoli negli ultimi venti anni del secolo, va certamente ricordata la figura di Jacob Philipp Hackert, pittore neoclassico, specializzato nella rappresentazione di vedute. Nel 1782, il pittore prussiano diviene vedutista di corte di Ferdinando IV di Borbone, il quale aveva già avuto modo di apprezzare la prima serie di quattro *gouaches* rappresentanti i siti reali, oggi conservate nel Palazzo Reale di Caserta.

La sua attività spazia dalle vedute ai paesaggi di Napoli e dintorni, di Sorrento e di Caserta con la sua Reggia ai siti reali borbonici, disseminati nei territori di pertinenza dello stato di Caserta³. A differenza degli altri vedutisti, attivi a Napoli e dintorni, impegnati a realizzare *gouaches* e tele ad olio, "immortalando" il golfo di Napoli e di Sorrento, le isole con Capri in testa e i Campi Flegrei, il nome di Hackert è soprattutto legato alla serie di vedute dei Porti del Regno di Napoli, forse la più importante commissione reale che ebbe il pittore per numero di tele realizzate. Attraverso una mirabile sequenza di tele di grande formato sono ritratte, con chiarezza formale e grande precisione topografica, i porti delle città della Puglia, della Calabria e della Sicilia e, sullo sfondo, la rappresentazione delle coste e l'orografia del territorio.

La *suite* dei *Porti del Regno* è senza dubbio l'impresa più significativa tra le numerose affidate dal re Ferdinando ad Hackert, negli anni della sua permanenza presso la corte borbonica tra Napoli e Caserta⁴. Diversi sono gli studi dedicati a questa serie⁵, che merita tuttavia di essere riconsiderata anche in rapporto al messaggio politico che sottende la commessa reale delle rappresentazioni dei porti: Ferdinando IV – sulla scia di quanto già Luigi XV aveva fatto in Francia, commissionando a Claude Joseph Vernet, tra il 1753 e il 1763, la serie dei porti delle coste francesi – vuole testimoniare l'opera di buon governo intrapresa dai sovrani borbonici, nell'ottica di una politica di sistematico recupero e rilancio degli scali portuali lungo le coste continentali e insulari del regno.

³ Ampia è la bibliografia sull'artista prussiano. Tra gli studi più rilevanti e organici per delineare l'attività dell'artista alla corte borbonica si vedano: C. de Seta (a cura di), *Philipp Hackert. Vedute del Regno di Napoli. Schizzo biografico di Johann Wolfgang Goethe*, Postfazione di R. Fertonani, Milano, F. M. Ricci, 1992; P. Chiarini (a cura di), *Il paesaggio secondo natura: Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio-30 settembre 1994), Roma, Artemide, 1994; T. Weidner (a cura di), *Jacob Philipp Hackert. Paesaggi del Regno*, catalogo della mostra (Caserta, 25 ottobre 1997-10 gennaio 1998), Roma, Artemide, 1997; C. de Seta, *Hackert*, catalogo a cura di C. Nordhoff, Napoli, Electa, 2005; ID., (a cura di), *Jacob Philipp Hackert: la linea analitica della pittura di paesaggio in Europa*, catalogo della mostra (Caserta, 14 dicembre 2007-13 aprile 2008), Napoli, Electa, 2007.

⁴ A Napoli Hackert, insieme al fratello Georg, abita presso il Palazzo Cellamare, che allora con il nome del suo precedente proprietario, principe di Francavilla, era noto oltre i confini della città. Nello storico palazzo, costruito nel XVI secolo per la famiglia Carafa, soggiognerà per un breve periodo anche Angelica Kauffmann, nel periodo in cui Maria Carolina cercò di assumerla come pittrice di corte. A Caserta, invece, Hackert alloggerà nei locali del pian terreno del Palazzo Vecchio di Caserta, attuale sede della Prefettura. Cfr. T. Weidner (a cura di), *Jacob Philipp Hackert*. op. cit., pp. 26-28.

⁵ C. de Seta, *Hackert*, op. cit.; F. Mazzocca, «Un'officina internazionale: artisti stranieri alla corte di Ferdinando IV e Maria Carolina», in R. Cioffi (a cura di), *Casa di re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra (Caserta, 8 dicembre 2004-13 marzo 2005), Milano, Skira, 2004, pp. 121-149, con particolare riferimento alle schede a cura di I. Di Majo, pp. 286-288; A. Grimaldi, «Le vedute dei Porti del Regno: J. Philipp Hackert, il vedutista al servizio del re», in S. Conti, G. Macrì (a cura di), *Giochi di specchi. Spazi e paesaggi mediterranei tra storia e attualità*, Locri, Pancallo, 2011, pp. 313-335.

L'impresa ha inizio nel 1787, quando il pittore dà inizio alla documentazione di tutti i porti più importanti del Regno⁶; per oltre dieci anni Hackert sarà impegnato dapprima in Puglia, poi in Calabria e ancora in Sicilia da cui mancava dal viaggio del 1777.

«La scorsa primavera ho visitato le coste della Calabria e una parte della Sicilia, per disegnare su commissione del re la suite dei porti marini. In Sicilia sono stato a Siracusa, Augusta, Li Ciclope, a Taci Tauraminia, Messina e Palermo»⁷.

È lo stesso Hackert a scrivere al barone Offenberg von Mitau il 16 novembre del 1790. Gli raccontava del suo soggiorno nelle province del Regno di Napoli per realizzare le vedute dei *Porti*, commissionategli dal sovrano. L'epistolario dell'artista, redatto durante il lungo soggiorno nel meridione d'Italia, denso di particolari descrittivi, ha costituito per gli studiosi uno strumento quanto mai prezioso per la conoscenza dettagliata della sequenza e del numero delle località marittime del Regno di Napoli, tradotte poi in pittura dell'artista. Ben documentata è la realtà territoriale e geografica della Sicilia, della Calabria e della Puglia, di quelle terre "brulicanti" di una natura a tratti ancora selvaggia e animata dallo spirito vivace e gioioso dei suoi abitanti ritratti dal pittore come piccole figurine sullo sfondo dei paesaggi.

Nell'analizzare questa ricchissima produzione vanno certamente considerati alcuni fattori, che hanno profondamente inciso sulla resa pittorica delle vedute: anzitutto i procedimenti adottati nonché le fonti da cui il Hackert attinge. Certamente si documenta sulle fonti iconografiche già esistenti: le tele dei porti di Francia di Cloud-Joseph Vernet, le incisioni a stampa e soprattutto le planimetrie topografiche e carte marittime disponibili negli *Atlanti* del Regno⁸. Oltre a questa mappatura del territorio, di natura più specificamente topografica e geografica, l'artista attinse al repertorio del *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1786) dell'abate di Saint-Non, opera enciclopedica dedicata alla storia di Napoli e al Vesuvio. L'opera è considerata tra i maggiori esempi di repertori illustrati del Mezzogiorno d'Italia, nell'età dell'illuminismo e Hackert ne fece un costante riferimento, anche se, diversamente dalle incisioni del *Voyage*, in quelle del pittore prussiano non sono riprodotte le vedute delle città ma l'attenzione si concentra piuttosto sulle coste e sui porti.

Giunto in Puglia, tra il 1799 e il 1792, Hackert dipinse almeno nove vedute, iniziando dal golfo di Manfredonia, proseguendo fino al tacco dello stivale e risalendo, lungo la costa ionica, fino al golfo di Taranto, uno dei porti militari più importanti del Regno. Il punto di vista del pittore è sul lato ovest: da qui è ripresa la città munita e turrita che sorge su un'isola e collegata con la terraferma da un ponte, ponte Napoli, e accanto la Torre di Raimondo Orsini (Fig. 1). La città antica è, dunque, vista di profilo e tra i tetti delle case si erge la cupola del duomo di San Cataldo e la chiesa della Croce. In primo piano l'ampia darsena è vivacemente popolata da carrette, buoi, pescatori e da un gruppo di figurine sulla sinistra, per lo più donne abbigliate con variopinti costumi locali dell'epoca, tema questo che Hackert ripropone costantemente in tutta la serie. Nelle tele dei porti non è difficile rendersi conto che l'artista replica più volte gruppi di figurine molto simili tra loro, con costumi a volte identici,

⁶ Tutta la serie si articola, sia da un punto di vista cronologico che topografico, in tre gruppi. Del primo gruppo, eseguito tra il 1787 e il 1789, fanno parte sei dipinti di grande formato con vedute dei porti dell'attuale Campania, destinate ad arredare una delle anticamere del re nel Palazzo Reale di Caserta. La seconda serie, eseguita tra il 1789 e il 1792, è composta dalle vedute dei porti della Puglia, dove l'artista fu mandato dal re già nel 1788 per preparare i bozzetti dei porti della costa adriatica. Della terza serie fanno parte i porti della Calabria e della Sicilia.

⁷ B. Lohse, *Jacob Philipp Hackert. Leben und Anfänge seiner Kunst*, Emsdetten, Lechte, 1936, p. 29; T. Weidner, op. cit., p. 4.

⁸ *L'Atlante Geografico del Regno di Napoli e l'Atlante Marittimo del Regno di Napoli* furono realizzati, nel corso del Settecento, per volere di Ferdinando di Borbone, il quale affidò l'incarico a esperti geografi e artisti sotto la guida di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, geografo e cartografo di origini padovane, che fu nominato dal re direttore del Real Ufficio Topografico del Regno di Napoli.

il che induce a confermare l'autografia, anche se talvolta – come è stato notato – si possono riconoscere mani diverse.

Il secondo quadro della serie dei porti, realizzato da Hackert nel 1789, è la veduta del *Porto di Brindisi*, situato in una baia naturale e diviso in un bacino interno, il Seno di Levante, e uno esterno, il Seno di Ponente, collegati da un canale. Il dipinto mostra la veduta dal Seno di Levante sul Seno di Ponente al cui termine è chiaramente riconoscibile il Castello alfonsoino, costruito nel 1445 da Alfonso I d'Aragona. In primo piano uomini che scaricano della merce da navi e da barche di piccole dimensioni, mentre sullo sfondo stanno ormeggiati i velieri, segno che le acque del porto interno non erano ancora tanto alte da consentire ai vascelli di grandi dimensioni di entrare nel porto. L'anno seguente, nel 1790, dipinge i porti di Mafredonia, la città più a nord della Puglia, di Barletta, Bisceglie, Monopoli sull'Adriatico e quello di Gallipoli nel golfo di Taranto; nel 1791 è la volta del porto Trani e nel '92 di quello



Fig. 1 - J.P. Hackert, *Il porto di Taranto*. Caserta, Palazzo Reale

di Otranto. In quest'ultima veduta il pittore rappresenta il porto naturale della città lungo la bassa costa adriatica con piccole imbarcazioni e velieri in rada. Sulla destra le mura di fortificazione del castello aragonese, costruito da Ferdinando d'Aragona come fortino difensivo contro l'attacco dei turchi dal mare. All'interno delle mura si raggruppano le case e tra esse si leva il campanile della cattedrale dell'Annunziata del XII secolo, distrutta durante un attacco dei turchi del 1480 e subito ricostruita. Sul promontorio di sinistra la Cappella Alto Mare del 1788, non più esistente, e le mura

difensive che seguono il dolce pendio delle rocce tufacee verso il mare. Sulla spiaggia figurine disposte in gruppi e in primo piano il passaggio di una mula che precede due cavalli con donne sedute spalla a spalla secondo la tradizione locale.

Prima di giungere in Sicilia Hackert si ferma in Calabria dove realizzò la veduta del *Porto di Reggio Calabria* (Fig. 2), ma anche uno schizzo con una veduta di terraferma col paese di Cirella e un disegno che mostra il mare a Reggio, di cui l'artista si servì come riferimento per la sua veduta. Il quadro ritrae sullo sfondo la linea di costa montuosa e, spostata sulla sinistra, la baia con le imbarcazioni. L'attenzione del pittore è incentrata tutta sul fortino ben difeso da potenti cannoni e dai soldati borbonici in uniforme, alcuni mentre suonano i tamburini. Anche in quest'opera si coglie, a mio parere, l'intento celebrativo del sovrano: la disposizione precisa e "ragionata" dei soldati, delle armi da fuoco e della sentinella sul molo, traduce in pittura la volontà di Ferdinando di imporre, anche nelle province del regno, la presenza di un governo saldo e forte.

Nel 1790 Hackert arriva in Sicilia dopo aver consegnato la prima serie delle vedute delle Puglie. Dei suoi spostamenti sul territorio siciliano è lo stesso artista a lasciare testimonianza nella lettera al conte Dönhoff: da Messina va ad Augusta, poi a Siracusa e, a causa del gran caldo, non prosegue per Palermo, ma ritorna a Messina. Solo più tardi, come ricorda lo stesso Hackert nella lettera, giunge a Palermo: «[...] partendo ancora da Messina sono andato a Palermo [...] – scrive l'artista – Lì ho assistito alla festa di Santa Rosalia e ho disegnato tre *Vues des Ports de Mer*»⁹.

⁹ Scheda di C. Nordhoff in C. de Seta (a cura di), *Hackert*, op. cit., p. 183.

Nella veduta del *Porto di Palermo* la città, come spesso accade nella serie dei porti, ha un ruolo decisamente marginale. L'attenzione è rivolta alla veduta del molo che si estende lungo la costa, ai piedi del monte Solaro, che occupa la parte centrale della tela, alle cui pendici sorge la città. Sulla sinistra si riconosce il castello con le mura, l'Arsenale e più avanti il faro. Lungo il monte una strada in salita costruita ad archi, ma nulla di più si riconosce, proprio perché l'artista evita di rappresentare nel dettaglio gli edifici della città. La rappresentazione è dunque tutta fissata sulle figure di popolane, ricoperte sin dalla testa da un candido manto, sui



Fig. 2 - J.P. Hackert, *Il porto di Reggio Calabria*.
Caserta, Palazzo Reale

marinai all'opera, sulle barche e sui velieri fermi in rada. A mio parere da queste vedute si coglie la volontà del pittore di lasciare la città, per così dire "alle spalle", come ad esempio nella veduta del *Porto di Messina*, in cui la visuale, rivolta verso il mare, esclude la veduta della città. La raffigurazione si concentra sul molo, lungo il quale sono ancorate numerose navi mercantili, mentre altre imbarcazioni navigano a vele spiegate nel golfo. Della città si riconoscono solo la statua di *Carlo di Borbone* e la fontana di *Nettuno* di Giovanni Angelo Montorsoli del

1557, ma nulla di più. La volontà di Hackert coincide perfettamente con l'interesse specifico del re di ritrarre non le città – che si ritrovano inevitabilmente a fare da cornice alla veduta – ma i porti o meglio quella vivacità del commercio locale atto a garantire la solidità della casa reale, la cui ricchezza dipendeva dalla vendita dei prodotti delle città del Meridione¹⁰. Da questa specifica volontà nasce la rappresentazione hackertiana dei moli affollati di popolani e popolane, di bambini che giocano e si rincorrono gioiosi, di marinai che, come operose formiche, scaricano mercanzie o le caricano a bordo di navi, mentre sullo sfondo grandi velieri o fregate reali di passaggio contribuiscono a testimoniare l'ufficiale appartenenza dei porti ai territori della corona.

Per comprendere a pieno il ruolo che i pittori ebbero alla corte borbonica e il clima culturale in cui essi si muovevano, bisogna necessariamente soffermarsi sul rapporto che legava alcuni di questi artisti, sia napoletani che stranieri, con William Hamilton, ambasciatore britannico a Napoli, appassionato studioso di vulcani e di antiquaria, collezionista, ideale punto di congiunzione tra la rappresentazione della natura e la cultura settecentesca. Hackert, come molti artisti, entrò in diretto contatto con Hamilton già quando ebbe l'opportunità di visitare Pompei nel 1770, durante il suo primo soggiorno a Napoli, quando fu ospite dello stesso Hamilton. Cominciò a lavorare alle sei vedute a *gouache* di Pompei soltanto a partire dal 1792, quando dipinse la *Veduta delle rovine dell'antico teatro di Pompei*, forse il più bel dipinto che l'artista ci ha lasciato di Pompei.

La figura di Hamilton è stata determinante nella Napoli settecentesca, quale rappresentante di quella cultura mitteleuropea che si respirava negli ambienti della corte borbonica. È il momento in cui l'ambiente artistico napoletano si apre a modelli culturali europei e il linguaggio pittorico, caratterizzato fin a quel momento da una forte impronta tardo-barocca, si va aggiornando su nuovi modelli neoclassici, importati a Napoli da un gruppo di artisti stranieri, quali Heinrich Friedrich Füger, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Angelica

¹⁰ T. Weidner (a cura di), *Jacob Philipp Hackert*, op. cit., p. 50.

Kaufmann e lo stesso Hackert, tutti chiamati dalla regina Maria Carolina d'Austria a corte come segno tangibile di rinnovamento¹¹. In questo clima, Hamilton s'inserì a pieno titolo, favorendo nei suoi salotti letterari la diffusione di una cultura artistica di impronta europea.

Tra gli artisti più amati da Hamilton va ricordato Pietro Fabris, di probabili origini inglesi (si descrisse lui stesso come tale), è noto soprattutto come pittore di vedute napoletane con scene di vita popolare e vari momenti della vita di corte, ma fu anche autore di dipinti a tema religioso¹². L'attività più consistente fu comunque legata ai numerosi committenti stranieri presenti a Napoli dalla metà del XVIII secolo. In particolare collaborò con il più noto Philipp Hackert alle numerose illustrazioni a tempera inserite del celebre volume *Campi Phlegraei* di Hamilton, che ne aveva curato anche i testi

La notorietà di Pietro Fabris come pittore vedutista, pittore d'interni e illustratore di volumi, negli ultimi vent'anni del secolo, è ormai acquisita. La sua attività di illustratore è legata, non solo alle incisioni del volume *Campi Phlegraei*, di cui si è già accennato, ma anche ad altre imprese editoriali, tra cui si ricorda il volume dell'*Istoria de' fenomeni del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783, posta in luce dalla Reale Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere di Napoli* di Michele Sarconi, opera pubblicata nel 1784 all'indomani del terribile terremoto del 1783, che devastò la Calabria e parte della Sicilia, radendo al suolo interi centri abitati. Lo stesso Hackert, durante il lungo viaggio intrapreso per ordine del re nel province meridionali del Regno, ricorda il terremoto del 1783. Dalla Sicilia il pittore scrive al conte Dönhoff sottolineando la devastazione che ha colpito la città di Reggio:

«Carissimo conte, ho ricevuto la vostra piacevole lettera in Sicilia dove mi sono fermato per ben tre mesi, compresa la costa della Calabria fino a Reggio. Il re mi ha mandato qui con una piccola *felouque* ben armata, con 12 uomini, per realizzare la suite dei porti del Regno. In Calabria ho trovato ben poco di valore per un pittore, escluse isola di Cerella e Diamante. Reggio è molto pittoresca ma totalmente distrutta dal terremoto. In compenso mi sono rifatto in Sicilia. Anche se Messina era stata quasi del tutto rovinata dal terremoto, si è già di nuovo ripresa e quasi del tutto ricostruita, in parte per gli aiuti del governo, in parte perché è un porto libero [...] i prospetti di qui sono certamente tra i più belli che si possono vedere in Europa»¹³.

La gravità del disastro fu tale che il re Ferdinando IV inviò nei territori danneggiati dal sisma una commissione scientifica per redigere un resoconto dei danni effettivi¹⁴. Risultato dell'inchiesta scientifica fu la pubblicazione del volume in due distinte edizioni, una in folio e una in quarto, corredate da un grande *Atlante iconografico redatto dagli architetti Pompeo Schiantarelli e Ignazio Stile*, composto da tavole illustrate, di cui 68 incisioni, realizzate su rame da Antonio Zaballi; il disegno di una «macchina equatoriale»; una grande *Carta*

¹¹ Sul passaggio ad una nuova sensibilità artistica nelle scelte della corte borbonica agli inizi degli anni Ottanta del Settecento, si rimanda a F. Mazzocca, «Un'officina internazionale», op. cit., pp. 121-161.

¹² Sull'attività di Pietro Fabris si veda in particolare N. Spinosa, L. Di Mauro, *Vedute napoletane del Settecento*, Electa, Napoli 1999, pp. 31-33.

¹³ Scheda a cura I. di Majo, in R. Cioffi (a cura di), *Casa di Re*, op. cit., p. 290.

¹⁴ La commissione fu affidata alla Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere di Napoli, presieduta da Antonio Pignatelli, principe di Belmonte. Della spedizione, partita da Napoli il 5 aprile 1783, fecero parte il segretario dell'Accademia, il medico Michele Sarconi, gli accademici pensionati Angiolo Fasano, Nicolò Pacifico, Padre Eliseo della Concezione e Padre Antonio Minasi, i soci Stefanelli, Candida e Sebastiani. Per rendere la descrizione dei fatti e delle conseguenze devastanti del terremoto quanto più aderente al vero, si dotò la spedizione di tre disegnatori: gli architetti Pompeo Schiantarelli, in qualità di direttore, Ignazio Stile e Bernardino Rulli.

corografica della Calabria Ulteriore, piegata in molti fogli, realizzata da Padre Eliseo della Concezione¹⁵.

Successivamente nel progetto editoriale fu coinvolto anche Pietro Fabris per la realizzazione, nella versione acquerellata delle tavole incise su rame, come supporto di immagini al volume. La serie a colori, dagli inimitabili cieli rosati, non tardarono a diventare assai pregiate e oggi risultano di eccezionale rarità, se complete in volume, come nel caso del testo di Augusto Placanica, *Il filosofo e la catastrofe*, che contiene al suo interno la fedele riproduzione delle tavole acquarellate da Fabris. Queste immagini danno conto dei danni che il rovinoso terremoto del 1783 provocò in quei territori. Alla bellezza delle coste del Sud, così fedelmente ritratte da Hackert, alla natura a tratti selvaggia ma di grande fascinazione per i tanti viaggiatori stranieri, si oppone negli acquarelli di Fabris una Natura feroce, una forza disastrosa che può trasformarsi in nemica dell'uomo¹⁶. Basta sfogliarle questi acquarelli per rendersi conto dei danni che l'evento catastrofico arrecò al Sud d'Italia, in particolare alla Calabria e alla città di Messina.

In uno degli acquerelli, con precisione quasi tipografica, sono rappresentati gli



Fig. 3 - Laghi e rivoluzioni nel fiume Cumi e nei Campi di Bozzano a Oppido

scoscendimenti del terreno nella zona di Oppido (Fig. 3). Nella voragine aperta al centro di una vasta piana e nella desolazione del paesaggio circostante, sembrano essere inghiottite le due piccole figure: il disegnatore, inviato da Napoli per fare il resoconto dei danni, in compagnia di una persona del luogo che gli fa da guida in uno scenario terribile. Entrambi sono collocati sul ciglio di un pericoloso burrone e il disegnatore è assicurato, con un paio di funi, ad alcuni alberi lontani «per rimanere sicuro ed operare».

Nella tavola successiva, *Fenditure di terreno nel distretto di Jerocarne*, sono riprodotte invece le fratture a raggiera collegate a sprofondamenti nei territori di pertinenza del comune di Gerocarne. In una vasta piana, profondamente solcata dalle fenditure del terreno, i due membri della commissione

accademica, coraggiosamente al centro della zona dissestata, indicano reciprocamente le fratture del terreno; l'uno sembra sottolinearne la direzione e la lunghezza, l'altro la profondità.

Su questi patetici scenari di rovina e di morte, i personaggi hanno una funzione essenziale. Se sono posti al centro della scena, essi evocano il senso del terrore, del dolore, della sofferenza; se invece fungono da quinta, ai lati della scena, il loro silenzio è sottolineato da mani e dalle braccia rilassate in atto di riflessione o rassegnazione, dove il messaggio è quello della caducità delle cose. Ed è qui l'aspetto più interessante di alcuni acquarelli, dove il motivo centrale, caro a tutta la tradizione figurativa settecentesca, è proprio la malinconica riflessione sulla bellezza della natura e sulla caducità delle opere umane. Perduta la speranza di

¹⁵ Sulla carta di Padre Eliseo contenuta nel volume dell'*Istoria* si veda S. Conti, «Il terremoto rappresentato», in *Geostorie. Bollettino e notiziario. Centro italiano per gli Studi storico-geografici*, XVIII (2010), n. 3, pp. 268-269.

¹⁶ Cfr. A. Grimaldi, «Il terremoto del 1783 in Calabria e Sicilia. Fonti iconografiche e resoconti di viaggio», in A. D'Ascenzo (a cura di), *Terremoti e altri eventi calamitosi nei processi di territorializzazione, Dalla Mappa al Gis*, Collana del Laboratorio geocartografico "Giuseppe Caraci", Roma, Labgeo Caraci, 2016, pp. 141-159.

recuperare il passato in chiave storica, esplose il confronto doloroso tra la grandezza dell'antichità e un presente che appare del tutto inadeguato. Il celebre disegno di Johann Heinrich Füssli, *La disperazione dell'artista davanti alle rovine* (1778-1779), rappresenta al meglio il senso più profondo di questo ragionamento: l'artista resta idealmente schiacciato dai resti della colossale opera di Costantino, in un isolamento che rende impossibile la ricostruzione ideale della statua e della sua collocazione in un ambiente reale e misurabile. Altrettanto eloquente appare, a mio parere, la serie di incisioni dei Templi di Paestum di Giovan Battista Piranesi, dove è assente la disperazione di Füssli, ma ritorna prepotentemente il concetto della grandiosità del passato, sottolineata dalla contrapposizione delle esasperate proporzioni del colonnato dei templi e le figura umana ridotta in un drammatico isolamento. È quel che accade anche in alcune tavole dell'*Atlante dell'Istoria* di Michele Sarconi, in cui le figure restano paralizzate e soverchiate dalle rovine, che denunciano inesorabilmente la



Fig. 4 - Campanile e prospetto del Duomo di Messina

grandezza di un passato che non esiste più. Nel disegno acquerellato della *Chiesa Madre di Rosarno* campeggia al centro della scena un ordinato anfiteatro di rovine della chiesa. In primo piano un vecchio che, con la mano levata in segno ammonitore, parla a dei giovani assisi ai suoi piedi. Nel rame originale la simbologia è accentuata dal fatto che i tre sono seduti nei pressi dei ruderi delle colonne spezzate della chiesa: nella versione acquerellata invece Fabris ha quasi eliminato questo particolare, come anche la festosa figura di un cagnolino abbaiente, alla destra del gruppo. Ma è soprattutto nel *Palazzo Reale di Messina* e nel *Campanile e prospetto del Duomo di Messina* (Fig. 4) che il rudere sovrasta e campeggia solitario, in modo esclusivo, grandioso nel suo sfacelo, mentre le figure umane sono inesorabilmente ridotte nelle dimensioni di semplici spettatori dinanzi a ciò che resta della ricchezza delle architetture di un tempo.

Al terremoto del 1783 seguirà quello, altrettanto violento, del 14 agosto 1851, che distrusse completamente la città di Melfi e con essa gran parte della Basilicata. Testimonianza storica di quel terribile

sisma è, ancora una volta, una veduta conservata nel Palazzo Reale di Caserta, *Veduta di Melfi distrutta dal terremoto* di Nicola Palizzi (Fig. 5), fratello di Filippo e Giuseppe, noti pittori di origine abruzzese e attivi a Napoli, dove frequentano il Real Istituto di Belle Arti. La loro arte ha profondamente contribuito all'aggiornamento del linguaggio figurativo napoletano nel corso dell'Ottocento nell'ambito della pittura del vero. Come ha ricordato Napier, l'opera di Palizzi, di cui esiste una replica con qualche variante, *Terremoto a Melfi* (Museo Civico di Vasto), va considerata come documento storico che «ha conservato gli effetti di una catastrofe che rase al suolo una città di più di diecimila abitanti, con la morte di quasi ottocento persone [...]»¹⁷.

¹⁷ F. Napier, *Pittura napoletana dell'Ottocento*, a cura di S. D'Ambrosio, Fiorentino, Napoli, 1956 (*Notes on modern painting at Naples*, J. W. Parker, London, 1855).

Il sisma del 1851 provocò nell'opinione pubblica un senso di paura e sgomento. Il disastroso evento ebbe grande risonanza alla corte di Napoli, come testimonia una veduta di Salvatore Fergola (1796-1874), grande protagonista della pittura a Napoli negli anni della Restaurazione, ultimo pittore di corte e reporter d'eccezione della Napoli della prima metà



Fig. 5- Nicola Palizzi, Veduta di Melfi distrutta dal terremoto, 1851. Caserta, Palazzo Reale

dell'Ottocento, in anni straordinari durante i quali la città era tra le più popolosa e vivace d'Europa. L'eco del terribile sisma arrivò a Napoli, negli ambienti di corte, tanto che Fergola, su commissione del re, realizzò una *Veduta generale di Melfi distrutta dal terremoto del 14 agosto 1851*, oggi conservata al Museo di San Martino di Napoli.

Il susseguirsi di queste calamità furono la riprova dell'avversità della natura capace di ribellarsi all'uomo, tanto da diventarne ostile; una natura, "maligna" dispensatrice tanto di suggestive vedute, in cui a trionfare è la bellezza del Sud, quanto di paesaggi martoriati da frane e dirupi. È la filosofia romantica e, in

particolare Leopardi, a ricordarci che questo Sud si fa teatro di una radicale ambiguità: all'immagine di una natura prorompente, che ammalia e suggestiona, allo spettacolo incantevole dinanzi alla severa mole dello "sterminator Vesevo" e alle spettacolari colate di lava dell'Etna, si accompagna spesso il dolore; alla bellezza solare dei campi si sostituisce la fatica del lavoro dei contadini; alla contemplazione e all'idillio prendono posto le condizioni di vita profondamente arretrate di un popolo, quello del Sud, capace – nonostante le avversità della natura che non smette mai di accanirsi – di riprendersi e rifiorire dalle ceneri.

Dagli archivi degli storici dell'arte del Novecento: viaggi di formazione, di conoscenza e di tutela

Gli archivi scientifici degli storici dell'arte del Novecento sono fortemente caratterizzati dalla presenza della fotografia. Le foto (direttamente eseguite, acquisite o commissionate) sono state strumento fondamentale nella documentazione per lo studio, il confronto e l'analisi delle opere d'arte e delle architetture. Gli studi, inventariazioni e valorizzazioni (anche tramite digitalizzazione) delle fototeche e archivi di studiosi storici dell'arte, si stanno intensificando negli ultimi decenni e consentono la ricostruzione della storia critica novecentesca e insieme offrono materiali per ulteriori approfondimenti con nuove domande. Qui di seguito sono raccolti scritti che restituiscono i diversi approcci e le diverse capacità informative di archivi di storici dell'arte, esiti e riflessi delle esperienze e degli interessi degli intellettuali che li hanno raccolti e costituiti. Al di là della documentazione degli specifici ambiti di studio essi possono offrire: tagli cronologici di situazioni monumentali, urbane e paesaggistiche legate ai viaggi (di formazione o di documentazione/ricerca/tutela); approcci metodologicamente innovativi o collegati al momento storico; la possibilità di cogliere lo sguardo (altamente specializzato) sulle città di storici dell'arte, tramite le scelte, le selezioni delle riprese effettuate autonomamente.

Michela Agazzi

1920-25, viaggi di tutela in Istria e Venezia Giulia nel primo dopoguerra: le campagne di Antonio Morassi attraverso le fotografie conservate nella sua fototeca

Beatrice Marangoni

Università di Venezia Ca' Foscari – Venezia – Italia

Parole chiave: Archivio fotografico, tutela, restauro, fotografia, patrimonio culturale, Venezia Giulia, Istria, Dalmazia.

L'Archivio Fototeca Antonio Morassi costituisce un importante nucleo delle collezioni storiche del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali di Ca' Foscari: venne acquisito dall'Università nel 1980, insieme alla biblioteca personale dello studioso, per volere degli eredi e in seguito all'interessamento dell'allora rettore Feliciano Benvenuti e di Terisio Pignatti¹. Il fondo è composto da 35.000 stampe fotografiche accompagnate da un consistente insieme di materiale documentario (lettere, schede di opere d'arte, manoscritti e dattiloscritti, *expertise*, ecc.) raccolto e prodotto da Morassi nel corso della lunga e articolata carriera come storico dell'arte e funzionario presso diverse soprintendenze italiane². L'archivio è stato oggetto di un intervento completo e coordinato da parte di Morassi che suddivise il materiale in sezioni ordinate alfabeticamente per nome d'artista o per località, fece realizzare i faldoni in cui i documenti sono contenuti e intestò personalmente cartelle e buste. L'organizzazione rivela l'approccio sistematico e la cura che lo studioso ebbe per la sua fototeca, che fu per lui senza dubbio uno strumento di lavoro essenziale; l'ordine dei materiali è stato volutamente mantenuto nell'attuale sistemazione del fondo in Università in modo da non disperdere le connessioni di senso create da Morassi tra i contenuti del suo archivio.

Nella sezione "Varie" della fototeca si conservano tre buste intitolare "Venezia Giulia" (buste VIII, IX e X) che contengono le fotografie risalenti agli anni tra il 1920 e il 1925 in cui Morassi fu impiegato presso l'Ufficio Belle Arti e Monumenti della Regia Soprintendenza di Trieste. Le prime due buste costituiscono un insieme coerente di materiale e comprendono i centinaia di scatti prodotti nell'ambito delle operazioni di tutela condotte dall'Ufficio nei primi anni Venti. Le stampe fotografiche (gelatine ai sali d'argento su carta, bianco e nero, misure: 13x18 cm; 18x24 cm) sono contrassegnate dal timbro a secco "Ufficio Belle Arti Venezia Giulia" e presentano il numero progressivo corrispondente al "Registro di entrata negativi" conservato presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Trieste. Le fotografie sono annotate sul retro a matita da Morassi o da suoi collaboratori con dati tecnici riguardanti lo scatto, la data e il luogo, insieme ad informazioni riguardanti il soggetto

¹ B. Tagliapietra, «Dall'Istituto di discipline artistiche al Dipartimento di Storia e critica delle arti (1970-1986)», *Venezia Arti*, 1, 1987, p. 157; M. Agazzi, «La fototeca di Antonio Morassi», *Venezia Arti*, 10, 1996, pp. 187-188; Ead., «Perizie: le "expertises" nella fototeca di Antonio Morassi», in A. Gentili, M. A. Chiari Moretto Wiel (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 445-450; Ead., «Il deposito dei saperi di Morassi. L'archivio scientifico e la fototeca di Antonio Morassi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia», in S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del convegno internazionale* (Gorizia, 18-19 settembre), Udine, Forum, 2012, pp. 39-60; Ead., «Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici di ricerca legati al Dipartimento di storia delle arti, memoria di operatività e occasioni di ulteriori arricchimenti», *Venezia Arti*, 22/23, 2013, pp. 51-53; la biblioteca personale di Morassi è stata catalogata ed è consultabile presso la Biblioteca Umanistica dell'Università.

² Per approfondire la figura di Antonio Morassi si rimanda agli atti del convegno internazionale: S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi, op. cit.*



1. Duomo di Pola, interno dopo l'incendio del 1924

rappresentato, e sono ordinate nelle buste secondo l'ordine alfabetico delle località in cui vennero scattate³.

La Soprintendenza aveva allora acquisito la giurisdizione anche sulle province della Venezia Giulia, dell'Istria e della Dalmazia, territori che erano appena stati annessi al Regno d'Italia e nei quali andavano affrontate le urgenti problematiche legate alla definizione del patrimonio artistico locale e alle modalità con cui questo potesse essere conservato e valorizzato⁴. A questo scopo furono organizzati viaggi di studio e promosse campagne fotografiche a tappeto. La ripresa fotografica veniva in questo modo intesa come strumento di tutela e conoscenza e tali progetti assunsero il valore di censimenti non solo della cultura artistica, ma anche dell'identità delle località indagate. Ogni singola fotografia era determinata dall'azione di persone diverse, coinvolte a vario titolo nell'attività di tutela⁵: le perlustrazioni erano infatti condotte dai funzionari

dell'Ufficio, storici dell'arte e archeologi, sempre accompagnati da un operatore specializzato nell'utilizzo della macchina fotografica. Molti viaggi di tutela furono sicuramente guidati da Morassi, che si trova ritratto in diverse fotografie.

Analizzando l'insieme documentario si evince innanzi tutto la capillarità delle campagne, che non tralasciarono né frazioni né isole. Nella scelta dei soggetti si poneva molta attenzione al rilievo delle architetture: gli edifici ecclesiastici, i palazzi nobiliari e le costruzioni di edilizia residenziale peculiari di un determinato territorio; contestualmente si censivano i singoli elementi urbani, come le vere da pozzo o i bassorilievi presenti sugli edifici. I beni artistici, mobili e immobili, erano registrati meticolosamente, essi venivano studiati con sistematicità, ritraendo dapprima il sito e poi l'edificio in cui erano collocati. Inoltre, molta cura era riservata non solo alla riproduzione di opere di pittura o scultura, ma anche di oggetti d'arte

³ Le fotografie della sezione "Venezia Giulia" sono state digitalizzate e catalogate secondo gli standard ministeriali e sono consultabili online sul sito della Regione Veneto dedicato ai Beni Culturali.

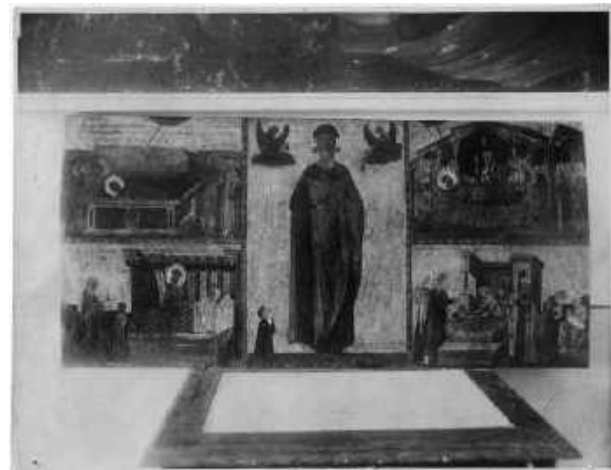
⁴ G. Perusini, R. Fabiani (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni Culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918) = Atti del convegno internazionale* (Udine, 30 novembre 2006), Vicenza, Terraferma, 2008; G. Pavan, «Guido Cirilli e i suoi collaboratori nell'ufficio belle arti della Venezia Giulia (1918-1924)», *Archeografo Triestino*, 79, 2009, pp. 167-229; P. Santoboni, «Nelle "terre redente": la direzione dell'Ufficio Belle Arti e Monumenti», in G. Cassani, G. Zucconi (a cura di), *Guido Cirilli: architetto dell'Accademia = Catalogo della Mostra* (Venezia 4 giugno-21 settembre 2014), Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 101-115; I. Spada, «Dall'Ufficio Belle Arti alla Regia Soprintendenza alle Opere d'antichità e d'arte di Trieste», in D. Rogoznica (a cura di), *Gli inizi della tutela dei beni culturali in Istria = Atti della giornata di studio* (Capodistria, 10 giugno, 2011), Capodistria, Histria Editiones, 2015, pp. 207-224.

⁵ E. Bertaglia, «L'archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia - Ufficio di Udine», in A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre, 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 243-253.

applicata, come i paramenti e gli indumenti liturgici, gli arredi e i vasi sacri e le oreficerie. Tali fotografie sono testimonianze storiche di primaria importanza, poiché gran parte degli oggetti d'arte mobili e dell'arredo liturgico risultano oggi dispersi o non visibili al pubblico. Molte oreficerie, ad esempio, non verranno più citate dalla critica dopo il secondo conflitto mondiale: di esse, scomparse o dislocate in nuove sedi, se ne è persa la conoscenza diretta⁶. Nell'archivio sono documentate opere provenienti da collezioni private, o interni di palazzi. Vi è un nucleo di fotografie che ritrae la collezione del Museo Civico di Capodistria e i locali di Palazzo Tacco, in cui il museo venne spostato negli anni Venti per intervento dell'Ufficio⁷.



2. Paolo Veneziano, *Pala del Beato Bembo*, Dignano, estate 1923



3. Paolo Veneziano, *Pala del Beato Bembo*, Dignano, estate 1924

Un corposo gruppo di foto rappresenta inoltre gli oggetti presentati all'*Esposizione di Arte Popolare* tenuta a Trieste del 1922 e curata da Morassi⁸.

Le fotografie offrono almeno cinque livelli di lettura e possibilità di ricerca. I primi due, storico e documentario, permettono di recuperare la situazione in cui i territori giuliani, istriani e dalmati si trovavano negli anni immediatamente successivi all'annessione italiana e la memoria dell'attività svolta in essi dalla Soprintendenza. Sono di particolare interesse a questo proposito le riprese realizzate in occasione di restauri che documentano lo stato delle opere prima degli interventi e ad esecuzione completata, divenendo testimonianza delle scelte di restauro, critico o di ripristino, seguite dall'Ufficio. Esempi emblematici sono le fotografiche degli affreschi dell'absidale della Basilica di Aquileia dell'autunno del 1920 che presentano le pitture prima dell'intervento e della primavera del 1921 a lavoro ultimato, oppure le due foto della Pala del Beato Bembo di Paolo Veneziano con le pitture molto annerite e dopo l'intervento di restauro (figg. 2 e 3). Talvolta si rappresentava anche

la fase d'esecuzione dei lavori, come negli scatti dell'interno della Basilica di Santa Maria delle Grazie a Grado con assi e impalcature; oppure l'azione di calamità (fig. 1). Le fotografie, sul piano amministrativo, avevano la funzione di testimoniare l'avanzamento e la conclusione dei lavori promossi dalla Soprintendenza e funzionano come nulla osta per il pagamento delle maestranze coinvolte. Il valore aggiunto di questo materiale iconografico consiste nel dar conto dei danni prodotti dalla prima guerra mondiale e nel comprovare la vastità delle operazioni di risarcimento e restauro realizzate negli anni seguenti la fine del conflitto.

⁶ B. Marangoni, *Catalogo di Oreficerie Istriane, considerazioni partendo dalle fotografie conservate nella fototeca Antonio Morassi a Ca' Foscari* [tesi di laurea magistrale], Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, 2012.

⁷ A. Morassi, «Il Museo di Capodistria», *L'Era Nuova*, 31 gennaio, 1922.

⁸ *Catalogo della mostra d'arte popolare italiana*, Trieste, Tipografia Moderna M. Susmel & Co., 1922.

Un terzo livello consente di recuperare il valore propriamente fotografico d'interpretazione della realtà che si esprime nelle modalità di ripresa dei beni: nell'inquadratura, la particolare attenzione riservata al contesto urbano o paesaggistico in cui i monumenti erano inseriti è dichiarata dalle didascalie sul retro delle fotografie, come "panorama", "veduta dalle mura", "vecchie case".

Un quarto fa invece emergere gli aspetti socio-antropologici legati ai territori indagati. Spesso, nelle fotografie, si trovano inserite delle presenze umane: queste non sono casuali, in quanto la scelta d'includere nello scatto gli abitanti di un determinato luogo va letta come la



4. "Casa gotica", Capodistria

volontà di offrire una testimonianza completa di un contesto sociale e di uno spaccato temporale (fig. 4). In alcune di esse sono ritratti, in posa, i membri più illustri di una comunità e le istituzioni civili e laiche che ne facevano parte.

Un quinto livello, infine, permette di considerare e apprezzare le fotografie come dei beni esse stesse.

Dalla fine dell'Ottocento la fotografia si era imposta in Italia come uno dei mezzi più efficaci per tutelare il patrimonio culturale, nel 1895 nasce il Gabinetto Fotografico Nazionale e, parallelamente, si iniziano a creare laboratori e archivi fotografici presso le varie Soprintendenze italiane⁹. Non è noto quando fu istituito un laboratorio fotografico presso la Soprintendenza di Trieste¹⁰; tuttavia, da una lettera di Achille Bertini Calosso, funzionario dell'Ufficio nel 1920, si evince che si stava lavorando per la costituzione di un archivio fotografico. Bertini Calosso, infatti, scrive che

stava: «acquistando riproduzioni dal commercio ma più specialmente procurando la collaborazione di studiosi e collezionisti della regione nel duplice intento di dotare l'Ufficio di un materiale indispensabile per le indagini, i raffronti, la definitiva compilazione degli Elenchi, e di fornire all'Archivio Fotografico di codesta Direzione generale le riproduzioni di quanto, nella Venezia Giulia, presenti un maggiore interesse d'arte»¹¹. Il funzionario spiega inoltre le modalità seguite per far nascere l'archivio: «presi accordi col Comando Supremo e con la Direzione del Museo Civico di Trieste, si ottenne per opera mia il concorso finanziario ed il consenso per far lavorare a disposizione dell'Ufficio l'ottimo operatore fotografico di quel Museo. All'atto delle consegne date dal sottoscritto, le fotografie già raccolte erano 1282, di cui 459 destinate a codesta Direzione Generale»¹². Non si trova menzione del nome del fotografo che scattò le fotografie per l'Ufficio Belle Arti, né sul retro delle stampe e nemmeno nei registri della Soprintendenza, tuttavia, la menzione dell'«ottimo operatore

⁹ A. Stanzani, O. Orsi, C. Giudici (a cura di), *Lo spazio il tempo le opere: il catalogo del patrimonio culturale = Catalogo della Mostra* (Bologna, 2 dicembre-17 marzo 2002), Cinisello Balsamo, Silvana, 2001; A. M. Spiazzi; L. Majoli; C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici*, cit.

¹⁰ R. Fabiani, G. Nicotera, «L'Archivio fotografico della Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia», in A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici*, cit., pp. 235-242.

¹¹ G. Pavan, «Guido Cirilli e i suoi collaboratori nell'ufficio belle arti della Venezia Giulia (1918-1924)», *Archeografo Triestino*, 79, 2009, p. 203.

¹² *Ibid.*, p. 204.

fotografico» del Museo Civico ha permesso di identificare l'autore delle fotografie con Pietro Opiglia¹³. A lui è attribuita una campagna fotografica che ritrae alcuni quartieri di Trieste prima di essere demoliti nella quale si colgono la stessa modalità d'esecuzione e la medesima sensibilità che caratterizzano le riprese realizzate per l'Ufficio. Opiglia non firmò o timbrò le fotografie scattate nell'ambito dei viaggi di tutela della Soprintendenza perché era un funzionario statale, non un fotografo di professione impegnato nella salvaguardia dei propri diritti d'autore. La busta X presenta, invece, un insieme di materiale non omogeneo che venne raccolto da Morassi durante gli anni triestini come approfondimento per gli studi e i lavori condotti parallelamente all'attività in soprintendenza. Un consistente nucleo di fotografie è inerente ad Aquileia, alcune vennero acquisite dall'Istituto Nazionale Luce, altre da fotografi privati come Pignat di Udine o Alinari, queste sono pubblicate, insieme a foto della Soprintendenza, in un saggio di Morassi sulle pitture della Basilica¹⁴. Inoltre sono presenti delle riproduzioni della Danza Macabra di Vermo su cartoncino timbrato *Emporium*, anche queste utilizzate come corredo ad un articolo dello studioso¹⁵. La bibliografia prodotta da Morassi tra il 1920 e il 1925 è infatti il frutto diretto delle campagne e delle attività promosse dall'Ufficio¹⁶. Egli inoltre tornerà negli anni Trenta ad occuparsi di opere istriane: nella mostra *Antica oreficeria italiana* curata dallo studioso nell'ambito della VI Triennale di Milano del 1936, insieme a capolavori quali la Chiocchia con i pulcini di Monza o la Croce di Desiderio di Brescia, vennero esposti importanti oreficerie come il calice e l'ostensorio del Tesoro del Duomo di Capodistria e l'altare di Montona¹⁷. Molte delle fotografie contenute nelle tre buste sono inoltre pubblicate nei resoconti dei lavori della Soprintendenza e nell'inventario dei beni artistici conservati in Istria, promosso dal Ministero dell'Educazione Nazionale, al quale collaborò lo stesso Morassi¹⁸.

Bibliografia

M. Agazzi, «La fototeca di Antonio Morassi», *Venezia Arti*, 10, 1996, pp. 187-188.

M. Agazzi, «Perizie: le “expertises” nella fototeca di Antonio Morassi», in A. Gentili, M. A. Chiari Moretto Wiel (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 445-450.

M. Agazzi, «Il deposito dei saperi di Morassi. L'archivio scientifico e la fototeca di Antonio Morassi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia», in S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del convegno internazionale* (Gorizia, 18-19 settembre), Udine, Forum, 2012, pp. 39-60.

¹³ Pietro Opiglia venne assunto dal Comune di Trieste nel 1908 come custode, ma dagli Atti dei Musei Civici sul personale si legge che il dipendente doveva dimostrare di possedere la pratica della fotografia: in quegli anni venne infatti allestito un Laboratorio fotografico presso il Museo dove Opiglia poté lavorare. Per l'identificazione del fotografo: B. Marangoni, «L'Ufficio Belle Arti e Monumenti della Soprintendenza di Trieste (1920-1925). Considerazione a partire dai materiali della Fototeca Antonio Morassi», *Venezia Arti*, 25, 2016, pp. 163-168.

¹⁴ A. Morassi, «Il restauro dell'abside della basilica di Aquileia», in *Bollettino d'Arte del Ministero per la Pubblica Istruzione*, agosto 1923, pp. 75-94.

¹⁵ A. Morassi, «Cronache: gli affreschi di santa Maria delle Lastre a Vermo», *Emporium*, 63, 1926, pp. 204-208.

¹⁶ Per la bibliografia di Morassi si rimanda a: V. Vuerich, «Bibliografia aggiornata di Antonio Morassi», in S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi*, cit., pp. 313-334. La stesura completa della bibliografia di Morassi è stata possibile grazie a un voluminoso quaderno conservato presso l'Archivio Morassi nel quale lo studioso conservava i ritagli dei vari articoli pubblicati su quotidiani e periodici locali che altrimenti sarebbero risultati introvabili.

¹⁷ A. Morassi (a cura di), *Antica oreficeria italiana = Catalogo della mostra* (VI Triennale di Milano), Milano, Hoepli, 1936.

¹⁸ A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Pola*, Roma, Libreria dello Stato, vol. 5, 1935.

- M. Agazzi, «Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici di ricerca legati al Dipartimento di storia delle arti, memoria di operatività e occasioni di ulteriori arricchimenti», *Venezia Arti*, 22/23, 2013, pp. 51-53.
- E. Bertaglia, «L'archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia – Ufficio di Udine», in A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre, 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 243-253.
- Catalogo della mostra d'arte popolare italiana*, Trieste, Tipografia Moderna M.Susmel & Co., 1922.
- R. Fabiani, G. Nicotera, «L'Archivio fotografico della Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia», in A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di). *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre, 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 235-242.
- S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del convegno internazionale* (Gorizia, 18-19 settembre), Udine, Forum, 2012.
- B. Marangoni, *Catalogo di Oreficerie Istriane, considerazioni partendo dalle fotografie conservate nella fototeca Antonio Morassi a Ca' Foscari* [tesi di laurea magistrale], Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, 2012.
- B. Marangoni, «L'Ufficio Belle Arti e Monumenti della Soprintendenza di Trieste (1920-1925). Considerazione a partire dai materiali della Fototeca Antonio Morassi», *Venezia Arti*, 25, 2016, pp. 163-168.
- A. Morassi, «Il Museo di Capodistria», *L'Era Nuova*, 31 gennaio, 1922.
- A. Morassi, «Il restauro dell'abside della basilica di Aquileia», in *Bollettino d'Arte del Ministero per la Pubblica Istruzione*, agosto 1923, pp. 75-94.
- A. Morassi, «Cronache: gli affreschi di santa Maria delle Lastre a Vermo», *Emporium*, 63, 1926, pp. 204-208.
- A. Morassi (a cura di), *Antica oreficeria italiana = Catalogo della mostra* (VI Triennale di Milano), Milano, Hoepli, 1936.
- G. Pavan, «Guido Cirilli e i suoi collaboratori nell'ufficio belle arti della Venezia Giulia (1918-1924)», *Archeografo Triestino*, 79, 2009, pp. 167-229.
- G. Perusini, R. Fabiani (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni Culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918) = Atti del convegno internazionale* (Udine, 30 novembre 2006), Vicenza, Terraferma, 2008.
- A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Pola*. Roma, Libreria dello Stato, vol. 5, 1935.
- P. Santoboni, «Nelle “terre redente”: la direzione dell'Ufficio Belle Arti e Monumenti», in G. Cassani, G. Zucconi (a cura di), *Guido Cirilli: architetto dell'Accademia = Catalogo della Mostra* (Venezia 4 giugno-21 settembre 2014), Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 101-115.
- I. Spada, «Dall'Ufficio Belle Arti alla Regia Soprintendenza alle Opere d'antichità e d'arte di Trieste», in D. Rogoznica (a cura di), *Gli inizi della tutela dei beni culturali in Istria = Atti della giornata di studio* (Capodistria, 10 giugno, 2011), Capodistria, Histria Editiones, 2015, pp. 207-224.
- A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre, 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010.
- A. Stanzani, O. Orsi, C. Guidici, (a cura di), *Lo spazio il tempo le opere: il catalogo del patrimonio culturale = Catalogo della Mostra* (Bologna, 2 dicembre-17 maro 2002), Cinisello Balsamo, Silvana, 2001.
- P. Sticotti, «Recenti scoperte d'antichità a Trieste e territori», *Archeografo Triestino*, 3, 1911, pp. 204-208.

- B. Tagliapietra, «Dall'Istituto di discipline artistiche al Dipartimento di Storia e critica delle arti (1970-1986)», *Venezia Arti*, 1, 1987, p. 157.
- V. Vuerich, «Bibliografia aggiornata di Antonio Morassi», in S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del convegno internazionale* (Gorizia, 18-19 settembre), Udine, Forum, 2012, pp. 313-334.

“Diario di Costantinopoli”: un viaggio di Sergio Bettini

Silvia Peressutti

Università Ca' Foscari – Venezia – Italia

Parole chiave: fotografia, Istanbul, Bettini, architettura bizantina, S. Sofia, Kariye camii.

Momento cruciale della formazione di Sergio Bettini, storico dell'arte e professore universitario presso l'università di Padova¹, furono i viaggi di esplorazione e ricerca nell'oriente bizantino. Le documentazioni di viaggio sono collocate presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari, che conserva l'archivio di studio del professore. Il fondo è costituito dall'archivio scientifico documentario e dalla fototeca, ordinata rispettando i criteri adottati dallo studioso, basati sull'argomento (architettura, pittura e scultura) sulla periodizzazione (arte tardoantica, medievale e bizantina) e sull'area geografica o culturale. Dal 1934 al 1939, grazie ai finanziamenti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, dell'Istituto Nazionale di archeologia e dell'Istituto storico archeologico FERT di Rodi, Bettini poté compiere numerosi soggiorni in Bulgaria, in Grecia, a Creta e in Turchia. Il 18 ottobre 1935 giunse a Istanbul. Cominciò subito il lavoro sul campo disegnando, fotografando e prendendo appunti su un piccolo blocco a quadretti, una sorta di diario di viaggio². Si tratta di uno strumento di lavoro su cui annotava i monumenti visitati, gli incontri con altri studiosi, le impressioni e i confronti suscitati dall'osservazione delle opere, lo stupore derivato dalla loro contemplazione. Nel diario vi è un costante riferimento alle fotografie che scattava di visita in visita, al punto che testo e immagini sono strettamente correlati. Il viaggio si protrasse fino al 23 ottobre (poi non ci sono altre indicazioni) ma probabilmente rimase qualche giorno in più. La sua attenzione si focalizzò sul passato bizantino della città: il 18 pomeriggio visitò.



Chiesa della Vergine Pammakaristos. In basso a destra l'ombra proiettata da Bettini nel momento in cui scattò la foto

¹ Sergio Bettini (Quistello, 9 settembre 1905 – Padova, 12 dicembre 1986). Laureatosi nel 1929 a Firenze con una tesi su Jacopo Bassano (relatore Giuseppe Fiocco), dopo i primi interessi sull'arte moderna si dedicò allo studio dell'arte bizantina, con lunghi soggiorni all'estero. Nel 1939 fu nominato direttore del Museo civico di Padova e nel 1942 vinse la cattedra di Archeologia cristiana. Presso l'università di Padova insegnò anche Estetica e successivamente Storia dell'arte medioevale e Storia della critica d'arte, fino al 1975, anno del congedo. I suoi principali interessi spaziavano dall'arte tardo antica alla contemporaneità, con una particolare attenzione alla metodologia critica. Alla sua scuola si sono formati Giuseppe Mazzariol, Wladimiro Dorigo, Lionello Puppi e Massimo Cacciari. Fu autore di importanti monografie (*Venezia, nascita di una città*, 1978; *Architettura di San Marco*, 1946; *L'arte alla fine del mondo antico*, 1948) e protagonista della scena culturale novecentesca partecipando attivamente nelle attività di istituti come La Biennale, La Fondazione Cini, il Centro Internazionale di Storia dell'architettura A. Palladio, il Centro di Antichità Ravennate e Bizantine.

² Archivio Sergio Bettini (Dipartimento Filosofia e Beni Culturali Università Ca' Foscari), IV. *Schedari Scientifici*, busta 1.

Pera e Galata, il giorno dopo compì la prima visita a S. Sofia, poi si recò a S. Irene, all'Ippodromo, ai Santi Sergio e Bacco (oggi *Küçük Aya Sofya Camii*) e percorse un tratto delle mura. Il 20 vide la Colonna bruciata, S. Maria Diaconissa (*Kalenderhane Camii*), l'acquedotto di Valente, l'ex chiesa del Pantocratore (*Molla Zeyrek Camii*), la colonna di Marciano, il Museo archeologico. In seguito non sono indicate le giornate, ma il 21 o il 22 dovette recarsi per la seconda volta a Santa Sofia, poi all'ex chiesa dei Santi Pietro e Marco, in serata un'altra visita alla mura e a S. Anastasia. Il 23 mattina terzo sopralluogo a S. Sofia e poi, passando per la porta di Adrianopoli, giunse alla moschea Kariye. Andò all'*Obelar Camii* per ammirare il panorama, ritornando poi a S. Anastasia. Nel pomeriggio visitò la *Fatih Camii* e antiche chiese convertite in moschee: la *Eski-Imaret Camii*, la *Gül Camii*, la *Fethiye Camii*, ex chiesa della Pammacaristos. Il diario si conclude con alcune considerazioni su S. Sofia, che forse visitò ancora prima di ripartire. Tornato a casa non creò un album di viaggio, ma suddivise le immagini per tipologia: architettura, pittura, scultura, secondo un ordinamento che permette comparazioni geografiche e cronologiche. Predispose anche delle schede visuali corredate da didascalia, incollando le fotografie su dei supporti in cartoncino grigio. Gettò così le basi della fototeca, custodita e implementata costantemente, nella quale le buste dedicate a Istanbul sono cinque³.



Kariye Camii. Esempio di fotografia montata su cartoncino con didascalia a penna

³ Archivio Sergio Bettini, V. Fototeca, unità 39. [ARCHITETTURA] COSTANTINOPOLI; unità 63. [MOSAICI COSTANTINOPOLI KAHRIE GIAMIA]; unità 75. [MOSAICI COSTANTINOPOLI SANTA SOFIA]; unità 76. [MOSAICI COSTANTINOPOLI CENTRI MINORI]; unità 103. [AFFRESCHI COSTANTINOPOLI].

La Costantinopoli ritratta da Bettini – così la nomina sempre e così era nota al mondo fino agli anni '30 del XX secolo – è caratterizzata da tre *Landmark* fondamentali: le mura, le colonne, le chiese. Delle due cinte murarie terrestri, l'una eretta da Costantino (306-337d.C.), l'altra da Teodosio II (408-450 d.C.), sopravvive la seconda, che abbraccia il centro storico dal Corno d'Oro fino al Mar di Marmara, proseguendo anche lungo il litorale. Espressione del potere imperiale sono invece gli obelischi, eretti nell'Ippodromo, e le colonne, alzate negli snodi viari della città. Persa la connotazione politica ad imitazione – e superamento – di Roma, col passare del tempo hanno assunto significato simbolico, diventando riferimento costante nella cartografia e nell'immaginario erudito dell'Occidente. Moltissime sono le chiese o, più opportunamente, le moschee immortalate (*camii* in turco, pronuncia giami). Dopo la conquista ottomana del 1453, i templi cristiani non furono demoliti, ma convertiti. Ciò spiega il doppio uso del nome turco e il titolo bizantino nelle didascalie delle sue fotografie. I nuovi dominatori mantenevano quasi inalterato l'impianto architettonico, mentre sorti alterne avevano affreschi e mosaici. Nei casi migliori furono ricoperti, altrimenti scialbati. Spesso gli edifici vennero progressivamente abbandonati e lasciati languire: stato che traspare in diverse immagini.

Leggendo gli appunti e guardando le fotografie comprendiamo quali furono i due monumenti che più affascinarono Bettini: S. Sofia e la *Kariye Camii*. Si recò tre volte a S. Sofia, e in almeno un sopralluogo fu accompagnato da Thomas Whittemore, l'archeologo fondatore del Byzantine Institute of America, all'epoca direttore della grande campagna di restauro dell'edificio: «Terza visita a S. Sofia. Wittemore si sofferma soprattutto sugli scavi fatti nel cortile della missione tedesca [...] Wittemore, che ha seguito da vicino gli scavi, assicura che fino a Giustiniano, anzi fino a dopo la sedizione di Nica, non si trova a Bisanzio nulla che non sia nettamente romano (ciò che anch'io pensavo)». Il giovane studioso ebbe così la possibilità di confrontarsi con uno dei maggiori esperti dell'epoca in un contesto favorevole agli studi, dato che proprio nel 1935 il monumento era stato riaperto al pubblico come museo. Oltre alla complessa periodizzazione delle parti architettoniche dell'immenso edificio, si interessò particolarmente al ciclo musivo:

«Caratteristico di S. Sofia è quest'uso piuttosto arcaizzante ma bello dei mosaici d'argento, i quali aumentano la luminosità degli ori con uno scintillio perlaceo. Giacché persino in quei fondi, che a prima vista sembrano tutti di oro luminoso, guardando meglio si scoprono disseminate inegualmente, ma sapientemente, varie tessere argentee, che danno sotto la luce dei bagliori stellari».

Negli anni successivi, in seguito alla conclusione dei restauri, acquistò varie fotografie professionali dedicate al ciclo musivo di questa chiesa. Sono perlopiù ingrandimenti che si focalizzano sui volti degli imperatori bizantini, delle loro consorti, della Vergine Maria e del Cristo. L'ingrandimento, mostrando nel dettaglio la disposizione delle tessere musive, permette confronti tecnico-stilistici fondamentali per la datazione dell'opera e coglie inoltre l'intensità degli sguardi amplificandone la valenza iconica. Proseguiamo la lettura degli appunti di viaggio:

«Salutato Wittemore e il suo amico inglese col quale ho discusso se l'arte bizantina possa o no paragonarsi alla musica di Mozart, prendo il tram di Edirne Kapi e arrivo alle porte di Adrianopoli, di cui rimane poco sotto i rifacimenti turchi. Passo poi alla Kahrie Giami, di cui faccio varie foto esterne, soprattutto del bell'exonartece angolare del periodo paleologo».

La moschea Kariye era in origine la chiesa del San Salvatore in Chora, parte di un complesso monastico al di fuori della cinta muraria, a nord-ovest della città. Il nome della chiesa è strettamente legato alla sua ubicazione, in quanto Kariye deriva dal greco Chora, che può essere tradotto in paese o campagna. Si tratta di un palinsesto architettonico: costruita sotto Giustiniano I; in seguito trasformata in cappella imperiale dalla dinastia comnena; saccheggiata durante la quarta crociata (1204); riportata a splendore all'epoca di Andronico II, imperatore Paleologo. Teodoro Metochites (1270-1332), Ministro alla corte imperiale, promosse la campagna di ampliamento, finanziando l'aggiunta del narcece a ovest e del *parekklesion* (cappella) a sud, e chiamando i migliori artisti a realizzare il ciclo decorativo. Egli è raffigurato in una lunetta del narcece interno, nell'atto di offrire la nuova chiesa a Cristo. I conquistatori ottomani mantennero la funzione dell'edificio, per poi convertirlo in moschea all'inizio del XVI secolo. Fu in quel momento che le decorazioni cristiane vennero ricoperte da pannelli lignei: questa operazione permise di salvare la maggior parte dei mosaici e degli affreschi. Nel 1945 la moschea fu chiusa e il monumento aperto al pubblico come museo. I mosaici e gli affreschi della chiesa sono riconosciuti come il migliore esempio di pittura del periodo paleologo. Si contraddistinguono per delicatezza cromatica, snellezza delle figure e una certa libertà narrativa, che predilige soggetti inconsueti, più intimi e pittoreschi, della vita del Cristo e della Vergine.



Kariye Camii, narcece interno, mosaico della lunetta: Teodoro Metochites nell'atto di offrire la chiesa al Cristo

Questo ciclo straordinario colpì particolarmente Bettini:

«Entro e sono impressionatissimo dalla bellezza dei mosaici, alquanto frammentari, dell'exonartece. A tutta prima non so fissare l'attenzione su nessun riquadro o figura, tanto mi attrae la raffinatissima armonia di quelle tinte accordate con una tale sensibilità da non aver idea. I riquadri sono listati da grosse fasce di verde piuttosto cupo, a piccoli

fiori e decorazione rosa e giallo chiaro (poche) ma tali da non turbare l'unità del verde profondo non denso ma acquoreo, cristallino benché cupo. I riquadri figurati sono di un pallore senza pari; del colore delle attinie, di cose sottomarine. Vi sono azzurri in tutte le gradazioni, che nelle ombre delle pieghe s'addensano in viola, mentre alle emergenze dei corpi rabbriviscono di un celeste chiarissimo, gelido, con qualche screziatura d'argento. Un grigio-perla, stranamente iridato, con riflessi d'opale e di giada, si stende sul fondo d'un oro perfetto, non troppo chiaro né troppo rosso, un oro ambrato, compatto, disteso a tessere minutissime».

La descrizione quasi poetica delle *nuances* di colore non scaturì solo dalla forte impressione suscitata, ma anche dalla necessità di fissare un riferimento per i colori dei mosaici, una sorta di “Pantone” personale dello studioso che andava ad integrare la documentazione fotografica allora in bianco e nero. Documentazione che ampliò il più possibile, acquistando una serie fotografica dedicata espressamente agli interni della chiesa, eseguita dallo studio professionale Sebah et Joaillier. Le fotografie sono databili al 1892 (confronto con il database della Library of Congress di Washington), ma si vendevano ancora negli anni '30, dato che gli operatori dello studio erano intervenuti sulle lastre negative eliminando la data in modo da aggiornare le ristampe successive senza dover compiere un'altra campagna fotografica. Bettini tracciò una pianta della chiesa in cui ad ogni numero corrisponde una scena musiva ritratta da una fotografia di questa serie. Grazie alla legenda della pianta (foglio a parte conservato in fototeca datato ottobre 1935), è possibile dare un titolo alle immagini delle scene musive, altrimenti prive di didascalia. La serie testimonia lo stato delle decorazioni antecedente al restauro degli anni '50 del XX secolo, mentre il suo utilizzo abbinato al disegno della pianta è un esempio specifico del metodo di lavoro del professore.



Kariye Camii, cupola del Pantocrator. Immagine Sebah et Joaillier

Bettini acquistò anche album, cartoline e libri dedicati all'architettura bizantina, e questa “fame” di immagini è testimoniata dall'ampiezza della fototeca. Oltre ai fini di studio, alcune fotografie personali furono anche repertorio utile alla pubblicazione: il frutto dei viaggi degli anni Trenta sono i manuali di storia dell'arte bizantina editi dal 1937 al 1944 per la NEMI (Nuovissima enciclopedia monografica italiana), nei quali si possono identificare le foto scattate dal professore in persona.

In conclusione, possiamo affermare che il diario scritto durante il soggiorno a Istanbul accompagna le immagini e permette di cogliere lo spirito critico, le ipotesi storiche, l'emozione e lo stupore provati da Bettini di fronte agli antichi monumenti. Inoltre testimonia

i rapporti tra gli studiosi dell'epoca, il prezioso scambio di informazioni e opinioni e l'interesse internazionale per l'archeologia bizantina. Le immagini hanno alto valore documentario, in quanto ritraggono edifici, mosaici e pitture prima di importanti campagne di restauro, cogliendo un preciso stato di conservazione o degrado. Memoria di un paesaggio mutato, hanno valore storico: in esse si scorge una città ancora parzialmente rurale, fatta di selciati, piante di fico, animali da cortile nell'aia. I monumenti giacciono maestosi, quasi abbandonati, intorpiditi dal sonno dei secoli. Per l'Italia di ieri sono state una testimonianza unica e di "primo scatto" di un'arte e di una regione poco note, permettendone la divulgazione anche per immagini. Sono anche prova del metodo di studio adottato da Bettini e del suo *modus operandi* per le pubblicazioni, in quanto svariate foto presentano sul retro indicazioni per essere ritagliate e collocate sulla pagina di un testo. Infine, in quanto fotografie, hanno intrinseco valore artistico, e Bettini studioso si rivela anche ottimo reporter.

Bibliografia

S. Bettini, *L'architettura bizantina*, Firenze, Nuovissima enciclopedia monografica italiana, 1937.

L'opera di Sergio Bettini, a cura di M. Agazzi e C. Romanelli, Venezia, Marsilio, 2011.

Mosaici e affreschi nella Kariye-Cami ad Istanbul, testi di A. Grabar, T. Velmans, Ginevra/Milano, Skira/Fabbri, 1965.

P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, Bollingen Foundation, 1966, 3 voll.

Dalla fototeca dell'Archivio Sergio Bettini< lo “sguardo” dello storico dell'arte

Sara Zucchi

Università Ca' Foscari – Venezia – Italia

Parole chiave: Archivi di storici dell'arte, sedimentazioni fotografiche, viaggi di formazione, Grecia.

Le fotografie di viaggio: documenti per la ricerca storico-artistica

Gli archivi scientifici degli storici dell'arte del Novecento costituiscono un patrimonio imprescindibile per lo studio della critica d'arte contemporanea. Nello specifico, la presenza di documentazione fotografica ha contribuito al rinnovo delle capacità informative che questi luoghi di conservazione rappresentano. La fotografia, prodotto culturale ottocentesco che anticipa le caratteristiche peculiari del mondo contemporaneo, è in grado di restituire quell'approccio visivo che è difficilmente indagabile prima del suo avvento.

La ricerca si è sviluppata a partire dalla sedimentazione fotografica raccolta da Sergio Bettini (1905–1986) durante la sua carriera di storico dell'arte e docente universitario, oggi conservata presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia. La collezione offre spunti interessanti per l'indagine sul metodo critico e didattico sviluppato da Bettini, soprattutto se si considerano le fotografie da lui stesso realizzate durante i viaggi di formazione che lo videro impegnato in Grecia tra il 1934 e il 1938.

Durante queste spedizioni Sergio Bettini svilupperà un peculiare linguaggio fotografico che è riscontrabile nei documenti e nell'uso che ne farà: le fotografie, spesso destinate alla pubblicazione, sono caratterizzate da inquadrature precise e mai scontate e l'attenzione posta dall'autore nel montaggio su supporti secondari corredati da puntuali didascalie e indicazioni manoscritte, fanno di questo patrimonio un indispensabile strumento per l'analisi del metodo bettiniano.

1. L'Archivio e la fototeca Sergio Bettini

Il materiale fotografico raccolto da Sergio Bettini durante la sua lunga attività di studioso e docente universitario è oggi conservato presso l'Archivio Sergio Bettini del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia¹.

Si compone di 152 unità archivistiche contenenti circa 15.000 gelatine ai sali d'argento, prevalentemente in bianco e nero, databili tra gli anni '30 e gli anni '60 del Novecento. Tra gli autori-fotografi individuati non mancano studi importanti quali Fratelli Alinari, Böhm, laboratori fotografici delle Soprintendenze o dei Musei italiani e stranieri, ma la peculiarità di questo fondo sta, a mio avviso, nelle fotografie realizzate dallo stesso Bettini, che saranno oggetto specifico di questa ricerca.

Il fondo fotografico è in stretta relazione con l'intero nucleo documentario appartenuto a Bettini e confluito nel Dipartimento veneziano nel 1987 a seguito di acquisto deliberato da parte del Consiglio di Amministrazione dell'Università Ca' Foscari.

L'Archivio Sergio Bettini comprende: la “biblioteca di lavoro”, che raccoglie materiale librario monografico e periodico, la raccolta fotografica di cui si tratterà; il nucleo

¹ Per una biografia di Sergio Bettini si veda di M. Agazzi: “Per una biografia di Sergio Bettini”, in *L'opera di Sergio Bettini*, atti del convegno a cura di M. Agazzi e C. Romanelli, Marsilio Editori, Venezia 2011, p. 49; “Notizie sulla operosità scientifica e sulla carriera didattica (curriculum) del prof. Sergio Bettini”, in S. Bettini, *L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936–1977*, a cura di M. Agazzi e C. Romanelli, Marsilio Editori, Venezia 2011.

documentario dei manoscritti, nel quale sono confluiti i molti materiali cartacei rinvenuti nello studio del docente (bozze dei testi per pubblicazioni e conferenze, canovacci preparatori per le dispense universitarie, appunti di vario genere); il nucleo composto da dispense universitarie e tesi di laurea.

Come affermato da Wladimiro Dorigo (1927–2006) che, nello specifico, ha diretto le attività di riordino e messa in sicurezza dell'archivio protratte fino al 1997, «Questi materiali costituiscono, secondo quanto a suo tempo riconosciuto e deliberato, un fondo coerente e inseparabile di grande valore e tuttavia suscettibile di specifiche destinazioni e utilizzazioni»². L'Archivio presenta, quindi, le caratteristiche peculiari degli archivi di persona, nei quali le sedimentazioni documentarie sono esito diretto di ricerche e studi personali e dove, nella maggior parte dei casi, gli interventi di riordino risultano complessi poiché l'organizzazione interna dei documenti è di difficile interpretazione³.

Il gruppo di ricerca, guidato da Dorigo e composto da diversi ricercatori ha comunque raggiunto gli obiettivi prefissati e l'intero nucleo documentario, suddiviso in 11 classi (1. schede di viaggio; 2. corrispondenza; 3. schedari scientifici; 4. bozze di stampa; 5. manoscritti editi e inediti; 6. materiale iconografico; 7. carte personali e biografiche; 8. lezioni e conferenze; 9. materiale preparatorio per dispense; 10. testi e materiali di studiosi e allievi; 11. carte frammentarie), è oggi interamente consultabile presso il Dipartimento di Venezia.

A questo risultato sono seguite importanti esperienze, non ultima, la pubblicazione in due volumi degli atti del convegno che si tenne nel 2005 a Venezia, in occasione del centenario dalla nascita di Sergio Bettini, in cui vennero esposti i risultati del lavoro intrapresi sul corpus bettiniano⁴.

Uno sforzo minore ha coinvolto il riordino della documentazione fotografica, che, se si esclude l'attività di messa in sicurezza, ricalca ancora oggi l'ordinamento voluto dal suo possessore: le fotografie, al momento dell'acquisto dell'archivio, vennero trovate all'interno di una cassettera, i quali cassette riportavano una breve titolazione tematica. Quest'ultima, in fase di riordino, è stata trascritta, e all'esigenza integrata, sulle 152 unità-busta che oggi raccolgono l'intero nucleo fotografico e per ogni unità è stata realizzata una scheda analitica relativa alla consistenza e ai soggetti prevalenti⁵.

Rispettando il criterio d'ordinamento voluto da Bettini, le fotografie risultano suddivise per macro temi riconducibili agli ambiti della Pittura, Scultura e Architettura medievali.

Il progetto di riordino e inventariazione ha reso possibile alcune importanti attività volte alla valorizzazione della documentazione fotografica, vitali per la sopravvivenza di questi “tesori nascosti”. Vorrei ricordare, a questo proposito, l'organizzazione e l'allestimento di due importanti mostre: la prima, permanente e visitabile presso il Dipartimento di Venezia, dal titolo *Sergio Bettini, l'inquieta navigazione della critica. I viaggi in Grecia* (2012), e la seconda allestita nel 2015 relativa a *Sergio Bettini 1935: un viaggio a Istanbul*.

L'attenzione riservata a questi materiali ha inoltre promosso diverse campagne di catalogazione volute dal Dipartimento veneziano e redatte da chi scrive: più di 500 fotografie sono state descritte seguendo lo standard ministeriale promosso da ICCD (Scheda F, livello C) e sono oggi consultabili sul Catalogo dei Beni Culturali della Regione Veneto⁶.

² W. Dorigo, “La ricerca «L'opera di Sergio Bettini»”, in *L'opera di Sergio Bettini*, cit., p. 41.

³ C. Romanelli, “Il lavoro sull'archivio e la fototeca di Sergio Bettini”, in *L'opera di Sergio Bettini*, cit., p. 81.

⁴ M. Agazzi, C. Romanelli (a cura di), *L'opera di Sergio Bettini*, cit.; S. Bettini, *L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936 – 1977*, cit.

⁵ L'inventario dell'intero nucleo fotografico è oggi consultabile attraverso la pagina web dedicata all'Archivio Bettini <https://www.unive.it/pag/18038/>.

⁶ <http://beniculturali.regione.veneto.it/xway-front/application/crv/engine/crv.jsp>.

2. I viaggi di formazione di Sergio Bettini

Nell'autunno del 1933 Giuseppe Gerola, docente di Storia dell'arte bizantina presso l'Ateneo di Padova, propone al Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti il nome di Sergio Bettini (laureato da qualche anno e già assistente di Giuseppe Fiocco nell'attività didattica della sezione storico-artistica della Scuola Filologica delle Tre Venezie) per continuare gli studi sui monumenti cristiani in Grecia. Iniziano così le regolari spedizioni nel Levante che impegneranno Bettini fino al 1938, interrotte solo dall'avvento della guerra.

È durante questi viaggi che lo studioso raccoglie il materiale che oggi compone, per una buona parte, il suo archivio: Sergio Bettini prende appunti che utilizzerà per le proprie pubblicazioni, scheda i monumenti, disegna le piante delle architetture, ma soprattutto fotografa.

La documentazione fotografica che ci ha lasciato ricalca la «viva preoccupazione classificatoria»⁷ dello studioso: le fotografie, allestite con molta probabilità una volta tornato in patria, sono montate in modo accurato su cartoncino e riportano didascalie e indicazioni circa i soggetti rappresentati.

Non è usuale, negli archivi di storici dell'arte, che il possessore sia anche autore degli scatti e questa caratteristica fa della sedimentazione fotografica di cui trattiamo un patrimonio di peculiare importanza. I fototipi restituiscono quello “sguardo” che sarà la base per l'elaborazione degli studi sull'arte medievale che Sergio Bettini produrrà durante la sua carriera.

3. «Diario greco»

«Passando da una riva all'altra di Grecia non ritrovavo quel senso di limpida e netta serenità che m'ero aspettato di sentirvisi riflettere dal cielo nell'animo, come il riflesso di una figura di marmo candido elevata contro l'azzurro. Le onde di sensazioni che mi investivano erano straordinariamente precise, ma fuggitive [...]»⁸.

Così si apre un manoscritto di sapore letterario ritrovato tra le carte d'archivio e redatto da Bettini probabilmente nel 1935, durante la sua esplorazione di alcune zone greche. Il testo, che presenta l'intestazione «Dafni, ottobre» fa riferimento anche al soggiorno a Creta (e nello specifico a Festo) e ci riporta a un altro documento molto suggestivo rinvenuto accanto alle *Note di viaggio 1935, Bulgaria, Grecia, Costantinopoli*⁹: una cartina illustrativa del percorso che Sergio Bettini si apprestava a intraprendere, corredato dall'elenco delle località e dei monumenti che avrebbe visitato.

Le fotografie che scatterà durante questi soggiorni, oltre a rappresentare una documentazione preziosa per le proprie ricerche, probabilmente sopperivano a quella “fuggevolezza di sensazioni” che lo studioso ci descrive nel *Diario*. La precisione della ripresa, il montaggio delle fotografie su cartoncino e l'attenzione riposta nella stampa dei fototipi possono essere letti come la necessità dello studioso di non perdere le “sensazioni” provate durante i suoi viaggi. L'immagine fotografica si fa, quindi, indispensabile quanto l'annotazione scritta.

La riflessione nasce anche dall'osservazione sull'uso che Sergio Bettini farà del proprio materiale fotografico e un esempio ci viene fornito dalla collana in sei volumi dedicata all'arte bizantina pubblicata da NEMI (Novissima enciclopedia monografica italiana) tra il 1937 e il 1944. Si tratta del primo manuale organico sull'argomento e il primo volume, relativo

⁷ M. Agazzi, “Per una biografia di Sergio Bettini”, in *L'opera di Sergio Bettini*, cit., p. 54.

⁸ S. Bettini, *Diario greco*, Archivio Sergio Bettini, Inediti, ms. 130.

⁹ S. Bettini, *Note di viaggio 1935, Bulgaria, Grecia, Costantinopoli*, Archivio Sergio Bettini, ms. 1/1.

all'architettura bizantina¹⁰, raccoglie molte delle fotografie realizzate da Sergio Bettini in Grecia.

Particolarmente suggestive risultano le immagini realizzate a Meteora nel 1935 [Fig. 1], scattate sia dalle cime delle falesie di arenaria che ospitano i monasteri, sia dalle vallate sottostanti: alcune di queste fotografie verranno pubblicate sul volume NEMI ed è interessante notare come non vi siano sostanziali differenze tra l'oggetto fotografico originale e la sua riproduzione per la pubblicazione. Questo non può che confermare l'abilità fotografica di Bettini che, senza esitazione, scatta e ci restituisce paesaggi mozzafiato.



Fig. 1: Meteore: il piccolo monastero di Russani, 1935

Del nucleo di fotografie realizzate in Grecia si possono individuare differenti approcci fotografici adottati da Bettini: il primo, accennato poc'anzi, coinvolge le fotografie di più ampio respiro relative ai paesaggi, dove lo sguardo si perde tra vallate e vedute e dove l'aspetto documentario è strettamente connesso a un preciso intento estetico. Tra queste immagini, oltre alle già citate fotografie di Meteora, si ricordano anche le fotografie realizzate a Mistrà che restituiscono paesaggi sorprendenti e incontaminati [Fig. 2].

¹⁰ S. Bettini, *L'Architettura bizantina*, vol. I, NEMI, Firenze 1937.



Fig. 2: Mistra: Metropoli ed Evangelistria, 1935-1938

Un differente linguaggio fotografico è individuabile nei documenti che maggiormente rispecchiano la ricerca bettiniana e mi riferisco alle immagini che restituiscono le architetture cristiane, riprese dall'esterno, dove l'inquadratura non è mai scontata, ma puntuale.

Un esempio ci viene dato dalle fotografie realizzate ad Atene, dove i monumenti sono contestuali al paesaggio urbano e perciò ben differenti dai monasteri isolati delle Meteore. Bettini si preoccupa di "riempire" l'inquadratura con il solo soggetto d'interesse, evitando la presenza umana, quasi inevitabile in certe zone cittadine.

Il nucleo di immagini relative alle chiese di Atene raccoglie anche alcune fotografie realizzate dallo Studio Alinari: è presumibile che Bettini abbia preso spunto da questi fototipi, poiché nei suoi scatti si ritrova quella scelta di riprendere il soggetto non frontalmente, ma sfruttando i volumi propri dei monumenti [Fig. 3].

Un discorso differente coinvolge le ricerche riguardanti la pittura: le fotografie realizzate all'interno dei monumenti che restituiscono le pitture bizantine sono spesso riconducibili ad altri autori e quelle di mano di Bettini risultano più incerte rispetto a quelle descritte finora. Questa indecisione è sicuramente imputabile alla mancanza di attrezzatura specifica, come luci adatte per gli ambienti bui delle chiese e cavalletti idonei.

Un'ultima osservazione riguarda le fotografie che indugiano tra le vie cittadine, nello specifico tra le vie di alcune isole quali Corfù, Zante e Cefalonia: le immagini di questo tipo, poco più di una decina, esulano dall'intento documentario (questa la ragione della quantità ridotta) e rientrano nella sfera più personale dell'autore, che ci restituisce immagini dal sapore quotidiano e perduto, popolate da bambini che reggono ceste di pane, donne anziane e carretti trainati da asini [Fig. 4].



Fig. 3: Atene, 1935-1938



Fig. 4: Vie di Corfù, 1935

Bibliografia

M. Agazzi, C. Romanelli (a cura di), *L'opera di Sergio Bettini*, atti del convegno, Marsilio Editori, Venezia 2011.

S. Bettini, *L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936-1977*, a cura di M. Agazzi, C. Romanelli, Marsilio Editori, Venezia 2011.

S. Bettini, *L'Architettura bizantina*, vol. I, NEMI, Firenze 1937.

Venezia Arti, vol. 2, 1988.

Sitografia

Archivio Sergio Bettini: <https://www.unive.it/pag/18038/>

Catalogo Beni Culturali-Regione Veneto: <https://www.regione.veneto.it/web/cultura/catalogo-beni-culturali>

Materiale d'archivio

S. Bettini, *Diario greco*, Inediti, Archivio Sergio Bettini, ms. 130.

S. Bettini, *Note di viaggio 1935, Bulgaria, Grecia, Costantinopoli*, Archivio Sergio Bettini, ms. 1/1.

S. Bettini, *Meteore: il piccolo monastero di Russani*, Fototeca Sergio Bettini, fotografia, n. inv: 02050030.

S. Bettini, *Mistrà: Metropoli ed Evangelistria*, Fototeca Sergio Bettini, fotografia, n. inv: 02050044.

S. Bettini, *Atene*, Fototeca Sergio Bettini, fotografia, n. inv: 02048014.

S. Bettini, *Vie di Corfù*, Fototeca Sergio Bettini, fotografia, n. inv: 02048099-100.

Gli archivi di Michele De Angelis, ingegnere con aspirazioni da storico e fotografo

Annarita Teodosio

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: Michele De Angelis, Salerno, arte medioevale, fotografia.

1. De Angelis ingegnere

Michele De Angelis (1875-1939) ricopre un ruolo di primo piano all'interno del panorama architettonico e storico-culturale della Salerno di inizio '900. Pur non avendo conseguito la laurea, esercita con discreto successo la professione di ingegnere, spesso attirando le antipatie dei colleghi¹.

Seppur la sua attività investa un ambito geografico abbastanza circoscritto – la città e la provincia di Salerno – numerose ed eterogenee sono le tipologie di interventi progettati e realizzati di committenza sia pubblica che privata: strade e ponti, reti idriche e fognarie, residenze popolari o per la ricca borghesia, scuole, cappelle gentilizie, restauri e incarichi peritali presso il Tribunale.



*Salerno, cantiere per la costruzione del Liceo Tasso su progetto di Michele e Luigi De Angelis.
Foto di Michele De Angelis*

L'Ingegnere assiste a quel momento storico di crescita e trasformazione della sua città natale che prende avvio nei primi decenni del XX secolo. Salerno si amplia sul litorale a meridione

¹ Avvalendosi di una legge in vigore ai suoi tempi, si iscrive per merito all'Albo dell'Ordine degli Ingegneri di Salerno. Si veda: A. R. Amarotta, «Michele De Angelis», in *Rassegna Storica Salernitana*, I, 1, 1984, pp. 127-147; qui p.141.

(*Piano Colamonico*, 1914), verso l'interno nell'area nord-orientale (*Piano Donzelli-Cavaccini*, 1925) e inizia a dotarsi di sedi istituzionali e servizi per le rinnovate esigenze della comunità². E il De Angelis vive appieno questo periodo di grande fermento connotandosi come uno degli artefici della "città moderna". Portano il suo nome molte dimore aristocratiche – Angrisani, Braca, Catino, Colonnelli, Daniele, Iemma, Scaramella – costruite a ridosso delle principali arterie di espansione urbana (Corso Garibaldi a sud, Via dei Principati a est), le proposte per il risanamento Rione Fornelle nel centro storico (con l'ingegner Mario Ricciardi) e la costruzione dei Magazzini Generali al Molo Manfredi. Sue sono anche le più importanti realizzazioni di edilizia scolastica salernitana: le scuole elementari "Barra" e "Vicinanza" (con l'ingegner Carlo Giordano) e il Liceo Ginnasio "Tasso", forse la sua opera più celebre, progettata con il figlio Luigi, laureatosi presso la Scuola di Ingegneria di Napoli nel 1927, che spesso lo affianca nella attività professionale. Non mancano neppure interventi di restauro: dal Convitto Nazionale, all'Acquedotto Normanno sino al Duomo che lo vede operare accanto a Gino Chierici.

Ma il De Angelis, travalicando i confini del suo specifico ambito professionale, coltiva interessi molteplici ed eterogenei nutrendo particolare passione per la storia dell'arte, principalmente del periodo medioevale, e la fotografia, che utilizza soprattutto per corredare i suoi studi e suffragare le ipotesi storiche.

I documenti personali e professionali, dell'Ingegnere, attualmente depositati presso l'Archivio Storico del Comune di Salerno, hanno subito solo un parziale riordino e restano tuttora in attesa di archiviazione³. Mentre il cospicuo fondo fotografico, acquisito dal Museo Didattico della Fotografia (MuDif) di Sarno (Sa), è in corso la catalogazione⁴.

2. Lo storico e fotografo

Tra gli anni Venti e Trenta, Michele De Angelis pubblica numerosi scritti soprattutto sulle autorevoli riviste cittadine "*Archivio Storico della Provincia di Salerno*", divenuta poi "*Rassegna Storica Salernitana*", e "*Salernum*". I monumenti della Salerno medioevale – castello, Palazzo di Arechi, acquedotto e cattedrale – costituiscono i suoi temi di ricerca prediletti e pressoché esclusivi. Al Duomo dedica anche due dettagliate monografie edite da Di Giacomo – "*Il Duomo di Salerno nella sua storia, nelle vicende e nei suoi monumenti Notizie documentate sui restauri e sulle modifiche subite dall'edificio*" (1936), "*Nuova guida del Duomo di Salerno, critica storico artistica illustrata*" (1937) – che lasciano trasparire la perfetta conoscenza del manufatto e delle sue trasformazioni.

Partendo da casi particolari, spesso lo Studioso elabora teorie storico artistiche di carattere generale sulla genesi dell'architettura dell'Italia meridionale e i rapporti con la cultura

² Tra le varie pubblicazioni sull'argomento si vedano: M. Bignardi M. (1982), «*La "nuova città": progetti e realizzazioni urbanistiche nei primi decenni del XX secolo*», in «Guida alla storia di Salerno e della sua provincia» a cura di A. Leone, G. Vitolo, Laveglia, Salerno, 1982, pp. 349-36; V. Dodaro, *Salerno durante il Ventennio. Gli edifici pubblici, l'edilizia popolare, l'urbanistica*, De Luca, Salerno 1997; G. Giannattasio, *Salerno. La città moderna. Piani e progetti dall'Ottocento ai primi decenni del Novecento*, Edizioni 10/17, Salerno, 1995.

³ La catalogazione di massima del consistente fondo dell'Ingegnere, svolta nell'ambito del Progetto di Ricerca del Diciv dell'Università di Salerno "*Archivi di architetti e ingegneri salernitani tra Otto e Novecento*" è stata coordinata dall'autrice che ringrazia le dott.sse Lucia Napoli e Maria Manzo dell'Archivio Storico del Comune di Salerno ed le dott.sse Emilia e Luisa Alfinito, eredi De Angelis, per la disponibilità e la collaborazione offerte durante questo lungo percorso di ricerca tuttora in corso.

⁴ Il fondo si compone di circa 1000 elementi di vario formato, perlopiù negativi su lastra di vetro alla gelatina di bromuro d'argento e pellicole al nitrato di cellulosa. L'autrice ringrazia il dott. Rosario Petrosino, direttore del MuDif, per le preziose informazioni fornite.

bizantina e arabo-sicula i cui influssi esclude categoricamente, anche in nome della sua personale concezione dell'arte in continua evoluzione quale risposta ad esigenze pratiche⁵.



*Salerno, quadriportico del Duomo.
Foto di Michele De Angelis*

L'Ingegnere analizza anche lo sviluppo di Salerno nel corso dei secoli. Già nel suo primo studio del 1923⁶, più volte ripreso e rimaneggiato negli anni successivi, ricostruisce, pure in pianta, le fortificazioni romane e longobarde con l'andamento delle mura e l'ubicazione delle porte urbane. Si tratta di un argomento molto complesso, che tuttavia egli ritiene opportuno affrontare pur senza avere, per sua stessa ammissione, la pretesa di risolverlo e dubitando di giungere a conclusioni precise. Infatti intende approssimarsi alla

soluzione fornendo un'ipotesi verosimile e circostanziata che possa avvalersi anche del «sussidio di considerazioni di indole topografica ed architettonica», più consone alla sua formazione e che possa costituire «un argomento tangibile intorno al quale i veri competenti potranno discutere, per correggere gli errori, per far luce nei punti oscuri, e per giungere a più esatte conclusioni»⁷. E difatti, la sua planimetria costituisce una preziosa base di partenza per molti altri studiosi.

Nel 1925 De Angelis firma il numero monografico "*Salerno. Prima capitale del Mezzogiorno*" della celebre collana edita dalla Sonzogno "*Le cento città d'Italia Illustrate*" in cui racconta la storia e le bellezze della sua amata città, «una gemma della Corona d'Italia che splende di luce propria ed illumina col suo illustre passato la millenaria civiltà italiana», una «insigne città, baciata dalle tranquille acque del suo mare, recinta ai fianchi ed alle spalle dalle campagne ricche e felici, che si disperdono a distanza verso i venerandi ruderi di Posidonia, mentre stringe, in amorevole amplesso, il vecchio duomo del Guiscardo, custode delle sue più care memorie». Tratteggia con grande accuratezza la storia e l'evoluzione urbana riservando, ancora una volta, maggiori approfondimenti agli eventi e le emergenze del periodo medioevale. Ma non trascurava avvenimenti più recenti come l'apertura al mare e la costruzione dei nuovi edifici rappresentativi – che elenca senza descrivere, forse perché ancora poco storicizzati – i lavori di ammodernamento del porto, ora collegato con la stazione ferroviaria, e le industrie nella città che «veglia ed opera per un avvenire sempre più degno del suo radioso passato». Sulla scorta di questa esperienza, l'Ingegnere scrive di Salerno anche all'interno del catalogo a tiratura limitata realizzato per la celebrazione dell'ottavo centenario della fondazione del Regno Meridionale (1927)⁸ e nella Guida del Touring "*Napoli e dintorni*" (1932). Queste pubblicazioni riscuotono un discreto successo, forse anche per il ricco corredo iconografico realizzato dall'autore stesso. Basti pensare che nel 1931 la

⁵ M. De Angelis, «Le origini dell'architettura dell'Italia Meridionale ed i mosaici della Cattedrale di Salerno», in *Archivio Storico della Provincia di Salerno*, IV, 1-2, 1924, pp.1-52.

⁶ M. De Angelis, «Sui muri si Salerno verso il mare», in *Archivio Storico della Provincia di Salerno*, III, 2-3, 1923, pp.100-116.

⁷ *Ibidem*, p.100.

⁸ AA.VV., *Città di Salerno, VIII centenario dell'Unione politica della Sicilia alla terraferma e della fondazione del Regno nell'Italia Meridionale*, Salerno, Stamperia Raffaello Beraglia, 1927.

redazione de “*La grande Illustrazione d’Italia*”, avendo apprezzato le «nitide fotografie» per la monografia della Sonzogno, chiede al De Angelis del materiale per illustrare un articolo su Salerno da pubblicare nel giornale.

La fotografia costituisce un’altra grande passione dell’Ingegnere che, seppur autodidatta, sembra padroneggiare l’utilizzo di strumenti professionali⁹ realizzando immagini di vario formato e grande accuratezza, inquadrature rigorose e tecnicamente ineccepibili con le quali illustra i suoi studi riservando invece le acquisizioni esterne – presso gli archivi Alinari, Foto Brogi, ecc. – esclusivamente agli edifici non salernitani che cita in alcune opere. Il De Angelis utilizza la fotografia per “mostrare” e “dimostrare”. Mostrare l’amata Salerno e le sue emergenze – il Duomo *in primis*, ampiamente rappresentato in tutti i suoi dettagli scultorei e



Salerno, Palazzo della Prefettura fra il Lungomare Trieste (ultimato nel 1921) ed il Corso Garibaldi (costruito nel 1810). Foto di Michele De Angelis



Salerno, pescatori che tirano le reti sulla spiaggia di Santa Teresa. Foto di Michele De Angelis

decorativi – divulgandone la conoscenza anche mediante pubblicazioni dirette ad ipotetici visitatori esterni; dimostrare teorie storico-architettoniche, come quella sull’origine dell’arco circolare rialzato, suffragata con le immagini del quadriportico della cattedrale salernitana, legata a suo dire, a problemi di ordine costruttivo scaturiti dalla differente altezza delle colonne e degli interassi fra di esse¹⁰. Anche il De Angelis sceglie la fotografia per documentare le fasi di lavorazione di alcune sue opere, come testimoniano le numerose immagini del cantiere del Liceo Tasso e del restauro del Duomo. Queste riprese costituiscono la preziosa, seppur inconsapevole, testimonianza dell’evoluzione urbana di Salerno. Difatti, mentre alcuni scorci del centro storico (dintorni del Duomo, via dei Mercanti, piazza Portanova) sono ancora sovrapponibili alla situazione attuale, altri ritraggono scenari perduti o irrimediabilmente compromessi. Come quello intorno al campanile dell’Annunziata di lì a poco pesantemente danneggiato dai bombardamenti del ’43 e dall’alluvione del ’54; gli archi

⁹ In alcuni documenti del fondo De Angelis si fa riferimento ad una fotocamera Zeiss modello Ikonta e una Ernemann, per la quale chiede il preventivo di riparazione nel maggio 1933; inoltre tra gli oggetti personali sono stati rinvenuti pezzi appartenenti ad una fotocamera modello folding 912.

¹⁰ M. De Angelis, «Le origini dell’architettura dell’Italia Meridionale ed i mosaici della Cattedrale di Salerno», in *Archivio Storico della Provincia di Salerno*, IV, 1-2, 1924, pp.1-52.

dell'acquedotto, inglobati in alcune costruzioni; la spiaggia di ponente cancellata dall'installazione del porto commerciale negli anni '60 e il vecchio Molo Manfredi con le sue taverne; le industrie accanto all'Irno. Gli scatti lungo la via Marina, che De Angelis stesso compara con vedute storiche precedenti, ritraggono una zona in piena trasformazione in cui si stanno costruendo i giardini lungo la costa e le sedi istituzionali e prestigiosi edifici borghesi sui lotti ricavati dalla colmata a mare. D'altro canto, le vedute panoramiche che riprendono Salerno dall'esterno, permettono invece di apprezzare la crescita urbana e leggere le principali linee di espansione.

Da quanto detto finora emerge che per l'Ingegnere la fotografia costituisce un ausilio irrinunciabile per le sue ricerche storiche e artistiche. Le immagini, improntate ad un forte rigore scientifico e generalmente prive di carica emozionale, sembrano rispondere unicamente ad un intento documentale. Tuttavia, l'esplorazione del suo fondo personale ha portato alla luce anche alcune interessanti vedute di genere: i pescatori sulla spiaggia che tirano le reti, i bimbi alla villa comunale, il lustrascarpe e l'organetto ambulante al corso Vittorio Emanuele. Immagini inedite che fermano situazioni e momenti della città del Ventennio mostrando un'altra faccia, pressoché inesplorata, del De Angelis fotografo.

3. La fortuna controversa

Michele De Angelis vive in una piccola realtà della provincia italiana, Salerno, che ama in maniera sviscerata e dalla quale sembra non essersi mai allontanato se non per piccoli spostamenti nei dintorni legati all'attività professionale¹¹. E quindi anche i suoi interessi personali sembrano tutti convergere sull'amata città natia, che diventa l'oggetto quasi esclusivo dei suoi studi storico-artistici così come delle riprese fotografiche. È uno studioso molto prolifico e riveste un ruolo attivo nel dibattito culturale cittadino, nel 1935 ricopre anche la carica di Presidente del Circolo Artistico "Gaetano Esposito". Intesse scambi epistolari con eminenti storici dell'arte italiana a cui chiede pareri, e forse rassicurazioni¹², e provvede personalmente alla diffusione dei suoi scritti spedendoli ai più autorevoli rappresentanti della cultura salernitana e non solo¹³.

Ma se è abbastanza indiscusso il ruolo del De Angelis ingegnere, più controverse sono le sorti dello studioso. Alcune delle sue teorie generano grandi perplessità negli altri rappresentanti della intelligenza salernitana. Grande eco ha la *querelle* innescatasi con l'architetto e storico Armando Schiavo e il direttore della rivista "Archivio Storico della Provincia di Salerno" Carlo Carucci a proposito dell'origine e la datazione dell'Acquedotto e sulle relazioni e gli scambi culturali tra Oriente ed Occidente¹⁴; anche Arcangelo R. Amarotta nel suo saggio monografico degli anni '80 ne traccia un profilo abbastanza controverso¹⁵.

Sicuramente il De Angelis non è uno storico di formazione, e forse non aspira ad esserlo se in una lettera al Salmi datata aprile 1932, chiede addirittura scusa per la sua «niuna competenza

¹¹ Dai suoi documenti personali e dai ricordi delle eredi, non sembrano emergere viaggi fuori città ad eccezione di quello quale delegato comunale alla Prima Mostra Italiana di Attività Municipale tenutasi a Vercelli nel 1924.

¹² Tra questi il medievista Pietro Toesca che interpella sulle origini dell'arte meridionale e Mario Salmi, direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte di Firenze e Membro del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, che aveva probabilmente conosciuto a Salerno, a cui spedisce una copia della pubblicazione sui mosaici della Cattedrale e alcune foto dell'Exultet e del Paliotto.

¹³ Nel Fondo personale dell'Ingegnere sono stati reperiti i lunghi elenchi dei tanti destinatari delle sue spedizioni postali e numerosi biglietti di ringraziamento e apprezzamento della sua opera.

¹⁴ La polemica si svolge sulle pagine delle riviste e culmina nel saggio dello Schiavo, una controreplica molto aspra e a tratti ingiustificatamente ingenerosa nei confronti del De Angelis. Si veda: A. Schiavo, «Arabi e archi acuti in provincia di Salerno», in *Archivio Storico per la Provincia di Salerno*, III nuova serie, 3, 1935, pp. 165-201.

¹⁵ A. R. Amarotta, «Michele De Angelis», in *Rassegna Storica Salernitana*, I, 1, 1984, pp.127-147.

in materia di storia dell'arte, nella quale mi sono voluto cimentare nei momenti di ozio ed in quelli di sconforto».

Tuttavia, al di là di quelli che possono essere i suoi limiti culturali e metodologici e, indipendentemente dai risultati raggiunti, ha il merito di approcciarsi allo studio dell'arte medioevale nel meridione, argomento ancora poco indagato¹⁶, affermandosi come indiscusso punto di riferimento per gli studiosi successivi. E forse i suoi scritti andrebbero riletti alla luce del contesto spazio-temporale e culturale in cui si trova ad operare e, probabilmente anche la sua figura andrebbe maggiormente esplorata anche alla luce della recente acquisizione del cospicuo fondo personale che ha aperto una nuova stagione di interesse su Michele De Angelis, un uomo dagli interessi trasversali, progettista, storico e fotografo che, attraverso scritti e scatti, racconta la sua amata città, una realtà nel pieno del mutamento di cui anch'egli, da ingegnere, è fautore e promotore.

¹⁶ L'opera di Émile Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale* (1904), ha da poco inaugurato una stagione di interesse sull'arte del periodo medioevale nel sud dell'Italia.

Viaggio e conoscenza: lo sguardo sulle città, sui territori, sul paesaggio

I saggi che seguono si interrogano sui modi e i criteri di visualizzazione di architetture, città e paesaggi in occasione del viaggio dei Grand Prix de Rome in Italia, cercando di coglierne significati e mutamenti nell'arco temporale che va dal secondo Settecento alla fine dell'Ottocento. Il viaggio verso Roma, gli itinerari del ritorno a Parigi e gli spostamenti nella penisola effettuati durante il soggiorno romano, rappresentano una vera e propria opportunità formativa, di cui sono testimonianza essenziale la produzione grafica e i resoconti di viaggio che i vari artisti pensionnaires riportano in patria. Da questo punto di vista, la pratica consolidata da Charles Percier et Pierre François-Léonard Fontaine si rivela fondatrice e fornisce un impulso notevole all'alba del nuovo secolo, alimentando studi e repertori prodotti dalle generazioni successive. Come si affermano ed evolvono gli itinerari privilegiati da artisti ed architetti, le fabbriche e i luoghi visitati e rappresentati, la pratica stessa dello schizzo, del rilievo e della restituzione? Quale il ruolo di tale produzione grafica nell'apprendistato della professione e nelle strategie di assimilazione e diffusione di plurimi modelli storici per la pratica dell'architettura? I contributi privilegeranno l'analisi di questa vasta e variegata produzione illustrando e mettendo in relazione le diverse maniere di descrivere e rappresentare il territorio, la città e i singoli edifici in una fase di transizione, tra XVIII e XIX secolo, delle competenze dell'architetto e della cultura del progetto, architettonico e urbano.

Antonio Brucculeri, Cristina Cuneo

Translatio imperii et studii

Aurélien Davrius

École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais – Paris – France

Senza risalire fino al re Philippe le Bel, che nel 1298 con la cassetta personale, mandò a Roma il pittore Étienne d'Auxerre, non si può negare che fin dal Rinascimento, la monarchia francese non cessò di mandare e di mantenere, in Italia e in particolare a Roma, artisti da cui si aspettava che fossero *à la page*. Contemporaneamente fece venire con più o meno successo artisti oltremontani quali Serlio e Cellini o più tardi il Bernini. L'epoca dell'inquadramento monarchico per gli artisti francesi cominciò a partire dagli anni 1630 quando pittori e scultori ma anche scrittori e musicisti vennero sollecitati per mettersi al servizio di una politica artistica globale fondata sul sistema accademico. Richelieu inaugura questo movimento con l'insediamento, nel 1635, dell'*Académie française*. L'accademia reale di pittura e di scultura che egli ha progettato, viene creata nel 1648 sotto la reggenza di Anne d'Autriche. Colbert, ministro di Stato e sovrintendente dei *Bâtiments du Roi*, fonda l'Accademia di Francia a Roma – lo stesso anno in cui vede la luce l'Accademia reale delle scienze, qualche anno dopo che il giovane Luigi Quattordicesimo decide di governare da solo. Nel 1671, viene fondata a sua volta l'Accademia reale di architettura, e l'anno dopo quella di musica e di danza. Camminando nei passi di Richelieu, Colbert aveva capito che le arti sono la splendente manifestazione della potenza del re e partecipano di una politica ambiziosa per il reame. In questa politica fondata sulle arti, gli edifici costituiscono senza alcun dubbio le prove e le testimonianze più notevoli. Luigi Quattordicesimo, sul letto di morte, ha confessato al suo successore, suo pronipote ancora fanciullo, di aver «amato troppo la costruzione.»

Il ritorno al classicismo e al gusto nobile iniziato in Francia a partire dagli anni 1740 in opposizione alla moda del *rocaille* prende esempio dal *Secolo di Luigi Quattordicesimo* che Voltaire esalterà nel 1751 in un grande libro eponimo. Nel suo poema *Pictura, carmen (La Pittura)*, l'abate gesuita François-Marie de Marsy (1714-1763) proclama così l'autonomia acquisita dalla scuola nazionale.

Francia, dacché Poussin seppe portarti la Pittura che aveva rapito all'Italia, dacché egli ci ha trasmesso le Arti che ha derubato a Roma, non hai niente da invidiarle. Quali meraviglie possono sfoggiare le famose Logge del Vaticano, Palazzo Farnese, e tutta Roma, che le tue proprie ricchezze non possano eguagliare! Quali monumenti si possono vantare di superare la magnificenza della *Galerie des Glaces* di Versailles, quella di Saint-Cloud, l'immensa cupola del *Val de Grâce*, la *Galerie du Luxembourg*, e quella di Fontainebleau? C'è bisogno di parlare di quel celebre chiostro, opera imperitura di Le Sueur, del *Ratto delle Sabine*¹ in cui Poussin fa ammirare la saggezza del suo pennello, e del suo quadro, *Saint Xavier ressuscitant un mort*²?

Pierre Patte, amico e collaboratore di Jacques-François Blondel, si mostrò riservato nei suoi *Monuments érigés à la gloire de Louis XV* (1765) sul beneficio ricavato dal viaggio in Italia, sia per i pittori che per gli architetti.

Jouvenet e Le Sueur non hanno mai varcato le Alpi e sono riusciti a diventare ottimi pittori; Perrault e Boffrand sono stati abilissimi architetti, senza aver visto l'Italia. Il signor Lemoyne,

¹ Nicolas Poussin, *L'Enlèvement des Sabines* (1637-38), huile sur toile, 159 cm x 206 cm, Paris, musée du Louvre.

² Nicolas Poussin, *Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima au Japon* (1641), huile sur toile, 444 cm x 234 cm, Paris, musée du Louvre. Abbé de Marsy, «*La peinture: Poème*», in *L'École d'Uranie ou l'Art de la peinture*, tradotto dal latino da Alphonse Dufresnoy e da M. l'Abbé de Marsy, Paris, Imprimerie de P. G. Le Mercier, 1753, p. 305-307.

un nostro famoso scultore, non è mai stato a Roma. Tutte queste abili persone mostrano che si possono formare altri artisti senza ricorrere a questo viaggio³.

L'apice di questa *traslatio studii* ebbe luogo nel 1777 quando il Francese Louis-Antoine Caraccioli (1719-1803) scrisse un'opera dal titolo esplicito, *Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française*: «Sempre fu riconosciuta una Nazione dominante che ognuno si sforzò di imitare. Una volta era tutto Romano. Oggi tutto è Francese. La differenza dei secoli opera questi cambiamenti»⁴. Il soggiorno a palazzo Mancini viene perfino considerato, non senza esagerazione, come un «esilio» nel 1779⁵.

Marigny, direttore dei *Bâtiments du Roi* dal 1753 al 1773, che aveva fatto il viaggio in Italia tra dicembre 1749 e settembre 1751, dichiarava a Soufflot: «Non voglio questa cicoria moderna, né voglio l'antico austero, *mezzo l'uno e mezzo l'altro*⁶ (in italiano nel testo francese)». Gli architetti francesi, come anche gli ornamentasti, dovevano alla metà del secolo voltar le spalle allo stile *rocaille* e ricollegarsi con i modelli del Grande Secolo. Se l'Italia resta un fertile terreno di apprendistato, i modelli non sono più gli stessi. *Les édifices antiques de Rome*, scritto da Desgodets nel 1695, erano stati superati da *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* di Le Roy, pubblicato per la prima volta nel 1758.

Allora perché andare a Roma se i nuovi modelli sono *alla greca*? Anche il professor Blondel, per altre ragioni, mette in guardia contro questo viaggio.

Infatti che bisogno c'è di passare i mari per essere testimoni degli sforzi che i popoli ingegnosi hanno fatto duemila anni fa? Non si dovrebbero piuttosto studiare a fondo i principi dell'Arte (che i Lescot, i Mansart e i Perrault) ci hanno trasmesso per quanto riguarda l'ordinamento dei nostri edifici⁷.

Infatti perché passare i mari quando c'è tutto sul posto? Un ex alunno del professor Blondel, l'Inglese Chambers che fece il viaggio in Italia negli anni 1750, ci spiega l'interesse per un giovane allievo architetto di recarsi nella Città Eterna. Per lui era ovvia l'importanza di un tale soggiorno.

L'anno stesso in cui morì Blondel nel 1774, Chambers diventato a suo volto professore, inviava una lettera a un suo allievo che si preparava a partire in Italia. Questa lettera, un po' lunga merita di essere trascritta a grandi linee:

Ora potrete proseguire gli studi correttamente senza mandare un altro al vostro posto come l'hanno fatto certi nostri famosi architetti ma disegnando, misurando, osservando da voi stessi sul posto. Guardate sempre con i vostri propri occhi e benché sia utile sentire il parere altrui, prendete le vostre decisioni da soli, senza impetuosità, e dopo ripetute osservazioni perché le nostre impressioni non sono sempre esatte. Si usa dire che il gusto non ha regole, ma questa opinione, come la maggior parte di quelle correnti, è erronea, esso ne ha molte: alcune sono state evidenziate dai libri, ma molte altre non sono state menzionate e dovete scoprirle se volete lavorare sicuri. Solo con osservazioni accurate e ripetute potrete raggiungere questa conoscenza. Difatti, la fama vi porterà verso le opere che hanno superato la prova del tempo e sono state ammirate da sempre ma la vostra perspicacia deve farvi scoprire le loro reali bellezze e i segreti che hanno permesso la loro realizzazione.

Non cominciate gli studi, come certi l'hanno fatto laddove dovete finirli e invece di formarvi a partire da quei nobili ruderi tra i quali i grandi maestri del Quattrocento e del Cinquecento

³ Pierre Patte, *Monuments érigés à la gloire de Louis XV*, Paris, l'auteur, 1765, p. 18, n. a.

⁴ Louis-Antoine de Caraccioli, *Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française*, Paris, Duchesne, 1777, p. 3.

⁵ Louis de Carmontelle ou Louis-François-Henri Lefébure [?], *Coup de patte sur le Salon de 1779*, Paris, Cailleau, 1779, p. 36-37: «Rappelez-vous que Le Sueur n'eut pour objet que la Renommée, pour modèle que la Nature, pour guide que son âme. Il fit notre gloire sans nous la faire acheter par son exil».

⁶ Christophe Morin (dir.), *Marigny, Ministre des arts au château de Menars*, Milan, Silvana editoriale, 2012, p. 21.

⁷ *Ibid.*, t. IV, p. xv.

hanno raccolto le loro conoscenze, non sprecate tempo con i poveri ornamenti e le forme stravaganti nate in tempi barbari. In questo campo il nostro gusto è stato fin troppo avvelenato da questo sventurato errore. Lavorate alla stessa cava di Michelangelo, Vignola, Perruzzi e Palladio, usate gli stessi materiali, cercatene altri e sforzatevi di combinare lo stile dei primi due con l'eleganza dell'ultimo. Osservate bene le opere del famoso Bernini, architetto emerito e insieme pittore e scultore. Guardate come sono state eseguite, notate con che arte l'artista ha saputo sfruttare le circostanze, e anzi, come a volte gli inconvenienti della sua situazione hanno contribuito alla perfezione dell'opera. Le sue composizioni non hanno lo stile sublime dell'antico ma sono sempre ingegnose, graziose e potenti. Pietro da Cortona ha seguito la stessa via del Bernini ma non lo eguaglia in nessun modo, tranne nella decorazione dipinta dei soffitti e altri lavori interni, benché in questo campo, il Bernini sia stato un grande maestro come lo percepirete grazie alla volta del Gesù composta e eseguita sotto la sua direzione⁸.

Non vedrete niente del Palladio né a Roma né altrove, salvo nella provincia di Venezia, in particolare nella regione di Vicenza dove le sue opere come quelle, numerose, del Scamozzi richiedono particolarmente la vostra attenzione. Studiatele accuratamente e correggete lo stile lussureggiante, audace e forse licenzioso che avrete acquisito a Roma, Firenze, Genova e Bologna, grazie alla loro maniera semplice, casta ma abbastanza omogenea. Create, se lo potete, il vostro proprio stile che vi permetterà di evitare gli errori e di combinare le perfezioni di tutti.

Napoli non è mai stata rinomata per i suoi architetti, temo che quelli attuali siano peggiori che mai. Vedrete nella città e nei dintorni, pessime costruzioni di Vanvitelli, Fuga e di alcuni villani da poco, evitateli come dovete evitare il Borromini e tutti gli architetti che lo hanno seguito a Roma tranne Salvi che certo non aveva principi generici per guidarlo ma che talvolta è riuscito a imprimere il suo marchio come lo si può vedere in certe parti della fontana di Trevi o della chiesa dei domenicani di Viterbo.

Trarrete un grande profitto dallo studiare gli schizzi o i disegni accurati delle parti decorative dei tanti frammenti sparsi per terra in tutte le città fuori Roma e nei dintorni di Napoli. Disegnate in accademia il volto umano con la stessa prospettiva, correttamente se lo potete, ma perlomeno con spirito e gusto. Conversate a lungo con gli artisti di tutti i paesi, particolarmente con gli stranieri per cui dovete liberarvi da ogni pregiudizio nazionale. Ricercate quelli che godono la più grande fama, vecchi o giovani, tra i quali non dimenticate il Piranese a cui potrete presentarvi a nome mio. Egli è pieno di idee, certo è stravagante, spesso assurdo ma tramite le sue esagerazioni, potrete raccogliere tante informazioni utili [...]»⁹.

Questa lettera famosa che lascia trasparire l'esperienza ancora potente del soggiorno romano di Chambers negli anni 1750-1755, costituisce una tra le più importanti e originali testimonianze storiche nel Settecento sulla natura della formazione degli architetti stranieri nella Città Eterna.

Sfortunatamente, l'allievo Stevens non poté approfittare dei consigli rivolti dal maestro: egli morì nel giugno 1775 a Roma a 30 anni circa senza essere riuscito a lasciare il suo nome alla posterità. Ma questa lettera rappresenta un vero *vademecum* del giovane artista architetto in formazione durante la tappa italiana del suo *Grand Tour*. A tal segno che, alcuni anni più tardi, un altro allievo di Chambers, John Soane (1753-1837), ne volle una copia prima di

⁸ Sembrerebbe che la fama di Bernini sia un po' amplificata da Chambers. Dopo essersi distinto in occasione della composizione degli affreschi di Santa Agnese in Agone (1668-1672), è Giovanni Battista Gaulli, detto Baciccio, a (1639-1709) decorare la volta del Gesù (1672-1683). Amico di Bernini, è quest'ultimo che lo raccomandò per quest'opera.

⁹ La versione integrale e originale della lettera è stata pubblicata in Arthur Thomas Bolton, *The Portrait of Sir John Soane*, Londres, Frome, 1927, pp. 10-12 e John Harris, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star*, Londres, A. Zwemmer, 1970, pp. 21-22.

intraprendere il proprio viaggio. Più tardi definirà il documento come «il tesoro più prezioso per un giovane studente in architettura¹⁰»: bella prova di notorietà per il suo autore.

In questa lettera si sente l'ispirazione blondeliana. Il metodo raccomandato viene direttamente dagli studi che fece Chambers in *rue de la Harpe* a Parigi dal suo professore francese : visite di monumenti, apprendistato tramite il disegno, discussioni con i grandi maestri, quelli più in grado di istruire l'allievo. Questo metodo di apprendistato costituiva una vera novità in un momento in cui la formazione degli architetti si faceva ancora negli studi di architettura. Oltre la forma, anche il fondo rimane sensibilmente vicino ai precetti suggeriti da Blondel. Chambers raccomanda lo studio di Michelangelo, Vignola, Peruzzi e, non si poteva aspettare di meno da parte dell'Inglese, di Palladio. Per il Seicento, l'ingegnosità, la grazia e la potenza del Bernini dovevano essere preferite alle licenze del Borromini. Riguardo agli architetti contemporanei italiani, Chambers condanna « le ignobili costruzioni di Vanvitelli, Fuga e di alcuni villani», fatta eccezione per Salvi. Certo Blondel non menziona mai l'opera di Salvi ; eppure di fronte a quella di un Borromini o al gusto anticlassico di un Guarino Guarini o di un Filippo Juvara, indubbiamente il rispetto delle convenienze, osservato da Salvi, doveva soddisfare il rigorista Blondel. In seno a quelle linee di tensioni e a quelle dinamiche, l'arbitrato del professore parigino è chiarissimo: i canoni trasmessi dall'Antico devono servire alla formazione dell'architetto ma primeggiano i canoni contemporanei. Gli eccessi dello stile *rocaille* e delle forme licenziose vanno rigorosamente messe al bando. Ispirarsi non significa imitare.

La nozione di «sublime», presente nella lettera di Chambers, a proposito dello «stile sublime dell'antico», si rifà indubbiamente, se non al *Traité du sublime* di Nicolas Boileau (1674), traduzione del presunto-Longin, perlomeno all'edizione di Edmund Burke del 1757 sotto il titolo *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (prima traduzione francese 1765). È vero che Chambers, rifiutando di legare bellezza e funzionalismo nel suo *Treatise*, aderisce alla teoria di Burke sul sublime¹¹.

Quale il sole che percorre ogni giorno inesorabilmente il cielo da est verso ovest, il centro dei poteri come il lume delle conoscenze si sposta da est verso ovest. Chrétien de Troyes aveva parlato nel secolo dodicesimo di *translatio imperii* tra Grecia, Roma e poi Francia. Nella stessa epoca era evocata la *translatio studii*. Ma che dire del Settecento? Roma, nel secolo dei Lumi, offriva nella sua produzione contemporanea, un interesse limitato e sembrava che Parigi le avesse rapito il primo posto. Gli sforzi del governo monarchico per creare tutta una rete di accademie, fino alla stessa Roma, avevano dato i loro frutti e collocato la capitale francese al centro di un'Europa che parlava francese, imitava le mode francesi e veniva a Parigi per essere informata delle ultime scoperte. Gli edifici, le città, i paesaggi italiani, romani, che ispirarono i *pensionnaires* dell'accademia di Francia a Roma, avevano perso in un certo senso, nel corso del Settecento, un po' della freschezza e della novità che avevano ancora nel Seicento. Le scoperte della Grecia e l'emancipazione di Parigi non erano estranee a questo mutamento.

¹⁰ Tomaso Manfredi, «La generazione dell'Antico. Giovani architetti d'Europa a Roma: 1750-1780», parte prima, in Elisa Debenedetti (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto, I: l'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, coll. «Studi sul Settecento Romano», Roma, Bonsignori editore, 2006, p. 34.

¹¹ John Harris, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star*, Londres, A. Zwemmer, 1970, pp. 131-135. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (ed. commentata da Baldine Saint Girons), Paris, Vrin, 2009 (ed. originale Londres, 1757 et 1759).

Dopo l'Antico. Reimpiego e collezionismo di antichità attraverso i disegni dei viaggiatori francesi del XVIII e XIX secolo

Federico Rausa

Angela Palmentieri

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parola chiave: reimpiego dell'antico, memorie, disegni dell'antico, Grand Tour, commercio di marmi in età medievale.

La ricerca affronta il tema della “memoria di viaggio” attraverso l'indagine su tre principali tipologie di fonti: i marmi riutilizzati, i testi antiquari e le memorie di viaggio. Il lavoro si focalizza sulla curiosità dei viaggiatori francesi del XVIII e XIX secolo per i manufatti classici di riuso, sulla circolazione dei marmi in età post-classica e sul fenomeno del collezionismo.

L'Italia meridionale con i suoi centri di antichissime origini, dove si erano sovrapposte culture diverse, presentava sincretismi storico e artistici che non si trovavano in altre regioni d'Italia.



Figura 1 Salerno, cattedrale, particolare del portale d'ingresso con architrave di reimpiego

Il viaggio verso Roma, gli itinerari del ritorno a Parigi e gli spostamenti nella penisola effettuati durante il soggiorno romano, rappresentavano una vera e propria opportunità formativa, di cui sono testimonianza essenziale la produzione grafica e i resoconti di viaggio che i vari artisti e pensionnaires riportano in patria. L'itinerario era compiuto in Campania, in parte, sulla base delle suggestioni del *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile* (1781-86) dell'abate Jean-Claude Richard de Saint-Non, attuato nella metà del XVIII secolo e che rappresentò un momento di transizione della restituzione in Francia del paesaggio pittoresco italiano. Nelle immagini del *Voyage* la Campania si trasforma in una cronaca di viaggio, fonte inestimabile di conoscenza per chi volesse avere informazioni su luoghi o culture diverse, diventando, così, strumentale allo studio successivo.

Durante il decennio francese (1806-1815), si svolse un vero e proprio pellegrinaggio nel Regno di Napoli e in quei luoghi “pittoreschi” della Campania *felix*. I viaggiatori francesi furono spinti dalla curiosità scientifica verso i luoghi della classicità. Di tutti questi viaggi restano tracce e testimonianze in varie forme, in particolare diari, memorie, taccuini e raffigurazioni pittoriche dei pensionnaires che

soggiornarono all'Accademia di Francia a Roma, per consentire di portare avanti i propri progetti di ricerca basati sulla conoscenza diretta dei monumenti e dei siti archeologici.

I disegni della maggioranza dei visitatori prevedevano itinerari formativi consolidati e una selezione standard di rovine e antichità che non doveva mancare al loro repertorio.

Non si è tenuta, finora, in debito conto l'importanza delle osservazioni di alcuni viaggiatori/architetti francesi del primo Ottocento, tra cui François Debret (1777-1850), maestro all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts a Parigi, e gli architetti Guillaume Abel Blouet (1795-1853), Henry Labrouste (1801-1875), Jean Baptiste Cicéron Lesueur (1794-1883) e Jacques Félix Duban (1798-1870) che nei loro itinerari, da Parigi verso Roma e da Roma verso Napoli e il sud della penisola, focalizzarono come ricercatori la loro attenzione non solo sui monumenti



Figura 2 Disegno di F. Debret. Facciata della cattedrale di Salerno con il disegno dell'architrave di reimpiego del portale

tradizionali ma anche sulle antichità classiche e di reimpiego, sull'architetture medievali in cui erano state riadoperate, talvolta riflettendo sui contesti antichi di provenienza. Si tratta di un approccio "moderno" di analisi sulle memorie del passato restituite attraverso un appropriato metodo di studio.

Nel corso del suo viaggio da Parigi fino ai centri campani – tragitto da collocarsi intorno al 1806-1807 – l'architetto François Debret raccolse stampe, documenti e materiali utili allo studio dei siti e delle antichità. Egli fu uno dei primi a prendere in considerazione, accanto ai monumenti greci e romani, anche quelli meno conosciuti del Medioevo e del Rinascimento. Durante la sua permanenza nella capitale meridionale, Debret visitò i Campi Flegrei e fece rilievi del *macellum* di Pozzuoli, il presunto tempio di Serapide che suscitava tanta ammirazione sia per il fenomeno geologico del bradisismo sia per il senso delle antiche rovine.

Nel decimo volume della sua inedita raccolta in 13 libri, conservata alla Bibliothèque nationale di Francia, dedicò un disegno ad una componente architettonica del *macellum*, un soffitto

d'architrave a motivi vegetali e animali che accostava ad uno di reimpiego nel portale di ingresso del duomo di Salerno. La didascalia riporta una descrizione precisa su cui l'architetto voleva porre attenzione: "Temple de Serapis à Pouzole. Soffite d'un portique. Ce fragment forme la chambrande de la Gran Port de la Cathedrale de Salerne"¹.

Quest'ultimo elemento era stato raffigurato in un altro suo disegno, ultimato in occasione del rilievo della facciata della chiesa salernitana (Fig. 1-2)². Un'ulteriore riflessione sulle componenti originarie della cattedrale normanna è compiuta in una raffigurazione della vasca in granito dell'atrio del duomo di Salerno, che collocava originariamente tra le antichità di *Paestum*³.

Il bozzetto è incluso tra quelli delle antichità pestane a conferma che la sua teoria era stata influenzata dalla lettura dell'opera *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia* dell'abate romano Paolo Antonio Paoli, tra i primi sostenitori dell'origine lucana dei reimpieghi salernitani⁴.

¹ Numerosi disegni autografi sono conservati a Parigi presso l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, contenuti nei volumi dal titolo *Voyage en Italie* di François Debret (Parigi, ENSBA, Num PC 77832).

² Disegno della facciata della cattedrale di Salerno con particolare dell'architrave del *macellum* di Pozzuoli, dal *Voyage en Italie* di F. Debret. Parigi, ENSBA, Num PC 77832 (7,175).

³ Rispetto alle prime e più note raffigurazioni dell'atrio del duomo di Jean Louis Desprez, che viaggia in Italia con Saint Non tra il 1777 e il 1784, egli si propone come uno 'storico dell'architettura medievale', privilegiando gli insegnamenti di Seroux d'Agincourt (1730-1814). La rappresentazione del prospetto della facciata con le antichità di riuso è estremamente fedele. Debret distingue l'apporto dei Normanni alla riscoperta dell'antico, mette in luce gli aspetti delle dinamiche commerciali dei marmi di spoglio in atto lungo la costa alla fine del XI secolo.

⁴ Paoli 1784; Palmentieri cs.

Il contributo di H. Labrouste, che fece tappa a *Paestum* un decennio più tardi, privilegia l'analisi di altre antichità pestano-salernitane, quelle del cosiddetto tempio di Pomona ubicato nei pressi del duomo di Salerno⁵. Secondo la medesima prospettiva di Debret, il giovane architetto illustra e mette in relazione, in due disegni, due complessi architettonici, uno antico a *Paestum* e l'altro medievale a Salerno costituito da sei colonne con altrettanti capitelli e basi tardo-ellenistiche di reimpiego; il francese è in grado precocemente di rappresentare e ricostruire il paesaggio della città lucana d'età romana, depredata delle sue antichità in età medievale, rifiutando le supposizioni (errate) degli eruditi locali sull'antichità del tempio salernitano⁶.

L'attenzione del *pensionnaire* francese per i materiali di reimpiego e il suo rapporto con il monumento postclassico è suggerita da un disegno della “porta Napoli” a Capua conservato alla Bibliothèque nationale di Francia⁷. Dalla descrizione di Labrouste del 1826 emerge un interessante particolare su un rilievo, perduto, reimpiegato nel tratto di mura, una stele del tipo di quelle capuane o forse una chiave d'arco con protome di Elios proveniente dall'arena capuana d'età romana, documentata nel 1810 nel taccuino del pittore Bossi quando fece tappa a Capua.



Figura 3 Disegno di A. Millin. Rilievo di un monumento miniaturistico di una porta urbana presso la chiesa di Atripalda (da D'Achille, Iacobini, Toscano 2013)

Quello di Debret e di Labrouste fu certamente il viaggio di architetti colti e sensibili sulle tracce della civiltà classica in Campania e del suo recupero in età medievale sotto la dinastia normanna. La raccolta dei disegni di Debret, a torto considerata esclusivamente funzionale alla sua attività didattica all'accademia, dimostra la molteplicità dei suoi interessi. Le sue riflessioni lungo le tappe da Pozzuoli a Salerno, da Salerno a *Paestum* abbondano di riferimenti ai contesti monumentali dei luoghi antichi, notizie di scavo di antichità, fino al commercio medievale dei marmi di riuso; stessa propensione è perseguita da Labrouste.

Lo studio del fenomeno del reimpiego dell'antico nelle architetture salernitane e in particolare l'origine degli *spolia* della città sono un argomento di ricerca relativamente

recente. Attraverso gli studi dell'archeologia tedesca e italiana è stato possibile ipotizzare, solo alla metà del secolo scorso, come il centro salernitano avesse costruito, sotto la nuova dinastia, la propria “memoria” attraverso il recupero dei marmi dai templi pagani di altre località⁸. Tali studi hanno contribuito ad analizzare come fosse una consuetudine saccheggiare città in rovina, in parte abbandonate e impiegate come vere e proprie cave di antichità, in mancanza di vestigia significative sul posto. A questo riguardo, il centro di Salerno, sorto come piccolo *castrum* difensivo in età romana, fu favorito in età normanna dall'eccellente posizione geografica avanzata sulle coste del Tirreno, che gli permise di dominare il commercio nel golfo, tra la Campania e la Lucania e, poi, sulle rotte marittime dei mercati orientali e del Mediterraneo occidentale. Attraverso il predominio navale, fu oltremodo facilitato l'orientamento dei Normanni verso il riuso degli *spolia*, prima quelli flegrei e laziali, fondamentali per l'avvio del cantiere della cattedrale (1080-85), successivamente, un ruolo non trascurabile ebbero i reimpieghi pestani (XII secolo).

⁵ È nota una rappresentazione nel *Voyage pittoresque* del Saint Non (Saint Non 1781-1786, p. 164, n. 91). Sui disegni conservati nell'album di F. Debret. Parigi, ENSBA, Num PC 77832 (7,218-219).

⁶ La conferma della provenienza pestana è comprovata successivamente attraverso lo scavo: Krauss – Herbig 1939, p. 68-72 tav. 43-49.

⁷ H. Labrouste, *Voyage en Italie: 1824-1830, Porte de la ville du côté de Naples: vue perspective: dessin* (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553041j>).

⁸ Esch 1969; Manacorda 1982.

Nella raccolta salernitana di Debret sono compresi degli inediti schizzi e rilievi a matita dei sarcofagi romani reimpiegati come sepolture, tra il Medioevo e il Rinascimento, tra le arcate dell'atrio del duomo. Altri viaggiatori - come Lesueur, Duban e Blouet -, che visitarono il territorio costiero campano nel corso del loro viaggio in Italia, realizzarono disegni analoghi, ma nei loro lavori manca un approccio interpretativo di tipo storicistico sul reimpiego dell'antico.

Lo studio e il rilievo delle architetture e le considerazioni sugli *spolia*, non vanno considerati solo un modello di riferimento per il proprio lavoro, ma uno spunto per una riflessione autentica, durante gli anni della dominazione francese. Attraverso le antichità salernitane (cornici architettoniche, sarcofagi, vasche, capitelli) gli architetti Debret e Labrousse riflettono con un piglio da archeologi e storici dell'arte sulle dinamiche politico-economiche e culturali che investono le architetture



Figura 4 Disegno acquarellato di F. Debret.
Frammento di sarcofago a ghirlande
reimpiegato sotto il campanile della cattedrale di
Sorrento

normanne in Campania, costellate di antiche rovine e su cui il governo del regno iniziava a ragionare in termini di tutela.

Negli stessi anni intraprendeva un percorso analogo Aubin-Louis Millin (1759-1818). Conservatore del Cabinet des médailles et des antiques della Bibliothèque nationale, poi professore di archeologia e membro dell'Istituto. Millin creò una vasta rete di contatti tra studiosi, eruditi e corrispondenti in Italia. Ebbe l'idea di intraprendere un lungo viaggio attraverso l'Italia, ampliando il tradizionale itinerario monumentale del Grand Tour, che, dopo il nord e il centro dell'Italia, confluiva verso Roma e Napoli, toccando regioni del Mezzogiorno fino a quel momento ignorate, forse perché inospitali, come la Calabria e la Lucania.

Millin fece tappa in Campania poco dopo Debret, con al suo seguito il pittore prussiano Franz Ludwig Catel che riprese nei suoi disegni frammenti di opere classiche, conservate ancora oggi in condizione di riuso. Il fascino e la suggestione della rovina antica è tale che viene decontestualizzata dal supporto architettonico postclassico, come suggerisce il disegno di una protome figurata, reimpiegata sulla facciata del palazzo cinquecentesco dei Giudici a Capua o il rilievo di una

porta urbana in miniatura riusata nella cattedrale di Atripalda (Fig. 3) o il rilievo con barca e scena di scarico di derrate della cattedrale di Salerno⁹.

Analoghe suggestioni si trovano nei disegni di altri *pensionnaires* affascinati dai reimpieghi del duomo di Napoli. Particolarmente efficaci sono gli schizzi a matita di Blouet e Duban del fonte battesimale in grovaccia con i particolari delle maschere dionisiache. Il soggetto fu certamente condizionato dall'analoga stampa del Saint Non. Manufatti affini suscitarono l'ammirazione di Millin che disegnò, nel corso del suo soggiorno ad Amalfi, il monumentale fonte battesimale in porfido della cattedrale di Sant'Andrea.

Durante il loro soggiorno in costiera, gli architetti Lesueur, Duban e Blouet immortalarono gli *spolia* del campanile della cattedrale di Sorrento. Il disegno del *Voyage en Italie* di Jean Baptiste Cicéron Lesueur (1794-1883) raffigura l'arco del campanile con le antichità di reimpiego, raffinati

⁹ Su quest'ambito interviene il pittore Bossi, che viaggia negli stessi anni di Debret e Millin. Per i disegni di Millin cf. D'Achille, Iacobini, Toscano 2013.

soggetti con motivi d'armi, prima che fossero spostati al Museo Correale¹⁰. Un disegno acquarellato affine di Felix Duban cita: "Bas relief sous la Porte"¹¹.

L'impiego dei marmi di riuso nei campanili romanici trovò terreno fertile nei centri medievali campani per scopi prettamente ideologici. Al di là delle finalità prettamente accademiche, questi disegni servirono ad arricchire il repertorio dei viaggiatori da cui trarre spunti compositivi per l'attività professionale e per incrementare la cultura architettonica francese del tempo.

Al contrario, gli eruditi Millin, Debret e Labrouste erano suggestionati dalle tradizioni storiche locali che suggerivano la ricostruzione di Capua *nova* attraverso il saccheggio delle "pietre" dell'anfiteatro campano di Capua *vetere* o la monumentalizzazione di Salerno grazie al sacco di Paestum del Guiscardo. Un obiettivo dell'erudito francese Millin fu quello di studiare e documentare i numerosi monumenti inediti, per la maggior parte *spolia*, con l'idea di dare alle stampe un nuovo *voyage pittoresque*. Per questo motivo, fu attento a verificare le condizioni di conservazione degli edifici, non solo quelli classici, per poter segnalare alle autorità competenti tutti i casi che necessitavano di interventi di restauro. In forte analogia si pone l'architetto Debret che accanto all'ammirazione per le opere di architettura romana e medievale si fa interprete di nuove teorie storico-artistiche.

Più che un viaggio di formazione, quello di Millin fu innanzitutto un viaggio ufficiale per conto del governo francese in territori allora ancora poco conosciuti che erano entrati a far parte da non molti anni dell'impero napoleonico. Rispetto alle affascinanti e senza dubbio evocative descrizioni dei viaggiatori del Settecento, l'architetto e l'archeologo si soffermavano ad osservare con maggiore rigore le architetture perché avevano maggiori competenze per condurre studi più approfonditi.

L'interesse per le antichità di reimpiego, spesso trasportate nelle collezioni museali private locali, non era occasionale ma imposto forse dal dibattito che si stava sviluppando in quei tempi a corte. Documenti coevi attestano l'interesse del re e dei suoi funzionari per lo spostamento delle colonne di riuso dalla cattedrale romanica di Cales/Calvi oltre che da quella di Salerno. Un dibattito, per non dire un vero scontro, tra due scuole di pensiero contrapposte, che riguardava il modo in cui si erano formati i monumenti medievali con il saccheggio di antichità dalle rovine classiche e il tentativo di tutelarle attraverso forme di collezionismo.

A questo punto, gli album di Debret e degli altri *pensionnaires* francesi costituiscono un documento di primaria importanza, non solo perché testimoniano i luoghi in cui erano conservate tali antichità, ma perché consentono di recuperare la sensibilità che al principio dell'Ottocento si stava maturando verso un fenomeno tanto articolato come il riuso dell'antico.

Bibliografia

A. M. D'Achille, A. Iacobini, G. Toscano, *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811-1813*, Roma, 2013

A. Esch, «Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen in mittelalterlichen Italien, in *Archiv für Kulturgeschichte*», 51, 1969, pp. 1-62.

F. Krauss, R. Herbig, *Der korinthisch-dorische Tempel am Forum von Paestum*, Berlino, 1939

D. Manacorda, «Urne romane e commerci medievali», in *APARKAI*, nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia in onore di P. E. Arias, 2, Pisa, 1982, pp. 713-752.

P. A. Paoli, *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia = Paesti, quod Posidoniam etiam dixere, rvdera*, Roma, 1784.

A. Palmentieri, «Per una storia della ricerca archeologica: i disegni delle antichità romane di Paolo Antonio Paoli, *Rovine della città di Paesto, detta ancora Posidonia (1784)*», in A. Duploy, O. De Cazanove (eds.), *La Lucanie entre deux mers. Archéologie et patrimoine*, Parigi, c.s.

¹⁰ Voyage en Italie: [Environs de Naples. PC 15469 (3, 43-44): Entrée de l'Archevêché à Sorrente [sic pour Sorrente], août 1822 [élévation]

¹¹ Album de dessins d'architecture effectués par Félix Duban pendant son pensionnat à la Villa Medici, entre 1823 et 1828. PC 40425 (3, 153): Porte de l'Archevêché de Sorrente.

Un viaggio attraverso l'antico. Prosper Morey e l'architettura del Mezzogiorno d'Italia

Stefania Pollone

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: architettura antica, pensionnaires, disegno, rilievo, conoscenza, conservazione.

1. Gli anni della formazione e l'avvicinamento all'antico

Nato a Nancy, città cui avrebbe dedicato gran parte dell'attività professionale, Prosper Morey¹ si formò a Parigi presso l'atelier di Achille Leclère e, a partire dal 1827, entrò all'*École des Beaux-Arts* dove dimostrò ben presto quel talento che, nel 1831, gli permise di vincere il *Prix de Rome*. Durante gli anni del pensionato, l'architetto ebbe modo di studiare dettagliatamente le fabbriche antiche e di esercitarsi nella pratica costante del disegno, affinando, di volta in volta, le proprie capacità interpretative e rappresentative.

Per l'elaborazione degli *envois* del secondo e del quarto anno, Morey si dedicò allo studio del cosiddetto tempio della Pace a Paestum – cui si era interessato qualche anno prima Simon-Claude Constant-Dufeux – e del foro di Traiano a Roma – rilevato solo da Jean-Baptiste-Cicéron Lesueur, che vi aveva lavorato nel 1824. In entrambi i casi, l'architetto scelse di occuparsi di strutture che erano state oggetto di più recenti campagne di scavo e di liberazione e che, pertanto, risultavano più inedite: per esse, Morey dimostrò grande accuratezza tanto nella fase di rilievo quanto nella successiva restituzione grafica, condotta sulla base di dati rilevati meticolosamente, anche attraverso numerosi *sondages d'architecte*², osservazioni dirette e comparazioni analogiche.

Contestualmente alla realizzazione degli articolati lavori inviati in Francia, dei quali furono costantemente apprezzate la serietà, la precisione e la fedeltà alle fonti e ai riscontri archeologici, il tecnico prestò puntuale attenzione all'analisi e alla descrizione di un'ulteriore ampia messe di architetture, seguendo una consuetudine accademica da tempo consolidata. Come per molti altri colleghi *pensionnaires*, anche per Morey il periodo trascorso in Italia rappresentò, infatti, l'occasione per un confronto ravvicinato con le più importanti testimonianze della produzione architettonica antica, principalmente, ma anche medievale e moderna. Se gli itinerari laziali e, successivamente, toscani gli permisero di instaurare un più stretto dialogo con le fabbriche etrusche e romane, nonché con le grandi basiliche paleocristiane, romaniche e gotiche, i lunghi soggiorni in Campania e, in seguito, i viaggi in Calabria e in Sicilia, accrebbero quell'interesse per l'architettura magno-greca a cui Morey avrebbe dato piena soddisfazione con la spedizione in Grecia e in Asia Minore effettuata al seguito dell'archeologo Désiré-Raoul Rochette nel 1838³.

La vasta produzione di disegni, realizzati in parte in sito e in parte ricorrendo al consueto esercizio della copia di precedenti lavori, costituisce l'esito più significativo di tali esperienze e consente di delineare i tratti distintivi del contributo del tecnico, con particolare attenzione alle questioni connesse alla documentazione e all'interpretazione dell'architettura antica del Mezzogiorno d'Italia. Il più ampio *corpus* di grafici realizzati dall'architetto – oltre 800 documenti – è attualmente conservato presso la *Bibliothèque municipale de Nancy*, mentre un ulteriore ricco *portefeuille* contenente, tra i numerosi elaborati, alcuni disegni particolarmente interessanti ai fini delle presenti riflessioni, si trova presso il *Getty Research Institute* di Los Angeles.

¹ Cfr. H. Elie, *Un Architecte nancéien: Prosper Morey (1805-1886)*, Nancy, Thomas, 1964.

² A proposito di tale pratica di cui si fece promotore Pierre-Adrien Pâris cfr. P. Pinon, F.X. Amprimoz, *Les Envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Roma, École française de Rome, 1988, pp. 170-171.

³ Cfr. *Voyages en Italie et en Grèce de Prosper Morey, 1805-1886, architecte lorrain*, Catalogue de l'Exposition (Nancy, du 9 juillet au 11 septembre 1990), Nancy, Musée des beaux-arts, 1990.



P. Morey, Paestum. plan du temple de la Paix, 1833 (a); Détail d'un chapiteau à Paestum, 1833, part. (b-c), (Bibliothèque municipale de Nancy, inv. M-FG-AL-000010-16/55/56)

«Morey ha conservato nelle cartelle del suo soggiorno in Italia centinaia di disegni – fa notare Pierre Pinon –, a testimonianza di quanto egli si sia dedicato ai rilievi ed anche a riprova di una pratica intuibile, la cui portata però doveva essere dimostrata formalmente dall'esperienza della copia. Mettendo a confronto gli sfondi dei disegni del periodo italiano di Morey con quelli di altri disegni di pensionnaires, [...] appare chiaro che molti [...] riproducono fedelmente dei rilievi di Labrousse, a tal punto che l'impaginazione delle piante, delle sezioni, dei prospetti e la posizione delle quote sono esattamente le stesse, tranne che per qualche dettaglio espressivo»⁴. Ciò nonostante, la precisione, l'attenzione e la cura del dettaglio, così come la grande varietà delle rappresentazioni – dal disegno geometrico quotato, alla resa materica, dal grafico mongiano, alla veduta d'insieme carica di suggestioni e di valori paesaggistici – contribuiscono a definire quell'approccio di cui l'architetto si servì nel suo personale avvicinamento all'antico⁵.

Caratterizzati da una puntuale precisione nella descrizione delle fabbriche nella loro spazialità, così come nei singoli particolari, indagati minuziosamente, ma anche da una notevole qualità cromatica, i disegni di Morey costituiscono, infatti, una testimonianza di notevole interesse, utile tanto a riflettere intorno ad aspetti tecnici e formali, quanto a delineare un più generale quadro conoscitivo dello stato di conservazione del patrimonio antico delle regioni del Mezzogiorno d'Italia.

2. L'itinerario campano

Concluso il primo anno di corso, a partire dal 1833 il tecnico poté allontanarsi da Roma per visitare la Campania e, in particolare, le città di Napoli, Salerno, Paestum, Capua, Benevento e Pompei, dove si fermò nuovamente, facendo una lunga tappa, di ritorno dal viaggio in

⁴ P. Pinon, «I pensionnaires e l'archeologia», in *Roma Antiqua. «Envois» degli architetti francesi (1786-1901). Grandi edifici pubblici*, Catalogo della Mostra (Roma, 20 maggio-22 giugno 1992), Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992, pp. XXI-XXII.

⁵ Cfr. C. Casonato, «The (secret) reasons of survey: the drawings of Prosper Morey (1805-1886)», in *Le ragioni del disegno. Pensiero, Forma e Modello nella Gestione della Complessità*, Atti del 38° Convegno Internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione (Firenze 15-17 settembre 2016), a cura di S. Bertocci, M. Bini, Roma, Gangemi, pp. 173-178.



P. Morey, Pompéi, Maison de Salustre, 1833-35, part. (a); Tuile de la Maison de la Grande Mosaïque, 1833-35 (b); Salle des Thermes, 1833, part. (c); Murailles, Tours et Remparts qui forment l'enceinte de la ville, 1834 (d) (Bibliothèque municipale de Nancy, inv. M-FG-AL-00015-35/00004-36/00002-16/00003-09)

Grecia e in Asia Minore. Il contributo di documentazione grafica lasciato dall'architetto in relazione ai luoghi visitati durante l'itinerario campano appare significativo tanto per la scelta dei soggetti, talvolta più inediti rispetto a quelli individuati dagli altri ospiti di Villa Medici, quanto per la qualità delle rappresentazioni.

A Napoli, dove fu più volte nel 1834 e, probabilmente, anche negli anni successivi, Morey rimase affascinato dalle collezioni borboniche più che dai monumenti cittadini – tra i quali rappresentò soltanto la certosa di San Martino – tanto da dedicare numerosi disegni ad altari, sculture, mosaici e affreschi conservati presso il Real Museo e in gran parte provenienti dai cantieri delle antiche città vesuviane. Tra i monumenti di Capua antica – l'odierna Santa Maria Capua Vetere –, fece tappa all'Anfiteatro Campano del quale restituì, in una vista dall'alto, lo stato di conservazione, nonché i primi esiti di una serie di campagne di scavo che, in quegli anni, ne stavano liberando i sotterranei. Ancora, nei pressi della stessa città, prestò particolare attenzione alla rappresentazione del mausoleo funerario localizzato lungo la via Appia, cui dedicò una bella tavola di rilievo.

Ma fu sicuramente allo studio delle architetture delle città antiche di Paestum e di Pompei che Morey si rivolse con più entusiasmo e maggior interesse.

2.1. Paestum: i templi e l'area del foro

A Paestum, dove arrivò nel 1833, Morey ebbe modo di confrontarsi, per la prima volta, con alcuni degli esemplari meglio conservati dell'architettura della Magna Grecia dei quali non mancò di schizzare viste d'insieme e dettagli costruttivi. Oggetto di frequenti attenzioni da parte dei *pensionnaires* – tra i quali vanno citati almeno i ben noti lavori di Delagardette e Labrouste –, i templi dorici di Nettuno, di Atena e la cosiddetta Basilica attirarono facilmente anche la curiosità dell'architetto che ne rappresentò lo sviluppo planimetrico – differenziando con un tratto nero le parti ancora esistenti da quelle ricostruite ipoteticamente – e, con riferimento al primo dei tre, anche il prospetto principale e alcuni dettagli del doppio ordine interno della cella.

A differenza dei suoi colleghi più anziani, Morey decise di dedicare l'*envoi* del secondo anno allo studio del cosiddetto tempio della Pace – intitolato con probabilità a *Mens Bona* – ovvero una struttura su podio risalente al II secolo a.C., costruito nell'area del foro a ridosso del *comitium* della colonia latina, che, a partire dai primi mesi del 1830, era stato interessato da una sistematica campagna di esplorazione archeologica. A Constant-Dufeux, in primo luogo, e a Morey, poi, si dovette, quindi, una significativa documentazione delle architetture emerse dai lavori di scavo. In particolare, se il primo si recò a Paestum già verso la fine del 1830 per preparare il suo primo *envoi*, il secondo vi arrivò qualche anno dopo ed ebbe modo di rilevare con attenzione quanto rinvenuto.

Tra i disegni della Biblioteca di Nancy relativi al tempio della Pace – da considerare come grafici preparatori per le tavole del tema d'anno – si conservano una planimetria quotata dell'edificio romano, dei seggi del *comitium* e di parte del colonnato del foro, nonché due interessanti rilievi consistenti nella descrizione dello stato di conservazione e nella ricostruzione di uno dei capitelli rinvenuti durante gli scavi, ipotizzato nel suo stato originario. Il lavoro presentato da Morey – le cui tavole si conservano presso la *Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art* di Parigi, *Collection Jacques Doucet* – destò l'interesse della sezione d'architettura dell'*Académie*⁶. Pur ponendosi in modo critico rispetto all'ipotetica riconfigurazione degli apparati decorativi prefigurata dall'architetto, non supportata dal riferimento a dati certi, il giudizio fu positivo per un lavoro che apparve approfondito ben oltre quanto richiesto per un *envoi* del secondo anno e del quale si sottolineò il carattere di documento. Ne venne evidenziata, infatti, l'importanza in quanto testimonianza dello stato di conservazione di un edificio antico del tutto sconosciuto e del quale, precedentemente, erano stati rilevati soltanto alcuni isolati frammenti.

2.2. L'antico a Pompei

Arrivato nella città vesuviana con probabilità entro il 1833, Morey vi si trattenne nuovamente e più a lungo al ritorno dalla spedizione del 1838. Analogamente a quanto accaduto ad altri *pensionnaires*, Pompei dovette aver esercitato anche sul giovane architetto un fascino particolare: la qualità costruttiva degli ambienti, la suggestione delle tombe monumentali, nonché la complessità di decorazioni, superfici dipinte e mosaici divennero, allora, i soggetti privilegiati della rappresentazione. Il *corpus* di disegni che Morey dedicò alle architetture pompeiane si presenta particolarmente denso e articolato in vedute d'insieme, planimetrie, alzati, viste assonometriche e prospettiche di esterni e di ambienti interni, grafici di dettaglio dai quali emerge la volontà di comprendere la spazialità e le valenze strutturali delle architetture rappresentate, fissandone al contempo forme e cromatismi.

Fermo restando il più approfondito lavoro che l'architetto dedicò al portico del Foro Triangolare – del quale ipotizzò anche la configurazione originaria – occorre ricordare, tra le tante, le restituzioni planimetriche relative alla casa di Pansa – di cui sono pervenuti anche tre alzati nei quali ben si evidenzia la lettura materico-costruttiva di paramenti murari e colonnati – e a quelle della Camera Nera, del Meleagro, del Poeta Tragico, di Championnet e di Sallustio. In molti casi Morey rappresentò, oltre all'articolazione degli ambienti, anche gli elementi ritenuti più significativi, descrivendoli nel dettaglio: è questo il caso del mosaico *Cave Canem* della casa del Poeta Tragico, degli affreschi delle case della Camera Nera e della Fontana Piccola e della villa di Diomede, delle protomi leonine della casa del Labirinto e di quella del Fauno, nonché della decorazione parietale a finto bugnato piatto presente nella casa di Sallustio, della quale è ben rappresentato anche lo stato di conservazione.

⁶ Rapporto del 1834 dell'*Académie des Beaux-Arts* inerente alla valutazione dell'*envoi* di Morey (in *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Vernet (1829-1834)*, a cura di F. Fossier et al., Paris, Le Manuscrit, 2010, p. 404).



P. Morey, Pompèi, tomba di Nevoleia, 1833 (a); Monument placé sur la voie des tombeaux, 1834 (b); Exèdre sur la voie des tombeaux, 1834 (c) (Bibliothèque municipale de Nancy, inv. M-FG-AL-00014-29/0001-20/00011-29); Pompèi, voie des tombeaux (d) (Getty Research Institute, Mathieu-Prosper Morey, Architectural drawings, ca. 1836-1837)

Attenzione non meno puntuale fu prestata, inoltre, per la descrizione delle terme del foro, della quali Morey restituì una precisa configurazione planimetrica, nonché una sezione prospettica in corrispondenza dell'ambiente del *tepidarium*, di cui riuscì a cogliere, allo stesso tempo, la grandiosa spazialità e la perizia di dettagli e decorazioni. Ancora, non gli sfuggì l'analisi delle mura e delle torri della città antica, alla cui liberazione si stava alacremente lavorando da diversi anni e delle quali era già stata pubblicata un'accurata documentazione ne *Les Ruines de Pompei* di François Mazois, cui Morey fece sicuramente riferimento. Nell'elaborazione della bella tavola acquerellata questi scelse di disegnare un tratto campione della cinta fortificata compreso tra due torri, tipologicamente differenti, di cui riportò pianta, prospetto e sezione. Anche in questo caso, il disegno testimonia, con una certa vivacità espressiva, la tecnica costruttiva della torre e delle cortine, nonché lo stato di conservazione di paramenti murari e superfici architettoniche.

Risulta significativo ricordare, inoltre, l'interesse suscitato dall'edilizia funeraria: numerosi sono, infatti, i disegni, tanto d'insieme quanto di dettaglio, nei quali Morey documentò le tombe della necropoli di Porta Ercolano. Tra le numerose testimonianze occorre citare la tomba delle ghirlande e quella di Naevoleia Tyche, cui sono dedicati rilievi materici di grande raffinatezza e precisione, nei quali ben si evidenziano geometrie, decorazioni e finiture. Morey, infine, rivolse un'attenzione particolare alla tomba monumentale a emiciclo presente nella stessa necropoli, della quale, oltre a dettagliati rilievi mongiani, fornì anche una bella veduta prospettica, sintesi significativa di valenze costruttive, formali e cromatiche.

3. Il viaggio in Sicilia

Attraversate la Toscana, la Calabria, il Lazio e, nuovamente, la Campania, nel 1836 Morey diede ampio spazio, quindi, all'itinerario siciliano visitando Messina, Cefalù, Palermo,



P. Morey, *Girgenti, Élevation du temple de la Concorde (a), 1836; Coupe sur la longueur du temple de la Concorde, 1836 (b)* (Bibliothèque municipale de Nancy, inv. M-FG-AL-000010-24/22)

Segesta, Agrigento e Catania. In tale contesto il tecnico rimase colpito dall'architettura romanica e arabo-normanna e, in particolare, a Palermo, dalla Cappella Palatina, dalla Chiesa di San Giovanni Eremita e dall'imponente e complessa fabbrica della cattedrale, cui dedicò una serie di interessanti elaborati di dettaglio.

Anche in questo caso, però, l'attenzione maggiore fu rivolta allo studio dell'architettura antica e, in primo luogo, di quella della principale tra le colonie doriche della Magna Grecia: Agrigento. Qui Morey, oltre alla tavola dedicata alla tomba di Terone, si concentrò sulla descrizione del tempio della Concordia, il più rappresentativo e magniloquente, di cui restituì rilievi acquerellati della pianta, accuratamente quotata, della fronte principale e di due sezioni, da cui emergono con chiarezza la struttura, lo stato di conservazione, nonché le alterazioni subite dall'antico edificio in occasione dell'adattamento a chiesa risalente al VI secolo d.C.

Ancora una volta, Morey dimostrava quella sensibilità che, riconducibile a un approccio d'indagine di tipo archeologico, ormai caratteristico della formazione accademica francese, faceva del dialogo costante e ravvicinato, nonché della rappresentazione accurata i principali strumenti per la comprensione e l'interpretazione dell'architettura antica.

Bibliografia

- C. Casonato, «The (secret) reasons of survey: the drawings of Prosper Morey (1805-1886)», in *Le ragioni del disegno. Pensiero, Forma e Modello nella Gestione della Complessità*, Atti del 38° Convegno Internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione (Firenze 15-17 settembre 2016), a cura di S. Bertocci, M. Bini, Roma, Gangemi, pp. 173-178.
- Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Vernet (1829-1834)*, a cura di F. Fossier et al., Paris, Le Manuscrit, 2010.
- H. Elie, *Un Architecte nancéien: Prosper Morey (1805-1886)*, Nancy, Thomas, 1964.
- P. Morey, «Temple dit de la Paix, à Paestum», in *Nouvelles Annales publiées par la section française de l'Institut Archéologique*, II, 1, 1838, pp. 98-106.
- P. Pinon, F. X. Amprimoz, *Les Envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Roma, École française de Rome, 1988.
- P. Pinon, «Le portefeuille des voyages de Prosper Morey», in *Voyages en Italie et en Grèce de Prosper Morey, 1805-1886, architecte lorrain*, Catalogue de l'Exposition (Nancy, du 9 juillet au 11 septembre 1990), Nancy, Musée des beaux-arts, 1990, pp. 39-47.
- P. Pinon, «I pensionnaires e l'archeologia», in *Roma Antiqua. «Envois» degli architetti francesi (1786-1901). Grandi edifici pubblici*, Catalogo della Mostra (Roma, 20 maggio-22 giugno 1992), Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992, pp. XV-XXV.
- Voyages en Italie et en Grèce de Prosper Morey, 1805-1886, architecte lorrain*, Catalogue de l'Exposition (Nancy, du 9 juillet au 11 septembre 1990), Nancy, Musée des beaux-arts, 1990.

Augustin-Théophile Quantinet (1795–1867), o l'architettura romana nel dettaglio

Alessandro Cremona

Sovrintendenza Roma Capitale – Roma – Italia

Claudio Impiglia

Università di Roma Tre – Roma – Italia

Parole chiave: Quantinet Augustin-Théophile, École des Beaux-Arts, Architetture romane, Roman Architecture, Nineteenth-century French architecture, Roman Palaces, Rilievo Architettonico

1. Un architetto parigino a Roma

Augustin-Théophile Quantinet nasce a Parigi il 21 agosto 1795. Un Quantinet, forse suo padre, è sottoscrittore del volume curato da Charles Percier, *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés a Rome*, pubblicato a Parigi nel 1798, libro che si rivelerà fondamentale per la sua formazione. Con la presentazione di - Léonard Fontaine, nel 1813 Augustin viene ammesso all'École des Beaux-Arts, dove segue i corsi di Pierre-Théodore Bienaimé, Jean-Nicolas Huyot e dello stesso Fontaine¹. Durante gli studi consegue diversi riconoscimenti: nel 1817 è premiato con la "grande médaille" e nel 1819-20, passato in Prima Classe, ottiene tre medaglie in disegno e in "petite médaille". A testimonianza del grande lavoro di studio effettuato in quegli anni si conserva nelle *Special Collections* del *Getty Research Institute* un album di "quattrocento disegni" del 1818², dove furono raccolti 181 suoi disegni, in prevalenza copie di libri e di stampe dell'entourage di Percier e Fontaine⁴.

Nel 1820 è logista presso l'Académie de France a Roma per partecipare al concorso avente per tema *Une École de Médecine*⁵ vincendo il *Second Grand Prix* a pari merito⁶. Il 1 ottobre di quell'anno si iscrive all'École e viaggia in Italia a sue spese, con lunghe permanenze a Roma, almeno fino al 1824. Qui risiede nel 1821, assieme al pittore Jacques-Luc Barbier-Walbonne, in un appartamento in via Gregoriana, precedentemente abitato da Ingres dal 1818 al 1820, nella casa di proprietà di Anna Maria Pacetti, sorella dello scultore Vincenzo, e di suo marito, il fonditore Giuseppe Boschi⁷. Durante questo lungo soggiorno si dedica al rilievo e alla rappresentazione di monumenti e palazzi romani: un consistente corpus di elaborati

¹ *Bulletin de la Société centrale des architectes*, 1867, p. 430; Ch. Bauchal, *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français*, Paris 1887; E. Delaire, *Les architectes élèves de l'École des beaux-arts, 1793-1907*, Paris 1907², p. 380.

² *Eglise de village*, petite médaille, 1817, Bibliothèque de l'École nationale supérieure, inv. Pj 221.

³ *Beaux-arts*, l'École nationale supérieure: *Municipalité pour une grande ville*, Projet rendu concours d'émulation de l'École, 1819, v. j 234; *Pavillon sur terrasse*, Concours d'émulation de l'École, aprile 1819, inv. Esq 105; *Pavillon pour un rendez-vous de chasse*, Concours d'émulation de l'École, febbraio 1820, inv. Esq 110.

⁴ *Esquisses et croquis recueil terminé en mars 1818. A.G.*, (1807-1829), cm 35 x 24, inv. 1382-099.

⁵ M. Dion (ed.), *Fonds Gaston REDON (1853-1921), N° 3 IFA Inventaire*, Paris 1991, p. 5. Un abbozzo e cinque elaborati di questo suo lavoro sono conservati presso gli archivi delle Beaux-arts, l'École nationale supérieure (inv. PRA e47 e PRA 168-1/5).

⁶ F.-F. Guyot de Fère, *Statistique des beaux-arts en France: annuaire des artistes français*, Paris 1835, p.185, e J. Guiffrey, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, donnant les noms de tous les artistes récompensés dans les concours du Prix de Rome de 1663 à 1907*, Paris 1908, p. 83.

⁷ Archivio di Stato di Roma, Catasto Urbano Pio-Gregoriano, Rione Campo Marzio, mappa 6, part. 1134. Sull'argomento si rimanda al contributo di G. Fusconi, «Pacetti, Wicar e una nota su Ingres», di prossima pubblicazione negli atti del convegno internazionale *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, tenutosi a Roma dal 28 al 30 novembre 2013. Segue l'articolo di prossima uscita in anteprima del suo saggio.

grafici è pervenuto alla Galleria Paolo Antonacci di Roma, che ne ha promosso la pubblicazione del libro. Il B. I. T. z. l. d'Atqu. t. tenutasi a Palazzo Venezia a Roma dal 29 settembre al 3 ottobre 2016⁸.

Del soggiorno italiano sono ancora testimonianza alcuni disegni del Tempio di Serapide a Pozzuoli, offerti al canonico Andrea de Jorio a documentazione delle pagine dedicate al monumento nella sua *Guida di Pozzuoli*, il quale per questo lo ringrazia in due luoghi del libro⁹.

Rientrato a Parigi, la sua esperienza italiana rimarrà viva nel contatto con una cerchia di pittori dell'Académie de France. Tra il 1829 e il 1831 partecipa ai pranzi organizzati per i pensionnaires da Roma, che eseguono a turno litografie-ricordo poi raccolte in un volume intitolato *Reunion des amis de Rome*, un "album-mémorial", non destinati al commercio; di Quantinet è la tavola intitolata *Vive la France*, di cui una rara copia è oggi conservata presso la Calcografia di Roma (inv. FN 22974): in essa sono raffigurati "mémorial" di un gruppo di architetti e pittori, tra cui il cosiddetto *triclinium* retrostante la tomba di Nævoleia Tyche e C. Munatius Faustus a Pompei, luogo evidentemente da lui conosciuto in uno dei viaggi di studio, del quale vengono ricostruite le decorazioni parietali già frammentarie al momento della sua scoperta (1819).

A Parigi Augustin partecipò al progetto di ricostruzione del Palazzo di Giustizia (1824-30) e del Palais de Justice (1834-40). Nel 1840, alla morte di Huyot con il quale aveva collaborato per anni, si dimette dalla pubblica amministrazione per consacrarsi interamente alle committenze private. A lui si deve il progetto (1844-55) di ricostruzione del Castello di Sceaux per il duca di Treviso, Napoléon Mortier, opera che dirige il pittore Joseph-Michel-Anne Lesoufaché. Del 1858 è il progetto per un lotto di abitazioni operaie per il rinnovamento della città di Trouville in Normandia, finanziato dalla filantropia della Contessa de Hérault¹⁰. Nel 1843 diviene membro della *Société centrale des architectes* dal 1844 dell'*Association des Artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs* fondata dal barone Isodore-Justin-Séverin Taylor. Muore a Parigi il 1° marzo 1867, all'età di 72 anni.

2. L'esercizio quotidiano del rilievo

Le tavole confluite nel *carnet* Antonacci, stilate da Quantinet negli anni compresi tra il 1822 e il 1824, rappresentano un significativo e originale contributo allo sviluppo disciplinare del rilievo architettonico. Se alcuni suoi disegni costituiscono delle evidenti riproposizioni di schemi e vedute tratte da altri architetti suoi contemporanei, primo tra tutti Paul-Marie Letarouilly, altri se ne discostano per le originali metodologie e tecniche. Il breve soggiorno romano di Augustin si rivelò fecondo di esperienze che contribuirono sicuramente alla sua formazione e la raccolta di questi disegni rappresenta un importante documento sull'attività di un artista sensibile, impegnato a riconoscere e a registrare graficamente le qualità architettoniche delle più importanti architetture romane, articolate tipologicamente in palazzi, case, chiese, ville e giardini. Un soggiorno che dovette costituire una fase metodologica di grande importanza per un architetto di talento che in modo autonomo senza il

⁸ A. Cremona (ed.), *Disegni di architetture romane di Augustin-Théophile Quantinet (Parigi, 1795-1867)*, Roma, Paolo Antonacci, 2016.

⁹ A. de Jorio, *Guida di Pozzuoli e contorni col suo atlante*, Napoli 1830, pp. 6 e 46.

¹⁰ D. Delaunay, *Trouville: maisons et cités-jardins (1919-1995)*, Paris 1995, pp. 21-22, 26, 72.

supporto di vantaggiose borse di studio, decise di investire tempo e denaro al fine di ottenere

Il valore storiografico del *corpus* è evidente alla luce di due ordini di considerazioni: da una parte i disegni descrivono, numerosi manufatti edilizi del centro storico di Roma che con il tempo sarebbe stato oggetto di radicali trasformazioni ed architetti dell'Accademia di Francia, impegnati in modo coordinato a rilevare le testimonianze archeologiche del mondo antico.

Tra le personalità più importanti con le quali collaborò Quantinet è quella del suo maestro di 15 anni più anziano, Jean-Nicolas Huyot, professore all'*École des Beaux-Arts*. A partire dal 1817 Huyot aveva intrapreso a proprie spese un *grand tour* in Asia Minore, Grecia ed Egitto; nel 1820, anno nel quale Quantinet giunse a Roma, Huyot si era stabilito a Didyma, antica città della Ionia, per studiare e rilevare i resti dei suoi edifici. I percorsi professionali di Huyot incarichi governativi che riguardarono l' *Arc de Triomphe* degli *Champs-Élysées* l' -ampliamento del *Palais de Justice*, basati rispettivamente sui progetti di Jean-François-Thérèse Chalgrin e dello stesso Huyot.

Se confrontiamo la figura di Quantinet con quella di altri due famosi *pensionnaires*, suoi predecessori a Villa Medici, come Percier e Fontaine, risultano prima di tutto evidenti le approfondire pienamente il modo in cui l' può avere inciso nella maturazione del suo linguaggio architettonico, nel caso del sodalizio artistico tra Percier e Fontaine, la stessa pubblicazione nel 1798 dei *Palais* orienterà non solo il carattere della loro attività progettuale, ma anche, più in generale, il gusto artistico delle successive generazioni di architetti. Così pure per Letarouilly, coetaneo di Quantinet, il suo pregevolissimo e monumentale *corpus* grafico, confluito negli *Edifices de Rome Moderne*, ebbe la funzione di propagandare presso il grande pubblico, costituito non solo da addetti ai esempi dei tre grandi maestri del Cinquecento, Bramante, Michelangelo e Vignola. Le sue t furono l' ult t d u l u g f t c "c p c p" c gl d f c v l u p p t u c t t l d l l t c h t t t, t l v l t c d u v t " d t z " d c l l b t d f d u c , p t t u t t nei periodi più impegnativi durante i quali il ruolo, condiviso con Quantinet, di ispettore dei Lavori Pubblici non gli permetteva distrazioni o spostamenti.

L' m p t z d d g " m " di Quantinet consiste principalmente nel fatto che questa inedita raccolta getta una luce significativa su una figura ancora poco approfondita e documenta come tale *carnet*, a differenza degli altri casi citati, sia stato il risultato di un messa definitivamente a frutto in patria. Qu d , u t t t u ' p d v u l g t v qu t un insieme di esercitazioni da conservare nel proprio studio a formare un archivio d'idee progettuali. Secondo tale prospettiva non risulta però ancora chiaro se e in quale modo tali "l z " m b b flu z t l c t t d u p , p t t u t t qu l l p d p t dopo il 1840 su incarico della nobiltà francese; in particolare risultano noti i progetti per la ricostruzione del Castello di Sceaux per il duca di Treviso e per le case sulla rue Guillaume-le-C qué t T u v l l . S p l' c h t t u d Sc ux Quantinet opta per un riconoscibile stile nazionale ispirato ai canoni del cosiddetto stile Luigi XIII, per quanto riguarda invece le *maisons* della cittadina balneare egli formula una ibrida poetica architettonica nella quale

convivono caratteri accademici e vernacolari, riconoscibili questi ultimi nel tipico motivo dei reticolati lignei a *pan de bois*¹¹.

Nel *corpus* “ m ”, ciascun disegno, molto spesso ricco di annotazioni utili a comprendere l’ t di Quantinet per quel particolare manufatto, riflette anch l’u g z d qu t stesso programma. Se si confrontano con le tavole di Letarouilly, i rilievi di Quantinet, sebbene siano impostati secondo medesime modalità rappresentative, se ne differenziano per il loro carattere selettivo nel senso che tra i suoi obbiettivi precipui vi è quello di definire la morfologia distributiva degli spazi, dei percorsi, dei collegamenti verticali e degli spazi di servizio¹² (Fig. 1). In generale i disegni evidenziano la sua grande maestria grafica nel rappresentare a seconda dei casi l’ cht ttu c d du g t , u l t c , l’ lt pittorico. Egli passa al setaccio le configurazioni planimetriche di numerosi edifici, dai più modesti ai più aulici, mantenendo comunque sempre vivo il suo interesse anche per la corretta rappresentazione dei prospetti esaltati nei loro valori cromatici e volumetrici. Per queste esecuzioni grafiche (Fig. 2) Quantinet utilizzò lo strumento ottico della “camera lucida”¹³, v t t l 1817 d ll’ t m G v B tt t Am c e molto utilizzato dagli artisti a Roma (tra di essi Jean-Auguste-Dominique Ingres) proprio negli anni del soggiorno romano di Quantinet.



Fig. 1. A.-Th. Quantinet, *Plan des écuries du palais de la consulta à monte cavallo, 1824*

¹¹ N. Breitman, «Trouville: il Piano di Salvaguardia di una città balneare», in *Rassegna di architettura e urbanistica*, XXVI, 80-81, maggio-dicembre 1993, pp. 91-104.

¹² Uno studio incentrato sul tema degli spazi di servizio (botteghe, cucine, bagni, stufe, terme, stalle, fienili e rimesse) in alcuni palazzi romani è in corso di elaborazione da parte di Claudio Impiglia.

¹³ E. Fiorentini, «Lo sguardo sulla natura e la camera lucida tra i paesaggisti internazionali a Roma intorno al 1820», in L. Enderlein, N. Zchomelidse (eds.) *Fictions of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century (Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum)*, XXXVII, pp. 195-214. Il t m d ll’ utilizzo della camera lucida ll’ Ott c t p l d g d rilievo è oggetto di uno studio in corso da parte di Claudio Impiglia.

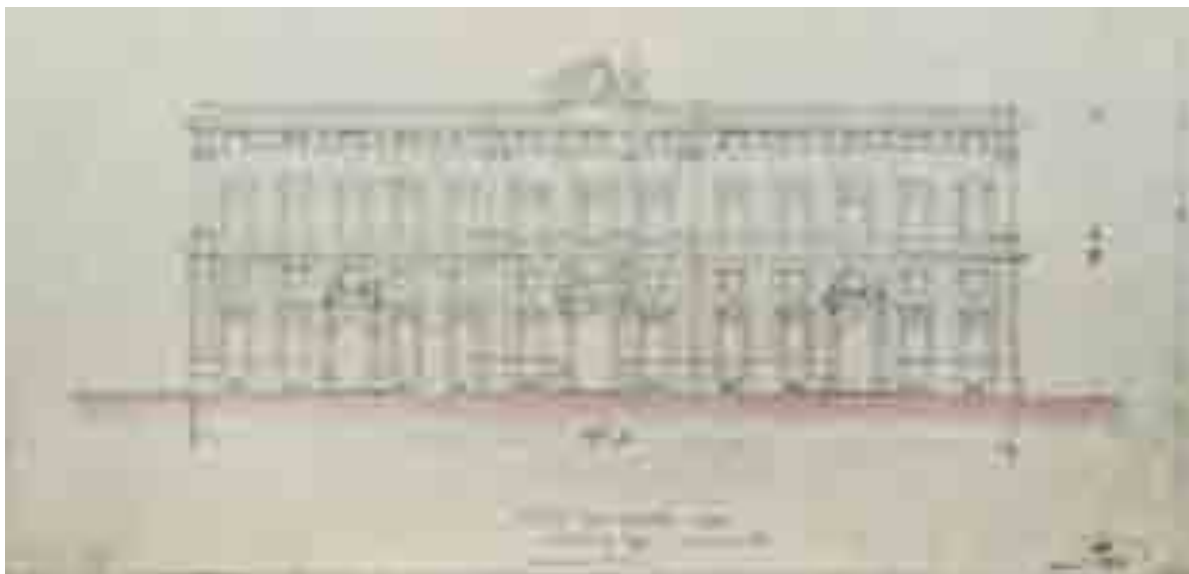


Fig. 2. A.-Th. Quantinet, *Palazzo della Consulta roma de Ferdinando Fuga à Monte Cavallo à la camera lucida, 1824*

3. Il rilievo come documento per la storia dell'architettura e dell'arte

Molti dei disegni di Quantinet consentono di recuperare la fisionomia di edifici oggi non più esistenti o del tutto trasformati dalle vicende edilizie successive. Tra questi meritano attenzione alcuni soggetti che rischiarano episodi poco conosciuti della vita architettonica di Roma prima dell'Ottocento, quando la città è tornata a svilupparsi. Il riferimento che ne ha data Giovanni Battista Nolli nella *Nuova Topografia di Roma* (1748), burocraticamente sancita dal Catasto Urbano redatto tra il 1820 e il 1824, negli stessi anni in cui Quantinet si aggirava per le vie della città. Di frequente i suoi disegni sembrano quasi tavole di dettaglio della grande pianta catastale, consentendoci di aggiungere preziose e particolari informazioni sulla realtà urbana. È il caso della casa di Carlo Negroni in piazza Nicosia, prima degli interventi voluti dal principe Galitzin¹⁴, o sulla raffinata soluzione di accesso del Palazzetto Guarnieri di via Condottaria¹⁵, o sulla casa di Carlo di Galitzin¹⁶, o sulla casa di Carlo di Galitzin¹⁷. Quantinet sia da Letarouilly, di cui non resta che un flebile ricordo¹⁵, o, infine, sulla conformazione della casa di Galitzin¹⁶. Molti di questi disegni sono stati conservati e pubblicati in un volume di ricerca storico-artistica. Ne è caso esemplare il rilievo, datato 1824, della «Maison située entre les rues Gregoriana et Sixtine», che Quantinet ritiene «bâtie par le cardinal Altieri» vedendone lo stemma dipinto sulla facciata verso il giardino¹⁷. Nel disegno, si vede la presenza di un particolare nobile (fig. 3). Questo particolare ha consentito oggi di vedere, nel disegno, pesantemente trasformato nel Novecento, le tracce della decorazione della galleria, in parte conservate e in parte rielaborate in stile dopo gli ampliamenti. Si tratta di pitture a grottesche

¹⁴ Cremona 2016, *op. cit.*, p. 36 (n. 26).

¹⁵ Ivi, pp. 8 (figg. 11-13), 40 (n. 32).

¹⁶ E. Ronchetti, *Villa Rondinini alle Terme di Diocleziano*, ivi, p. 72 (n. 73).

¹⁷ Cremona 2016, *op. cit.*, p. 12 (n. 1).

su piccole volte a crociera e una pergola di vite con uccelli e altri animali su una volta a botte, di evidente gusto manieristico, databili agli anni a cavallo tra Cinque e Seicento (fig. 4). Il *treillage*, in particolare, è raffigurato sommariamente, ma inequivocabilmente, nel disegno di Quantinet, che dobbiamo dunque ringraziare per aver innescato una ricerca che si annuncia rinascimentale¹⁸.



Fig. 3. A.-Th. Quantinet, *Maison située entre les rues Gregoriana et Sixtine*, 1824, particolare

¹⁸ Di prossima pubblicazione è lo studio che Alessandro Cr m t c duc d ull' d f c qu t .



Fig. 4. Galleria affrescata del palazzetto «bâtie par le cardinal Altieri» in via Gregoriana a Roma: le prime due voltine a crociera e la galleria voltata a botte presentano decorazioni della fine del sec. XVI; le due voltine a crociera finali sono aggiunte dei primi anni del sec. XX.

Il prototipo del palazzetto. L'immagine della Farnesina ai Baulari da Pâris a Letarouilly

Fabio Colonnese

Università di Roma La Sapienza – Roma – Italia

Parole chiave: Palazzo Regis, Farnesina ai Baulari, Rilievo architettonico, Gran Prix de Rome, Pierre-Adrien Pâris, Charles Percier, Pierre François Léonard Fontaine, Prosper Barbot, Pierre-Marie Letarouilly

1. Introduzione

Il palazzetto Regis o Le Roy¹, oggi sede del Museo Barracco a Roma, ha un perimetro trapezoidale piuttosto irregolare ed è organizzato attorno ad un cortile pseudo-quadrato, di circa sei metri di lato, con due ali di servizio ed un corpo di maggiore profondità al di sopra dell'androne di ingresso, dotato di una loggia su due ordini².

Il palazzetto costituì per secoli un esempio paradigmatico della casa rinascimentale romana e, più in generale, dell'opera dei maestri del primo Cinquecento, nonostante la difficoltà ad individuarne l'autore³. Fu studiato con continuità dagli artisti locali e da quelli che giungevano a Roma, come i *pensionnaires* francesi che ruotavano attorno all'Académie Française. Il crescente interesse sia verso le antichità greche e romane sia verso l'architettura "moderna", nel 1778 convinse l'istituzione di Villa Medici a chiedere ai vincitori del Grand Prix di inviare a Parigi studi sistematici di monumenti antichi. I disegni conosciuti del palazzetto, che spesso non si tradussero mai in edizioni a stampa, differiscono tra loro e rispetto all'edificio reale, costituendo indirettamente un repertorio attraverso il quale provare a "misurare" lo sguardo che gli artisti rivolgevano in quegli anni all'architettura rinascimentale e all'ambiente urbano che l'accoglieva.

2. Il palazzetto nel XVIII secolo

Senza voler ignorare i contributi di Henri Labrousse o Louis Boitte, in questa sede si analizzano i grafici prodotti da Pierre-Adrien Pâris tra il 1771 e il 1774, da Charles Percier e Pierre François Léonard Fontaine tra il 1783 e il 1786, da Prosper Barbot, Augustin-Théophile Quantinet e poi da Pierre-Marie Letarouilly tra il 1821 e il 1824, che rilevarono e disegnarono l'edificio in modo organico e non solo occasionale.

¹ Il palazzetto è noto come *Farnesina ai Baullari* e *Piccola Farnesina*, per la presenza del giglio di Francia nello stemma del committente, il prelado bretone Thomas Le Roy, ma anche come Palazzo Silvestri o Silvestre, dal nome della famiglia che lo abitò tra il XVII e XVIII secolo. Dopo i soggiorni degli Orsini e dei Bucimazza, nel primo quarto dell'Ottocento il palazzetto divenne Linotte, Linotti o Linotto, in virtù della famiglia francese Linot che vi abitava, ma era pure noto come Palazzo dell'Aquila, in virtù del nome del vicolo su cui apre il portone principale, provocando ulteriori equivoci rispetto all'omonimo palazzo di Raffaello.

² La facciata principale con l'ingresso si trova sul vicolo dell'Aquila ma gli interventi di allargamento di via dei Baullari successivi al Sacco di Roma del 1527 di fatto attribuirono una preminenza visiva al fronte retrostante con il cortile. Le demolizioni legate alla apertura di Corso Vittorio Emanuele II alla fine del XIX secolo, lo isolarono dall'insula preesistente. Infine, nei primi anni del XX secolo, l'ingegnere Guy lo restaurò eliminando le superfetazioni e lo completò col prospetto e la loggia sul corso, in previsione di una sua trasformazione in museo.

³ Tra tradizione e studi storici, sono stati fatti i nomi di Bramante, Michelangelo, Baldassarre Peruzzi, Antonio il giovane e Aristotile da Sangallo, Vignola, Giulio Romano con Raffaello e, recentemente, Jean de Thoronnières o de Chenevières. Cfr. C. Benocci et al., *Museo Barracco. Storia dell'edificio*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.



Vista del palazzetto alla fine del XIX secolo, dopo le demolizioni per l'apertura di Corso Vittorio Emanuele II. Esso appare ancora segnato dalle superfetazioni e dal ballatoio costruito sopra il muro del cortile. Museo di Roma, Roma, AF419

Una istantanea dello stato di fatto dell'edificio all'inizio del XVIII secolo è offerta da una serie di rilievi comunemente attribuiti a Nicodemus Tessin il Giovane (1654 –1728) e a suo figlio, che rivelano una inconsueta oggettività nel registrare irregolarità e superfetazioni⁴. Questo giudizio è dovuto sia alla ricchezza di misurazioni e dettagli, sia alla presenza nella sezione di un ballatoio aggiunto sul muro di confine del cortile, quasi del tutto censurato dalla iconografia storica dell'edificio perché ritenuto generalmente estraneo al disegno generale eppure presente fino al suo restauro novecentesco.

Rispetto a questa registrazione piuttosto fedele della realtà, l'analisi dei disegni degli artisti francesi, condotta prioritariamente sulle piante e secondariamente sugli alzati, si è concentrata su tre elementi – il perimetro della pianta, la definizione geometrica degli ambienti e la rappresentazione di un elemento insolito quale gli ingressi angolari alle sale intorno all'androne – scelti per la loro capacità di testimoniare una certa volontà a correggere e idealizzare l'edificio, almeno rispetto all'idea di Rinascimento che avevano gli autori.

⁴ Stockholm, Nationalmuseum, NMH THC 3168 (pianta) e 3169 (sezione). È peraltro significativo che Tessin abbia disegnato il proprio palazzo a Stoccolma a imitazione della facciata di Palazzo Regis, che egli riteneva opera di Vignola. Vedi M. Snickare, M. Olin, «Collector and organizer», in *Nationalmusei skriftserie*, n. 16, 2002, p. 75.



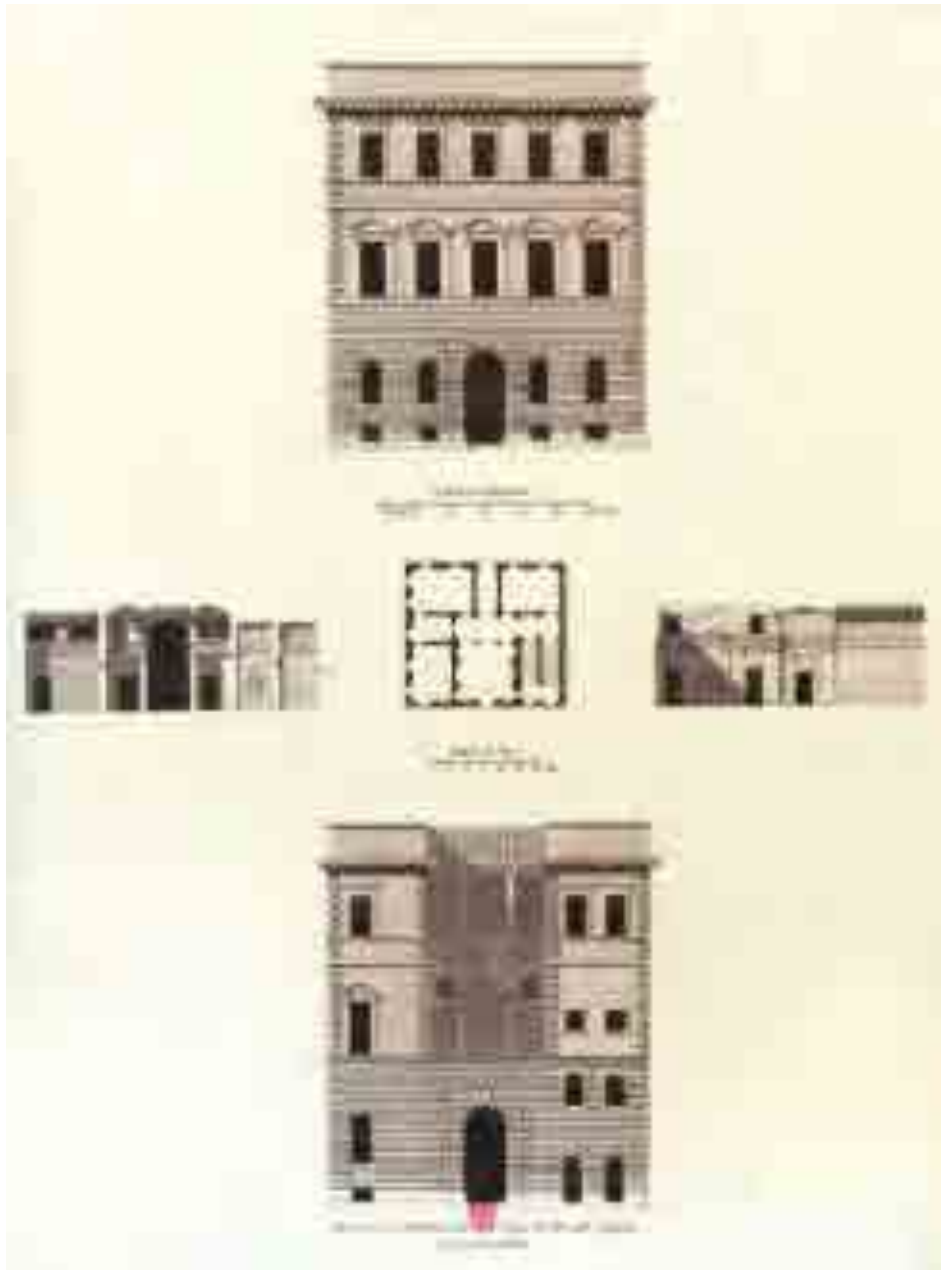
P.-A. Pâris, *Palais Silvestre*, Pianta e sezioni del piano terra. Besançon, *Bibliothèque Municipale*, vol. 480, n. 10

3. Descrizione dei disegni

Pierre-Adrien Pâris (1745–1819) dedicò una tavola a *Palais Silvestre*, riportando in basso la pianta del piano terra, di forma trapezoidale, tra due alzati parziali frutto di una sezione longitudinale sull'asse di androne e cortile e in alto una sezione trasversale sull'asse del portico⁵. La pianta, definita verso l'insula da un ideale muro di confine rettilineo, rivela un interesse specifico per gli ambienti destinati alla circolazione, come androne, portico e scale, di cui Pâris registrò con notevole precisione la proiezione di volte e lacunari, adottando il colore ad acquarello per suggerire la quota leggermente ribassata del cortile, in giallo, e quella rialzata all'inizio della scala, in celeste.

Nel celebre *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, Charles Percier (1764–1838) e Pierre-François-Léonard Fontaine (1762–1853) riservarono una tavola al palazzetto. L'impaginato a croce esalta il valore di “matrice” della pianta del piano terra posta al centro, tra i due alzati sull'asse verticale e le due sezioni sull'androne e sul portico poste sull'asse orizzontale, analoghe a quelle presentate da Pâris. La pianta, estrapolata dall'intorno e a scala ridotta rispetto agli alzati, appare rielaborata su una rigorosa griglia quadrata, utile a trasformare le porte da angolari a rette, a ridurre le asimmetrie del retro e a impostare prospetti dalle proporzioni forzatamente quadrate. In base ad essa, gli architetti rettificarono porte e finestre; eliminarono l'alternanza dei timpani curvi e triangolari e le articolazioni al di sotto delle finestre; trasformarono il tetto a falde in una terrazza cinta da una parapetto; eliminarono le nicchie nell'androne e ne ridisegnarono i lacunari sulla volta a botte in forma quadrata.

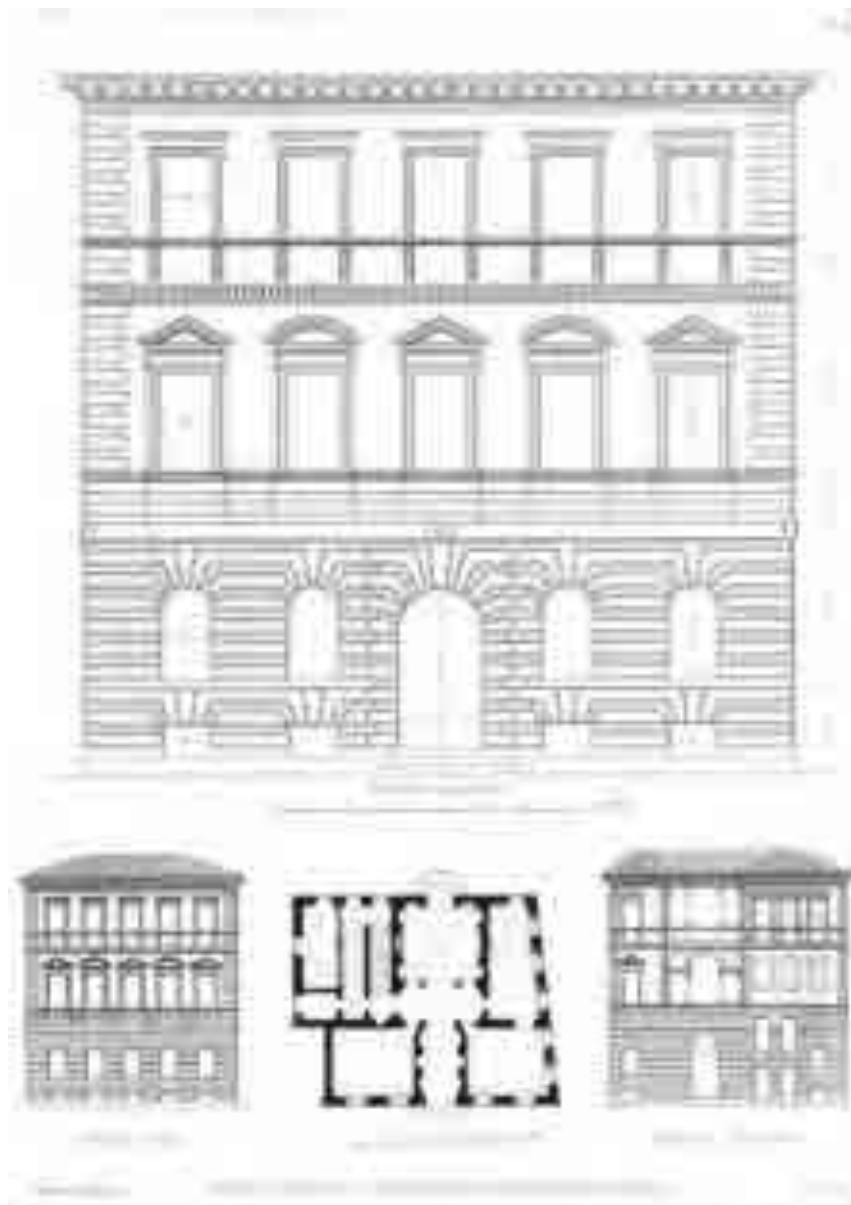
⁵ Besançon, *Bibliothèque Municipale*, vol. 480, n. 10.



C. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Petit Palais Vicolo dell'Aquila*, da *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, Paris, 1798, tav.22

Prosper Barbot (1798–1877) riempì sei grandi fogli di disegni accurati del *Palais dell'Aquila*. Il primo foglio contiene una pianta del piano terra e il prospetto a scala doppia del fronte sul retro. Gli altri fogli contengono la sezione longitudinale e il dettaglio della finestra del secondo piano; il dettaglio dell'edicola del pozzo e della finestra del primo piano; una porzione in dettaglio della soluzione d'angolo tra cortile e prospetto e altri particolari; parti dell'ordine dorico del piano terra e porzioni di modanature; il dettaglio dell'ordine e uno stralcio di ipografia del cornicione⁶. Egli mantenne in pianta gli ingressi angolari e nell'alzato del cortile registrò particolari inediti come le piattebande in mattoni sopra le finestre e le fasce orizzontali interrotte, che trovano conferma nelle fotografie tardo-ottocentesche, ignorando però il ballatoio.

⁶ *Voyage d'architecture en Italie 1820–1822*, Paris, Louvre, Dép. Arts Graphiques, Cabinet des Dessins, Fonds des dessins et miniatures, Réserve des grands albums, Album Barbot Prosper, 10.



P.-M. Letarouilly, Palais Linotte, da Edifices de Rome Moderne, Paris, 1840, tav.49

Il *Pensionnaire du Roi* Paul Marie Letarouilly (1795–1855), che giunse a Roma per la prima volta nel 1820, dedicò al palazzetto ben tre tavole del suo *Edifices de Rome Moderne*⁷. I disegni ricalcano piuttosto fedelmente il materiale elaborato da Barbot, così come quello incompleto di Quantinet, che qui trascuriamo per ragioni di spazio⁸. La pianta è la stessa, come testimoniano la sagoma complessiva e alcuni elementi caratteristici. Letarouilly perfeziona alcuni dettagli, come la proiezione delle volte con linee a tratteggio e i gradini delle scale. Se si esclude l'aggiunta del tetto, anche la sezione ricalca fedelmente il disegno di Barbot; il prospetto sul retro, oltre alla collocazione di alcune finestre, si differenzia per la precisa volontà di mostrare un edificio completo ed isolato, rivestendo di bugnato anche lo spigolo con la teorica quarta facciata.

⁷ P.-M. Letarouilly, O. Selvafolta, *difi ces de ome moderne* cit., Modena, De Agostini, 1992, tavv. 49–51.

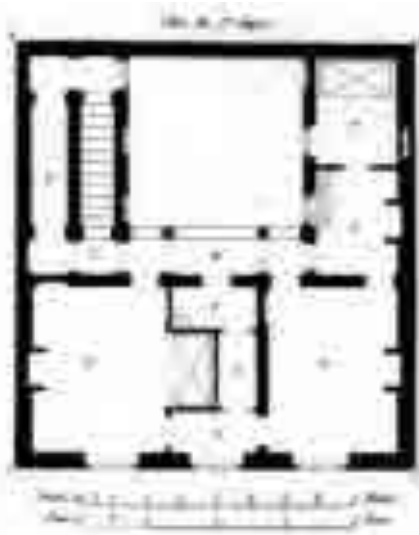
⁸ A. Cremona, C. Impiglia, *Disegni di architetture romane di Augustin-Théophile Quantinet (Parigi, 1795–1867)*, Roma, Paolo Cremonesi, 2016, pp. 50–51.

4. Regolarizzazione, idealizzazione, accomodamento

Il palazzetto fissato in questi disegni non è l'esito di una attenta riproduzione della realtà e neanche di una filologica ricostruzione del progetto iniziale ma una combinazione di rilevamento, ricostruzione critica e progetto, declinata con sensibilità e fini differenti che pure mostrano alcuni caratteri comuni. Ad esempio, l'intorno urbano è bandito dalla rappresentazione e l'edificio viene rappresentato come un palazzetto isolato dall'insula contigua. Inoltre, in modo più o meno marcato, esso viene privato di quelle aggiunte, trasformazioni e piccole irregolarità ritenute posteriori, inadeguate o trascurabili.

Altri caratteri denunciano invece gli intenti peculiari di ogni autore. Nel disegno di Pâris si coglie la volontà di selezionare le parti dell'edificio più significative e di correggerne alcune in nome della simmetria e della proporzione: ad esempio, egli impose dei moduli quadrati per il cortile, il portico o il salone interno ma rispettò gli ingressi angolari.

Percier e Fontaine adottarono un approccio assai più critico allo scopo di esaltarne l'ipotetica matrice geometrica e proporzionale. Questo li convinse a censurare le irregolarità dettate dalle contingenze ambientali fino ad alterare la forma stessa dell'edificio. L'operazione di "accomodare" i disegni finali rispetto alle misure rilevate era una pratica diffusa. Già Sebastiano Serlio ne rivendicava l'importanza al fine di mostrare l'"invenzione" dell'architetto, come nel caso della loggia raffaellesca di Villa Madama.⁹ Qui invece "il disegno finale non è tanto la ricostruzione di una pianta originale quanto la riaffermazione di un principio compositivo"¹⁰ secondo l'idea premeditata di un rigoroso conformismo classico e probabilmente orientata dagli studi morfologici di Goethe. Così, ad esempio, il lato inclinato del trapezio di base era percepito come una deformazione e come tale venne ricondotto a lato di un quadrato e lo stesso può dirsi degli ingressi angolari. Questo genere di alterazioni arbitrarie fornirono gli elementi base per la formulazione di un modello di residenza razionale ed elegante che, come notato da Garric, non mancherà di influenzare gli architetti delle generazioni successive, a partire da Urban Vitry¹¹.



U. Vitry, *Project n.17, Pianta del primo piano, da Le Propriétaire architect, Paris, 1827, tav.42*

⁹ S. Serlio, *Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio Bolognese...*, Venezia, 1544, CXLVIII.

¹⁰ R. Evans, *Translations from Drawing to Building*, Cambridge, MIT Press, 1997, p. 61.

¹¹ Vedi C. Percier, P.F.L. Fontaine, J.-P. Garric, *Palais de Rome palais, maisons, et autre difi ces modernes dessin s ome*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2008, p. 27.

Rispetto al picco “creativo” toccato da Percier e Fontaine, i sei fogli di Barbot, che costituiscono la più completa documentazione grafica sull’edificio, rivelano una diversa attitudine alla registrazione, applicando quel *méthode scientifique contre l’imagination* teorizzato proprio dalla coppia di maestri. La restituzione di Barbot “rivela” le irregolarità dell’edificio e perfino gli effetti del tempo, come è evidente nel “pittresco” prospetto sul retro.

Sarà Letarouilly, anche in virtù della collaborazione a distanza di altri architetti francesi e italiani, come Luigi Poletti, a trovare un punto di equilibrio tra immagine idealizzata e realtà misurata. I suoi ponderati accomodamenti, rispetto sia ai disegni di Barbot che agli eidotipi tracciati e misurati di persona, dimostrano la conoscenza diretta che Letarouilly aveva dell’edificio. Era consapevole delle sue “stranezze”, come il citato ballatoio che pure censurò, ma entro un certo limite cercò di comprenderle nei disegni. Come egli stesso scrisse, “alcune disposizioni degli ordini dell’insieme sembrerebbero deprecabili e anche urtanti sul disegno: ma la scusa di queste pretese scorrettezze si trova sul luogo stesso”¹². Da questo giudizio trapela l’importanza degli aspetti percettivi e prospettici oltre che una nuova considerazione dell’ambiente urbano nelle rappresentazioni di architettura e nelle scelte del progettista.

4. Conclusioni

Tra la fine del XVIII e l’inizio del XIX secolo, i *pensionnaires* francesi iniziarono a dividersi tra chi si dedicava ad aggiornare e “democratizzare” le regole della composizione e chi rimarcava il loro status di artisti. La loro documentazione grafica dell’architettura romana “moderna” non avvenne mai in modo neutro ma sempre decontestualizzando, selezionando e aggiustando i dati metrici, con un approccio critico che nel giro di cinquant’anni oscillò tra le idealizzazioni di Percier e Fontain e gli accomodamenti ragionevoli di Letarouilly. Questo è particolarmente evidente nei “rilievi” del Palazzetto Regis, attraverso cui diversi autori indagarono la micro-monumentalità insita nelle sue proporzioni, decorazioni e sequenze spaziali innanzitutto per farne il prototipo della casa borghese parigina e, successivamente, per una più esaustiva indagine delle sue specificità in relazione alla percezione e all’ambiente urbano.

¹² “Non si saprebbe senza dubbio approvare la sovrapposizione di un ordine dorico ad un altro, il secondo dorico essendo soprattutto meno ricco e meno completo; ma si deve considerare che questo difetto non è apprezzabile da colui che si pone all’interno del cortile perché data l’esiguità di questo, l’occhio non può abbracciare che il piano terreno”. Letarouilly, Selvafolta, *op.cit.*, pp. 190-191.

Palazzo Donn'Anna: equivoco modello per i *pensionnaires*

Massimo Visone

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Palazzo Donn'Anna, iconografia urbana, envois de Rome, pensionnaire, eclettismo, Parigi.

1. Introduzione

L'approccio filologico ha sempre spinto la ricerca verso la documentazione archivistica, ma soprattutto verso nuove fonti grafiche, quasi esclusivamente nelle raccolte di piante e disegni. L'esigenza di studi scientifici e un incremento della domanda hanno contribuito ad alimentare l'interesse verso fonti diverse e alternative¹. La cartografia e l'iconografia urbana vengono incontro a queste istanze con uno sviluppo e un rilievo crescente negli studi di storia dell'architettura e della città, con dati innovativi e significativi nei più recenti studi monografici, in particolare edifici ricorrenti nelle memorie dei viaggiatori.

Il rilievo e lo studio delle architetture dell'antichità e del classicismo italiano furono tra le principali attività dei *pensionnaires*. I disegni realizzati durante il soggiorno romano, come è noto, saranno di proprietà dello Stato e saranno inviati a Parigi: da essi dipendono modelli e riferimenti, precisione grafica e di rappresentazione, confronti con rovine e architetture messe a disposizione degli allievi dell'École des Beaux-Arts che non potevano andare in Italia. Questo repertorio costituisce un archivio di prototipi da emulare e reinterpretare, definendo un 'termometro' delle varie declinazioni del gusto e della cultura degli architetti che costruiranno la città francese nell'Ottocento borghese².

Il contributo intende contestualizzare e indagare un *corpus* abbastanza omogeneo di disegni relativi a palazzo Donn'Anna di architetti di passaggio a Napoli negli anni del loro pensionato, ma non solo. Questi non si soffermeranno soltanto sul rilievo delle antichità di Pompei e dei siti intorno alla capitale, ma, anzi, rileveranno, disegneranno, schizzeranno e prenderanno appunti anche su palazzi, chiese e altre opere della prima età moderna.

Data la conoscenza finora poco chiara del palazzo di Posillipo, i fogli rivelano interessanti vedute degli esterni, ma soprattutto rilievi e prospettive degli spazi interni realizzati nel primo quarto del XIX secolo, in particolare da parte degli allievi di Charles Percier e di Quatremère de Quincy. Disegni che, affiancati alla felice fortuna iconografica che gode quest'opera nella cosiddetta Scuola di Posillipo, mostrano con maggiore chiarezza la conformazione e le trasformazioni di quest'architettura. Per l'equivoca denominazione di 'palazzo della regina Giovanna', il seicentesco e incompiuto palazzo per Anna Carafa e il viceré Ramiro Felipe de Guzman sarà a lungo ambiguamente riconosciuto come opera del Rinascimento napoletano e, quindi, degno di essere visitato. Molti *pensionnaires* si confronteranno con il palazzo, ne studieranno le partizioni decorative esterne, l'articolazione dei volumi e delle aperture, la distribuzione degli spazi, la varietà delle volte di copertura, i collegamenti verticali e il ricco sistema di scale, in modo tale da sviluppare questo repertorio al rientro in patria, giustificati dal fatto di essere considerato un modello del classicismo.

La mole barocca continuerà a essere meta di viaggio per architetti, artisti e critici d'arte dall'Europa nel corso della seconda metà dell'Ottocento, anche se spogliata dell'antica leggenda e secondo uno stereotipo oramai obsoleto.

¹ Cfr. *Gli archivi per la storia dell'architettura*, a cura di G. Badini, 2 voll., Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 1999.

² Cfr., in ambito storiografico italiano, E.F. Londei, *La Parigi di Haussmann. La trasformazione urbanistica di Parigi durante il secondo Impero*, Roma, Edizioni Kappa, 1982; R. Tamborrino, *Parigi nell'Ottocento. Cultura architettonica e città*, Venezia, Marsilio, 2005.



Hubert Robert (dis.), Louis Germain e François Dequauviller (inc.), Ruines d'un ancien Palais bâti par la Reine Jeanne près de Naples sur le bord de la Mer du côté du Pausilippe, 1781

2. Palazzo Donn'Anna: leggenda e iconografia di un mito

Una nota leggenda lega alcuni ruderi di singolare monumentalità posti al di fuori delle mura di Napoli a Giovanna II d'Angiò, regina dal 1414 alla morte nel 1435: tra questi si ricordano Poggio Reale e palazzo Donn'Anna. Se la villa aragonese nell'area orientale è stata data a lungo per distrutta, la mole barocca di Posillipo è il palazzo napoletano con il numero maggiore di raffigurazioni e uno dei pochi edifici civili della città la cui fama ha valicato le Alpi³.

Il promontorio occidentale è associato dai viaggiatori del Grand Tour alle memorie dell'antichità e alle ville aristocratiche di un recente passato e palazzo Donn'Anna si presentava come un rudere moderno tra i ruderi del passato. L'eccentricità e il progressivo stato di rovina sono per pittori, incisori e architetti un motivo stimolante e affascinante, il carattere non finito della fabbrica è un elemento pittoresco che accende la fantasia degli artisti, rispondendo ai gusti di una varia committenza. Posillipo sarà un tema ricorrente nella pittura della scuola di paesaggisti francesi⁴, come Adrien Manglard, Claude Joseph Vernet e

³ La fortuna critica su questi due edifici è vasta e di difficile riduzione, pertanto si rinvia ai contributi più recenti, con bibliografie per approfondimenti. Per Poggio Reale: P. Modesti, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Firenze, Leo S. Olschki, 2014; M. Visone, *Poggio Reale rivisitato: preesistenze, genesi e trasformazioni in età vicereale*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo*, a cura di E. Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2016, pp. 771-798. Per palazzo Donn'Anna, si rinvia alla pubblicazione in corso di stampa: *Palazzo Donn'Anna. Storia, arte e natura*, a cura di P. Belli, Torino, Allemandi, 2017.

⁴ Cfr. É. Beck Saiello, *Napoli e la Francia. I pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2010.

Pierre-Jacques Volaire, di cui si ricordano per ognuno di loro vedute dello *Chateau de la Reine Joanne*.

Nel 1750 Vernet incontrerà monsieur de Vandières, futuro marchese di Marigny, in viaggio in Italia con Cochin e Soufflot. Lo stesso Marigny sarà poi promotore dell'attività anche di Hubert Robert, che giungerà a Napoli dieci anni dopo per riprodurre i monumenti e gli scavi più importanti per l'*abbé de Saint-Non*. A questo periodo si può fare risalire l'interesse per la rovina e la redazione del disegno preparatorio per l'incisione nel *Voyage pittoresque* (1781)⁵. I temi che celebrano Robert in Francia come *peintre de ruines* si ritrovano nella ricostruzione delle parti mancanti o in rovina del palazzo a Posillipo. La stampa diviene di fatto il tramite determinante per divulgare la fortuna iconografica di questo palazzo affacciato sul mare, da Louis-François Cassas a Joseph Rebell, fino a farne un soggetto presente nel catalogo di ogni artista a Napoli nel corso dell'Ottocento, con una fortuna iconografica senza interruzione di continuità fino agli inizi del XX secolo.

3. I rilievi dei *pensionnaires*

Nell'ordinamento, in gran parte dovuto a Quatremère de Quincy, si stabiliva che nel quarto anno di permanenza a Villa Medici ogni architetto eseguisse a sua scelta il rilievo dello stato attuale di un monumento antico dell'Italia, da corredare con i disegni del «Restauro» e di una memoria⁶. In tale contesto, il Regno di Napoli, durante il decennio francese, risulta un Paese con ottime condizioni per un maggiore afflusso e di libera circolazione per i *pensionnaires*, attratti da un ricco patrimonio storico-architettonico nella capitale e da numerose antichità nei suoi dintorni.

A questo periodo vanno riferite le quattro planimetrie di palazzo Donn'Anna negli *Études d'Architecture* di Pierre-Adrien Pâris, realizzati probabilmente sulla base di rilievi eseguiti durante il suo ultimo viaggio a Napoli nel 1807, forse in funzione di un album didattico⁷. Anche Pâris è collegato alla cerchia di Saint-Non, con forti legami di amicizia con artisti quali Robert e Volaire. Seppure siano assenti gli alzati, i disegni consentono una puntuale lettura degli elementi che avrebbero caratterizzato il 'restauro' della fabbrica. La ricostruzione sfrutta le potenzialità offerte dal sito, con il mare e il breve declivio a ridosso della falesia tufacea. Il complesso sarebbe stato contraddistinto da una spettacolare articolazione di spazi in stretto rapporto con il panorama. Pâris, coerentemente con la coeva reinterpretazione compositiva delle *ruines*, inserisce una serie di elementi architettonici che fanno risaltare la monumentalità

⁵ *Ruines d'un ancien Palais bâti par la Reine Jeanne près de Naples sur le bord de la Mer du côté du Pausilippe*, in *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile. Première partie du premier volume...*, Paris, Clousier, 1781, p. 78. Cfr. P. Lamers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il «Voyage pittoresque à Naples et en Sicile»: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli, Electa Napoli, 1995, p. 344; ma, soprattutto, C. Lenza, *Tra rilievo, interpretazione e progetto. Palazzo Donn'Anna nei disegni di Pierre-Adrien Pâris*, in *Palazzo Donn'Anna. Arte, natura e storia*, cit.

⁶ Cfr. L. Mascoli, P. Pinon, F. Zevi, *Gli «envois de Rome»*, in *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1981, pp. 55-65; P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Rome, École française de Rome, 1988; *Italia Antiqua. Envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIX^e et XX^e siècles*, a cura di A. Jacques, S. Verger, C. Virlovet, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002; ma soprattutto *Renaissance italienne et architecture au XIX^e siècle. Interprétations et restitutions*, a cura di A. Bruculeri, S. Frommel, Roma, Campisano, 2015.

⁷ Si tratta dei seguenti disegni conservati dal 1819 presso la Bibliothèque municipale de Besançon: *Plan du rez de chaussée du palais nommé vulgairement et par erreur Palais de la reine Jeanne à l'extrémité du faubourg de Chiaja à Naples* (mm 285x372; vol. 481, n. 86); *Plan du 1^{er} étage du palais de la reine Jeanne* (mm 238x367; vol. 481, n. 85); *Plan du 2^e étage du palais de la reine Jeanne* (mm 235x365; vol. 481, n. 88); *Plan de la terrasse et du jardin qui couronnait le palais de la reine Jeanne* (mm 278x365; vol. 481, n. 87). Cfr. P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, Rome, École Française de Rome, 2007. Per un'analisi puntuale dei quattro fogli, cfr. C. Lenza, *op. cit.*

dell'edificio: amplia le dimensioni delle logge, regolarizza la geometria delle sale, aggiunge sale dalla sagoma ovale nei luoghi di snodo, accentua la verticalità degli assi, introduce padiglioncini belvedere sulla sommità e costruisce un giardino con una bramantesca scala a doppia rampa per superare il dislivello.

Altri disegni di *pensionnaires* a palazzo Donn'Anna sono conservati presso il Cabinet Jean Bonna di Parigi. I primi documenti sono di François Debret, allievo di Charles Percier, autore di alcuni teatri a Parigi, membro dell'Institut de France dal 1825. Nel 1813 è incaricato del restauro della basilica di Saint Denis, di cui ricostruì la torre poi crollata nel 1837, motivo per cui fu sostituito da Viollet-le-Duc. La sua attività in Italia è racchiusa in 13 volumi con schizzi, rilievi, incisioni e documenti di varia natura raccolti prima del 1847. Debret è a Napoli nell'inverno del 1807 con Louis-Hippolyte Lebas e il relativo volume ospita sei fogli con la fabbrica di Posillipo⁸. Tra questi, i due rilievi del primo e del secondo piano nobile, rispettivamente alla quota del teatro e dell'odierno cortile, consentono interessanti confronti con altre planimetrie, coeve o di poco precedenti, sia per la corrispondenza con il dato di realtà che per la datazione, che può essere fatta risalire agli anni successivi il 1811, con l'avvio dei lavori per la costruzione della strada di Posillipo, che modificherà il declivio a monte del palazzo.

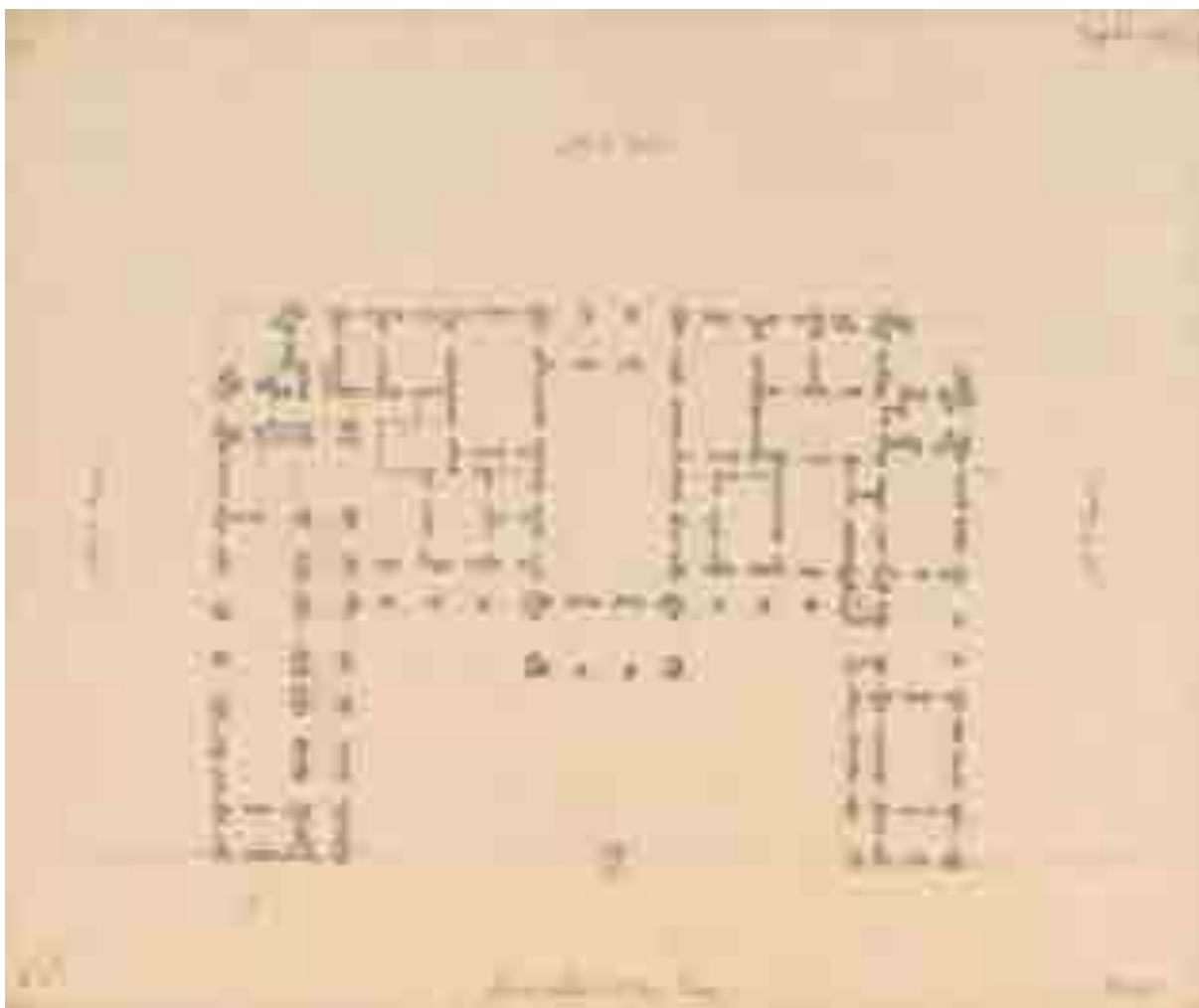
Altri due disegni sono di Jean-Baptiste-Cicéron Lesueur, anch'egli allievo di Percier e *pensionnaire* dal 1819. Si tratta di due rapidi schizzi del palazzo realizzati quasi certamente nel 1822, quando è in corso il rilevamento delle antichità di Pompei⁹. La veduta del prospetto occidentale mostra un occhio più analitico. A questo si affianca una singolare veduta dall'interno della loggia coperta di levante. Lesueur è sulla sommità delle scale principali, sulla convergenza delle rampe di risalita dall'atrio d'ingresso, in asse con il grande portico trasversale, laddove corre uno dei tre corridori perimetrali, osservando il retro della lapide marmorea, apposta sull'arco depresso del portone dal principe di Teora nel 1711, ancora oggi *in situ*. Un punto di rappresentazione assolutamente inedito e del tutto particolare per comprendere l'architettura del palazzo, lo stato di rovina e l'articolazione del sistema di accesso e di distribuzione ai piani superiori in rapporto con l'esterno.

All'École des Beaux-Arts sono conservati anche due disegni di Guillaume-Abel Blouet¹⁰. Questi vanta forti interessi di carattere archeologico, fu *Prix de Rome* nel 1821, prolifico «pompeianista» e protetto di Quatremère de Quincy, da cui è invitato a collaborare al *Dictionnaire historique*. Nel marzo 1822 Blouet rileva il secondo piano nobile del palazzo; anche in questo caso, la pianta presenta poche variazioni rispetto ai rilievi precedenti, quando il palazzo era oramai stato trasformato in un condominio con almeno sette inquilini e con una fabbrica di vetri al suo interno. L'edificio continua a essere ritenuto della regina Giovanna e, quindi, riconosciuto quale opera rinascimentale degna del rilievo per la formazione dei futuri architetti di Francia; lo stesso Blouet segna in margine al foglio che esso è di «Architectes napolitains du 14ème Siècle».

⁸ F. Debret, [Voyage en Italie. Environs de Naples], Paris, École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, PC 77832, vol. 10. Nel volume si segnalano l'incisione di Giraud (f. 39), quella del *Voyage pittoresque* (f. 34), due fogli di difficile identificazione: una veduta di una villa «Près du palais de la Reine Jeanne» (f. 39, mm 116x87) e una veduta di una scala monumentale sempre del palazzo della regina Giovanna a Posillipo (f. 38, mm 125x162), forse una soluzione progettuale da lui ideata e segnata a matita in uno dei suoi rilievi di palazzo Donn'Anna. Cfr. A. Jacques, *I viaggi in Italia di Debret e Lebas (1804-1811)*, in *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti* cit., pp. 60-73.

⁹ Cfr. *Pompei e gli architetti francesi*, cit., pp. 146 e sgg.

¹⁰ *Ivi*, pp. 88 e sgg.



Henry Labrouste, *Plan du Palais de la Reine Joanne*, 1826. Disegno a matita e china, mm 215 x 266. Parigi, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie (FOL-VZ-1030/3)

Più interessante è la veduta, lucida e geometrica, della facciata orientale disegnata nell'aprile 1823, in cui si osserva un singolare esercizio di restauro. Blouet taglia il masso di tufo, spianando del tutto la costruenda strada di Posillipo; riduce i due bracci laterali delle due ultime campate e ne completa le testate secondo la corrente cultura del restauro stilistico, con l'integrazione del registro decorativo delle facciate in forme neo-rinascimentali, pur lasciando incompiuto e in stato di rudere l'ultimo piano. È, infatti, regolarizzato il fronte dei due piani nobili; sono assenti il corpo di fabbrica aggiunto sul fronte di via Posillipo e la relativa scala esterna; è ricomposta diversamente l'ultima campata; infine, le logge delle scale sono tompagnate per seguire la teoria di finestre sormontate dal timpano triangolare.

Infine, nel 1826, anche Henry Labrouste compie il suo viaggio a Napoli come *Prix de Rome* del 1824, producendo un ricchissimo *corpus* di disegni – oggi conservato alla Bibliothèque nationale de France¹¹. L'architetto, oltre al viaggio a Pompei e alla visita al Museo borbonico, focalizza l'attenzione sulle chiese più antiche, ma soprattutto concentra lo sguardo sulle grandi opere del Rinascimento. L'edificio di Posillipo è ancora il *Palais de la Reine Jeanne*

¹¹ Cfr. Labrouste. *Architecte de la Bibliothèque nationale de 1854 à 1875*, catalogo della mostra (Parigi 1953), a cura di R.-A. Weigert, s.n.t. Sull'architetto, cfr. *Henri Labrouste (1801-1875)*, a cura di R. Dubbini, Milano, Electa, 2002.



Valentín Carderera y Solano, *Interior del palacio de D.ª Aña en Posilipo, 1823-1830. Disegno a matita, seppia e acquerello su carta, mm 240 x 282. Madrid, Museo Lázaro Galdiano (inv. 09681)*

e, tra le opere rinascimentali, degno di essere visitato e disegnato. Come Debret e Blouet, Labrousse rileva con tratto rapido il secondo piano nobile. Si tratta di un inedito disegno dell'architetto della Biblioteca di Sainte-Geneviève, in cui si evidenziano l'attenzione al sistema delle coperture, con la grande galleria – l'odierno cortile d'ingresso –, e al portico sul giardino, il cui corpo centrale più sporgente è trasversalmente in asse con le logge laterali.

4. Conclusioni

Accogliendo la sfida di Mariano Vasi, che nella sua *Description générale des monuments anciens et modernes* (1813) parafrasava la descrizione del *Voyage pittoresque* e affermava maliziosamente che: «son architecture est belle et s'il avait été terminé, ce serait un des plus beaux palais de Naples»¹², molti architetti si confronteranno con palazzo Donn'Anna, ne studieranno le componenti architettoniche e gli elementi compositivi, come: le partizioni decorative esterne; l'articolazione dei volumi e delle aperture; la distribuzione degli spazi interni con logge coperte e scoperte, corridoi, sale e saloni, torrette, belvedere, bugnature a

¹² M. Vasi, *Itinéraire instructif de Rome a Naples ou Description générale des monuments anciens et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de celle ville célèbre et de ses environs*, Roma 1813, p. 96.

fasce, aggetti e angoli smussati; la ripartizione del registro decorativo; la varietà delle volte di copertura; i collegamenti verticali e il ricco sistema di scale, in modo tale da sviluppare e reinterpretare al massimo questo repertorio di forme al loro rientro in patria, ancora più giustificato dal fatto di essere considerato un modello di origine classicista o costruito su un complesso più antico. Lo spirito pragmatico, infatti, porta i *pensionnaires* a non prestare affatto attenzione al piano della quota del mare, la cui articolazione sarebbe stata difficilmente utilizzabile nelle loro future esperienze professionali in Francia. All'alba dell'Eclettismo, si mostra così tutta la distanza tra il rilievo integrale della scuola archeologica dei colti *connoisseurs* della scuola anglosassone e quello dell'accademismo architettonico di stampo francese.

La pratica del viaggio continuerà a lungo e non saranno solo architetti francesi a venire a Napoli e a inserire il palazzo nel proprio itinerario di visita. Piace ricordare, ad esempio, lo spagnolo Valentín Carderera y Solano, studioso e pittore accademico. Due suoi schizzi fatti durante il suo viaggio in Italia (1822-1831) fanno riferimento al *Palacio de D.^a Aña in Posilipo* (databili al 1828)¹³. Anche in questo caso, molto interessante è la rappresentazione di un inedito interno del palazzo, che possiamo identificare con il teatro da un semplice raffronto con la pianta di Debret. In particolare, si segnalano i tre archi tompagnati, in cui si aprono altrettante finestre più piccole, le unghie delle volte, i balconcini affacciati sulla sala e i vani di accesso dai corridoi laterali, le nicchie con mezzibusti e lunette a conchiglia; molti elementi che trovano risponderne nell'attuale palinsesto, risultato di un meticoloso progetto di restauro operato dal 1954 da Ezio De Felice.

Nella seconda metà dell'Ottocento, gli architetti sono una presenza non secondaria nella comunità artistica internazionale in Italia. La mole barocca diviene un soggetto frequente negli schizzi di viaggio di architetti, artisti e critici d'arte dell'Europa settentrionale, come John Ruskin¹⁴ (1841) o il finlandese Karl August Wrede¹⁵ (1886), ma oramai palazzo Donn'Anna risulta privo dell'attenzione al dato architettonico e la raffigurazione è tutta focalizzata all'aspetto pittoresco, ambientale e paesaggistico.

¹³ Cfr. G. Elia, *La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831)*, in «Espacio, Tiempo y Forma», serie VII, n. 2 (2014), pp. 69-101.

¹⁴ Cfr. J. Ruskin, *Viaggi in Italia (1840-1845)*, a cura di A. Brilli, Firenze, Mursia, 1985, pp. 65-77, fig. a p. 71.

¹⁵ Cfr. F. Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia (1850-1925)*, Napoli, Electa Napoli, 2002, p. 37 e fig. a p. 96.

Rappresentazioni e immagini della città e dei media

La città è diventata un oggetto di studio interdisciplinare, che mette in relazione somiglianze e differenze teoriche e metodologiche afferenti dai diversi ambiti della conoscenza per arrivare alla piena comprensione dello spazio urbano lungo il corso della storia. In questo modo, lo studio delle rappresentazioni e delle immagini della città attraverso i mezzi di comunicazione diventa un oggetto affascinante, una volta che esse creano un'opportunità di fare un "viaggio", un'opportunità di conoscenza. Gli scritti che seguono propongono una riflessione su questa opportunità di "viaggiare", con i molteplici aspetti lungo il corso della storia nei diversi supporti, sulle diverse dimensioni analitiche delle suddette rappresentazioni, ovvero fornendo spunti di riflessione basati sulle problematiche teoriche e metodologiche o sulle evidenze empiriche.

Flávio Lins, Maria Helena Carmo, Gisele Moser

Rock in Rio's Rio

Flávio Lins

Federal University of Juiz de Fora – Juiz de Fora – Brazil

Keywords: Rio de Janeiro, Rock in Rio, City, Festival, Imaginary, Representation.

1. Introduction

Rio de Janeiro, capital of Brazil until 1960, has always had its image connected to entertainment. A seaside resort city, inhabited by beautiful women, in an eternal carnival. From the first narratives of the first travelers that wandered Brazilian lands, an Edenic vision has been predominant. Violence and economic problems were not able to corrode the image of the seventh most powerful city brand in the world. (Michael, 2014).

In 1985, by realizing the power of the city's trademark as a place with inclination to entertainment, businessman Roberto Medina created Rock in Rio music festival, even if at that time talking about Brazilian rock or rock in Brazil caused some kind of estrangement, inside and outside of the country. Despite of the fact that the rhythm has achieved success since its appearance, the country was the land of samba and bossa nova. In that period, north-American newspaper New York Times lamented that rock's invasion would put to risk the "exuberant Brazilian music" (Riding, 1985, pp. 1-3). However, the option for the festival's model said more about the possibility to gather international artists that would magnetize hundreds of thousands of people, as well as drink from the juvenile and countercultural ethos of Woodstock, with a wide commercial capacity, than materializing a Brazilian passion for rock and roll. Besides that, pop music has always been present on the stages of the event.

Flattered by the festive spirit of the Brazilian people and by the *local color* carioca, the trademark kept on getting strong and the festival has consolidated in Portugal with editions every two years, also being made in Madrid, and in 2015 in Las Vegas, USA. We highlight that no matter where it takes place, Rock is always *in Rio*, as it happened in Portugal with Rock in Rio Lisbon, in Spain with Rock in Rio Madrid and in the USA with Rock in Rio USA.

2. The festival and the city

In 2011, musician Tony Belloto wrote an article about Rock in Rio published in the Brazilian newspaper Folha de São Paulo. On the text, the author approaches several aspects to try to explain the festival's success, emphasizing the composition of the words Rock + in + Rio as "one of the most beautiful concrete poems of contemporary Brazil", which changed the face of Rio de Janeiro, becoming a key piece of the carioca identity reconfiguration. Or even Brazilian.

One of the reasons that explains the success of the enterprise – because Rock in Rio is more than a festival, a trademark, a franchising, a label, a pyramid or an amusement park – is the capacity that these three words themselves, Rock in Rio, have on meaning at the same time so many different things, often antagonistic, always revealing (Bellotto, 2011, Opinião, p. A3)¹.

About the communicational effectiveness of concrete poetry, Campos, Pignatari and Campos (1975) point out how poetical concreteness influenced propaganda language, as well as the formatting of newspapers, magazines and books.

Concrete poetry aims like no other at communication. However, we are not talking about communication-sign but the communication of forms. The personification of the verbal

¹ Free translation.

object, direct, no shades of enchanting subjectivism or cordial effects. There's no business card for the poem: there is the poem. (Campos, 1975, p. 50)².

It is not about reducing the festival and its ramifications to a set of words, but to recognize them as a "primordial element facing any content" (Campos, 1975, p. 50).

Bellotto (2011) claims that from the creation of the trademark, when Medina defies show biz's consolidated logic and proposes Brazil as the venue for a spectacle whose magnitude made that business people, artists, politicians, advertisers and public had to *see to believe*³. Rock in Rio, given the proportion of its mediatic appeal, aligned itself to the imaginary of the land of samba, carnival and soccer. But instead of defying and disputing with these other elements that formed the imaginary of the Wonder City as Brazil's front door, Medina's concrete poem exhausts the "sonic, visual and semantic aspects of vocabulary" transforming them in a big event and consequently a business. According to Campos (1975, p. 52), "the poem comes to be a useful object, consumable, just like a plastic object". Even being generated in the womb of publicity, the ramifications of the trademark and Rock in Rio, nevertheless, *will remake the community*, as it is natural in festivals, now, energized by new technologies and modern communication strategies.

Nobody at that time would relate the word rock to the city of Rio de Janeiro. If there was a rock and roll spot in Brazil that was São Paulo. Rio was the land of carnival, samba, beach and the vigorous entangled mulatto (whatever those archaic adjectives mean). [...] businessman Roberto Medina changed the way we saw it – and listened to ourselves. And he also provided an answer to that annoying sphinx which insisted on unmercifully question us: "But who are you after all?" – "This is who we are", answered the Brazilian bands. Even without having stage props and fireworks they proved that Brazilian rock doesn't want to muffle anyone, it only wants to show it makes noise too (and keeps on making it uninterrupted since then, it doesn't matter how many singing priests, Brizola like politicians and fucked up worms in general want to shut it off) (Bellotto, 2011, Opinião, p. A3)⁴.

Although it's not the intention of this text to attain to the analysis of any discourse, Bellotto evidences Rock in Rio as a festival that remakes and gives a new sense to the community, whether it is the carioca or the Brazilian one, or even the São Paulo community, as from this moment the question of the place of rock is evidenced, even if that was neither Medina's intention nor his concern, as he wants to consolidate his festival as a platform of communication and business, wherever the sound may come from, as long as it attracts tens of thousands of people.

Rock in Rio raised society's temperature casting in the air other possible identities with a "wide possibility for misunderstanding" (Bauman, 2005, p. 19), as the identity frontiers are established through the differences, after all: *will I go, or won't I? Am I a rock or a samba person? Is rock from Brazil? Is it from Rio or São Paulo? "Is it a devil's or church's thing? Is it a family thing?*

The *aesthetical communities* arranged by Medina, which can be formed "around a recurring festive event" (Bauman, 2003, p. 67), not only motivated by the big music festival event but by its wide specter impact on social life, formed from what Bauman (2003) calls "aesthetical identities" and from "links without consequences", attribute in its apparent frailty and irrelevance given its brief character, strength to these happenings.

² Free translation.

³ Which can be stated as business people visit to the country before the event, in order to acknowledge the project, as well as for the selling of tickets right on time.

⁴ Free translation.

The graves of the precocious vanished idols will constitute true hallmarks during the life of the spectators, which will be visited and will be given flowers to on anniversaries; but it will depend on the spectator, which have changed since then, to recover from oblivion the vanished ones for one more temporary moment (Bauman, 2003, p. 66).

Besides the ephemeral and cyclical character of these events, Bauman still explains the role of experiencing these bonds, another way of observing the maffesolian vigor of *being-together*.

Just like attractions in a theme park, the bonds of the aesthetical communities must be “experienced”, and experienced at the moment – not taken home and consumed in a daily experience. They are, one may say, “carnival bonds” and the communities that frame them are “carnival communities” (Bauman, 2003, p. 68).

And it is in the identity dispute highlighted by Bauman (2005) and in its ability to stablish bonds, even if fugitive ones, that we will find clues to understand part of the estrangement with which Rock in Rio was seen by the north-American media, home of the rock festivals. Just like Riding (1985, p. 1) wrote on the New York Times, the first edition of the festival, days before carioca carnival, was born to the eyes of the world as a malformed child of Carmem Miranda, Antônio Carlos Jobim and Roberto Carlos, artists whose music molded Brazil’s image abroad and achieved in the country a good distance from international music. An audience that resisted rock's assault in the 1960s and 70s is now surrendering to it. Television and radio stations as well as record companies have worked to create a youth market for Brazilian and imported rock and then set the standards about how to satisfy it. Television stations have daily programs of video clips, while the number of all rock radio stations is growing (Riding, 1985, p. 1)⁵.

Other not well-known elements connected to the image of Brazil were added, such as the existence of the Brazilian rocker, interested in artists and rhythms of the genre, as well as a lively group of national artists willing to show that the “exuberant” Brazilian music was not limited to the artists ranked by Riding (1985, p. 1). There was also the desire to climb one more step in the staircase of *development*, characterized by the idea of holding an event of such proportion, capable of drawing the attention of the public and the companies, putting “the cities on the new map of the world” (Sánchez, 2010, p. 29), giving form to a kind of entrepreneurial leadership that has culture “as a decisive part of the business world and that is the big business” (Arantes, 2012, p. 48). There was planted the seed so that in the future Brazil would be able to hold big events of other kinds.

3. Final considerations

The wonder city, despite not being the country’s capital anymore since 1960, remained the cultural capital, given the “powerful representation systems it detains” as “home of the biggest communication companies” in the country (Lins, Brandão, 2012, p. 63). Besides that, images such as Christ the Redeemer, the Sugar Loaf and its most famous beaches, even being carioca images, as well as samba and bossa nova, consolidated themselves as Brazil icons over the 20th century, despite of the fact of samba having deeper roots. This way having been for some time the front door to Brazil, and also capital of colonial, imperial and republican Brazil, Rio de Janeiro, equipped by nature with grand beauties, saw these elements energized by the media and the new technologies which came over the printed press, radio, cinema and television. Moreover, happenings and accomplishments which took form since the discovery came to compose a mosaic which energized the imaginary people had about the city of Rio de Janeiro, in and outside of the country, which is explained by Azevedo:

⁵ Free translation.

Capitality is an urban phenomenon characterized by the constitution of a certain symbolic sphere originated from a greater openness to new ideas by a given city, which gives it a greater cosmopolitanism relative to its congeners and a greater capacity to operate syntheses from the various ideas it receives. This symbolic set that develops in the vicissitudes of the historical experiences lived by this city, identifies the city as a space of consecration of the political and cultural events of a region or country, making it a reference for the other cities and regions that receive its influence (Azevedo, 2002, p. 45).

The symbolic web cited by Azevedo (2002), will weave itself to the great parties which also mark the carioca imaginary, Carnival and New Year's Eve, besides the idea of natural paradise, confronting the idea of a seaside resort city where beauty, celebration and popular cheerfulness are watchwords, to the point of being ranked as attributes of the brand Rio⁶. A place where worries don't fit, with a vocation to scenography and a place where artists and public live together (Paiva, Sodré, 2004). However, violence and growing poverty, political questions and dissatisfactions of all sorts, as well as Brazilian economic questions, came to share the public's attention inside and outside of the country. Nevertheless, a city/country which holds mega events such as the World Cup and the Olympics, besides being the heart of Rock in Rio, together with all other events it holds, even having its image stained by negative news, is under the eyes of the world essentially on what concerns great parties, and tend to be seen in a positive way as it is immerse in a vortex of national and international interests. In this regard, in May 2014, British newspaper The Guardian published the results of a survey taken by *Saffron Brand Consultants* which pointed Rio de Janeiro as the 7th most powerful city brand in the world, right after Barcelona and in front of cities such as Las Vegas, Madrid, Washington and Venice⁷.

Therefore, when you mix the words 'rock', soaked in youth, energy, irreverence and rebellion, with the preposition 'in', and 'Rio' which in turn is soaked in party, color, sensuality and happiness, a new brand with unpredictable ramifications is born, especially on a world where the watchwords are the search for experience and pleasure.

Bibliography

- O. Arantes, C. Vainer, E. Maricato, *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*, Petrópolis, Vozes, 2012.
- A. N. Azevedo, «A Capitalidade do Rio de Janeiro: Um exercício de reflexão histórica», in *Rio de Janeiro: Capital e Capitalidade*, A. N. Azevedo, Rio de Janeiro, Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3-UERJ, 2002.
- C. Michael, *From Milan to Mecca: the world's most powerful city brands revealed*, The Guardian, 6/05/2014, <http://www.theguardian.com/cities/gallery/2014/may/06/frommilantomeccatheworldsmostpowerfulcitybrandsrevealed>, accessed on: 10/10/2015.
- A. Riding, *From Rod Stewart to heavy metal at rock*, New York Times, 1985, <http://www.nytimes.com/1985/01/21/arts/fromrodstewarttoheavymetalatrockfestivalnearriodejaneiro.html>, accessed on: 11/10/2015.
- Z. Bauman, *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.
- Z. Bauman, *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.
- T. Bellotto, «A poesia concreta do Rock in Rio», *Folha de São Paulo*, 23 set. 2011, Opinião, p. A3.

⁶ Available on: <http://www.marcarj.com.br/>. Accessed on: November 12, 2015.

⁷ Available on: <http://www.theguardian.com/cities/datablog/2014/may/06/world-cities-most-powerful-brands-get-the-data>. Accessed on: November 12, 2015.

- A. Campos, D. Pignatari, H. Campos, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Duas Cidades, 1975.
- R. Paiva, M. Sodré, *Cidade dos artistas: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Mauad, 2004.
- F. Sánchez, *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*, Chapecó, Argos, 2010.
- F. Lins, C. Brandão, *Cariocas do brejo entrando no ar: o rádio e a televisão na construção da identidade juiz-forana (1940-1960)*, Juiz de Fora, Editora da UFJF, 2012.

“O passinho carioca é mídia na favela”: representations and visibility of young people from favelas in Rio de Janeiro

Aline Maia

Centro Universitário Estácio Juiz de Fora – Juiz de Fora – Minas Gerais

Keywords: Communication, Social and media representations, Visibility, Youth, Passinho dance, Rio de Janeiro.

1. Introdução

A cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, encerra espaço privilegiado para experiências diversas quando pensamos as juventudes que por ela circulam. É local rico em tradições culturais, com variados modos de vida e ilimitadas possibilidades de troca e contatos. A promessa de informalidade em relações pessoais e um relativo anonimato da vida cotidiana também perpassam a identidade carioca. Mesmo apresentando problemas comuns a grandes centros urbanos, como altas taxas de criminalidade, o Rio oferece lugares de lazer a turistas e seus habitantes - ainda que os residentes tenham que estabelecer, por suas próprias práticas, tais espaços de encontro e entretenimento.

É nesta composição que decidimos investigar práticas de comunicação colocando no centro da observação jovens de favelas cariocas, partindo da premissa de que a discriminação de territórios favelados é histórica e recorrentemente imputada também a seus moradores. Por práticas de comunicação compreendemos atividades que têm a finalidade de proporcionar o compartilhamento de experiências socialmente significativas. Individuais ou coletivas, são expressões nas quais está impressa a concepção de comunicação para além do sistema de emissão/recepção de mensagens, como disciplina de partição de vivências, para que estas se tornem um tipo de bem comum.

Atenta à mídia de massa, às mídias sociais digitais, conversando com moradores, produtores e mobilizadores culturais do Rio, esta pesquisadora conheceu, então, o passinho: dança criada por jovens favelados, no início dos anos 2000. Aos poucos, o estilo vem atraindo a atenção pública, conquistando espaço em meios de comunicação tradicionais, virando atração em eventos para além de fronteiras cariocas e brasileiras. A dança do passinho é, pois, a prática de comunicação que sublinhamos.

Como opção metodológica, valemo-nos da etnografia, elegendo como ferramental a pesquisa participante com inspiração feminista e a análise qualitativa –, além do amparo teórico alicerçado em tópicos da Comunicação, da Sociologia e da Antropologia. Os sujeitos jovens observados (de 2014 a 2016) são idealizadores, promotores e participantes de festivais e batalhas¹ da dança do passinho.

É pertinente pontuar que o presente artigo não se pretende conclusivo, mas uma breve mirada sobre o tema proposto, assunto este discutido em profundidade na tese de doutorado defendida por esta autora em abril de 2017. O intuito aqui é delimitar questões iniciais que colaborem para a reflexão sobre o quanto a invisibilidade advinda da geografia motiva/influencia a produção de estratégias outras de representação e visibilidade.

2. O Rio de Janeiro do passinho

Um dos principais centros culturais e econômicos do Brasil, segunda maior metrópole do país, antiga capital da República: estes são alguns dos atributos pelos quais é possível identificar a cidade do Rio de Janeiro. Mas há muitos outros. Localizada na Região Sudeste, a

¹ “Batalhas” são competições de passinho nas quais os dançarinos disputam, dois a dois, quem dança melhor, até que se tenha um único vencedor (a).

terra do Cristo de braços abertos proporciona paisagens expressivas, que mesclam cenários naturais – já apropriados e mundialmente comercializados pelo turismo – e a visualidade pronunciada de casebres que se amontoam, há décadas, em morros, muitas vezes desafiando a engenharia, como ilustra a imagem a seguir.



*Contrastes Cariocas | Vista a partir do Complexo de favelas Cantagalo, Pavão-Pavãozinho
Foto: Aline Maia (2016).*

Fundado em 1565, o Rio de Janeiro passou por mudanças inerentes ao histórico de grandes centros urbanos, como a elevada taxa de crescimento populacional e os desafios advindos deste processo. Com o tempo e confinada entre o mar e as montanhas, a cidade viu-se carente em áreas livres para fácil expansão, principalmente para acomodar a população pobre, o que acabou por estimular assentamentos irregulares, muitos em encostas. Inseridas em uma lógica de formação econômica, social e cultural, as favelas surgem e se espalham pela capital fluminense ao longo dos séculos XIX e XX.

Em 1970, existiam aproximadamente 300 favelas no Rio de Janeiro (Perlman, 2012).

Quatro décadas depois, a cidade já somava mais de 700, segundo o Censo 2010, reunindo mais de 1 milhão e 300 mil pessoas, ou seja, mais de 20% dos moradores cariocas. A apelidada Cidade Maravilhosa é a que tem a maior população vivendo em aglomerados subnormais² no país, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Um considerável contingente numérico tratado historicamente como minoria sociocultural. Resquícios de uma trajetória muito relacionada à questão do território e sua identificação.

Observamos na história destes espaços cariocas, inicialmente, um esforço para erradicá-los, em um equivocado entendimento das favelas como problema de saúde pública e cancos morais. Depois, tentativas para melhorá-los e integrá-los à cidade, mas com métodos questionáveis aos propósitos (Santos, 1981; Abreu, 1987; Oakim, 2014). A partir dos anos 2000, acompanhamos o empenho de distintos setores da sociedade em vigiar estes territórios, tomados como objeto representativo de ameaça e perigo à harmonia da cidade, e que por isso precisam ser constantemente monitorados, assim como seus moradores.

Segundo Marcelo Burgos (2003), desde o primeiro plano oficial voltado para as favelas do Rio de Janeiro, percebem-se abordagens muito mais preocupadas com o mal-estar provocado por estes espaços à cidade do que com o cuidado e atendimento aos direitos básicos dos

² Aglomerados subnormais são: favelas, invasões, grotas, baixadas, comunidades, vilas, ressacas, mocambos, palafitas, entre outros assentamentos irregulares.

moradores destas regiões. Consequentemente, tornou-se senso comum que os favelados não são “vistos como possuidores de direitos, mas como almas necessitadas de uma pedagogia civilizatória” (Burgos, 2003, p. 28).

O raciocínio de Burgos somado ao de outros pesquisadores ajuda-nos a compreender o olhar da “falta” direcionado aos residentes de favelas: visadas e representadas a partir de parâmetros definidos por grupos sociais de maior poder econômico, político e cultural, as pessoas da favela – e os jovens, claro, estão inseridos neste contexto, amplamente vivenciando tal experiência – acabam por ser caracterizadas por aquilo que, aparentemente, não teriam em comum, em condições materiais e culturais com a metrópole. “A definição dos espaços populares pela negação tem sido um elemento recorrente desde a instituição dos primeiros espaços habitados pelas populações de baixa renda nas cidades brasileiras”, conforme Janice Perlman (2012, p. 218).

A despeito desta concepção, Jailson de Souza e Silva e Jorge Luiz Barbosa (2005, p. 24), ao indagarem “o que é uma favela” a sujeitos de diferentes grupos sociais e categorias profissionais, constataram: “O eixo de representação de favela é a noção de ausência. Ela é sempre definida pelo que não teria”. Neste ínterim, salta a atenção necessária aos processos de identificação que levam à construção da ideia de favela e de seus moradores, considerando que a forma de identificar pessoas e grupos não é uma atividade inócua. Ao lado do próprio Estado e suas políticas de nomeação da favela, ganha também centralidade a mídia, importante dispositivo nos jogos de representação de lugares, pessoas, situações.

O estigma, aqui, enquanto atributo depreciativo (Goffman, 2012), manifesta-se no território de moradia. E foi neste contexto que despontou o passinho, dança que delimitamos como prática de comunicação merecedora de avaliação enquanto estratégia de visibilidade entre favelados. Misturando movimentos de vários ritmos, “o passinho carioca é mídia na favela”, canta MC Carolzinha da CDA.

Para compreender as nuances envolvidas neste movimento cultural originário entre jovens favelados, esta autora participou de eventos da dança (festivais, batalhas, shows e ensaios), bem como entrevistou produtores de concursos e dançarinos, estes últimos também chamados de passistas ou, pela flexibilidade e versatilidade corporal demonstrada, moleques de mola.

3. A dança dos meninos das favelas

*Vim da favela, mas eu tenho a alegria
Quero crescer, quero ser alguém um dia
Sei que é difícil mas um dia eu vou encontrar
O meu lugar ao sol e a minha estrela vai brilhar
Desde pequeno sempre fui um sonhador
Sonhava em jogar bola
Sonhava em ser doutor
Mas nessa vida um talento, um dom Deus me deu
E agradeço a ele que o Passinho apareceu
Quem dorme sonha, quem trabalha conquista
Vamos mostrar pro mundo que o Passinho veio pra ficar (...)
Esse é o time que sonha, ôôô³*

O sonho cantado pelo *Dream Team do Passinho*⁴ é compartilhado por muitos adolescentes de favelas do Rio de Janeiro. Não por acaso, a dança despontou como possibilidade de “sair” do

³ Trecho da música *Time Que Sonha*, do *Dream Team do Passinho* (2015).

⁴ *Dream Team do Passinho* é um grupo inicialmente criado para a gravação do videoclipe *Todo Mundo Aperta o Play*, para divulgação do *Baile do Passinho* - evento que aconteceu durante quatro domingos de outubro de 2013, nas comunidades cariocas de Santa Marta, Macacos, Alemão e Rocinha. Vídeo disponível em:

status de invisibilidade para muitos sujeitos. Em um contexto cujas condições não são favoráveis a ser “doutor”, contar com o talento “dado por Deus” pode ser a saída para uma trajetória diferente, singular. O passinho, enquanto dança criada na favela, revela aspectos comuns aos indivíduos daquele contexto, situações cotidianas que passam por escolhas de caminhos a seguir (como em um embate diário de bem e mal), conflitos de interesses pessoais e da família (concernentes a religião, trabalho e até opções culturais, como samba x funk) e a relação com o território que, em resposta ao estigma de lugar, tem sido ressignificada no orgulho em afirmar “sou favelado”. Na singularidade do corpo performático, o passinho posiciona o indivíduo jovem nas questões coletivas que o aproxima de outros em situação semelhante.



*Dançarino durante
batalha de passinho.
Foto: Aline Maia (2016)*

A dança eclodiu nos bailes de favelas. “Nós das comunidades do Rio de Janeiro encontramos um jeito de fazer uma cultura nossa”, certifica um jovem logo nos primeiros minutos do documentário *A Batalha do Passinho* (2012), de Emílio Domingos. Sujeitos que encontramos ao longo de nossa pesquisa também repetiram esta afirmação. Segundo MC Carolzinha da CDA, com quem conversamos nas observações em campo, o passinho teria surgido nos bailes a partir de uma mudança gradual na forma de dançar o funk e o charme. A criatividade juvenil deu conta de incorporar e misturar passos de outros ritmos, como do frevo, do samba, do hip-hop e até do angolano kuduro. Aos poucos, foi configurando-se o que hoje é o passinho. Para alguns dançarinos, o objetivo era chamar a atenção de garotas nas festas, destacando-se de outros funkeiros que dançavam em grupos. O estilo também conseguiu adeptos, conforme relatos dos participantes, na medida em que representava um desafio às performances executadas.

E assim nasceram os duelos nos bailes: o objetivo era dançar melhor, executar um passo diferente, criar a partir da movimentação corporal alheia. Um ponto é consenso entre todos os passistas sobre os anos iniciais da dança: a tecnologia impulsionou os duelos. O vídeo chamado *Passinho Foda*⁵, publicado no YouTube em 2008, foi a deixa para que outros jovens se sentissem motivados a também registrar seus passos e disponibilizá-los na internet, vencendo, inclusive, um temor inicial de terem suas performances copiadas.

Os embates corporais foram transportados das arenas dos bailes para o ambiente virtual. Começavam ali as batalhas nas quais acumular curtidas e visualizações apontava o vencedor até a próxima postagem. As competições por *likes* chamaram a atenção de Rafael Mike e Júlio Ludemir, que idealizaram o evento batizado de *Batalha do Passinho*, em 2011.

Uma nova fase era inaugurada para o passinho e também para os passistas, que começaram a ser vistos para além dos enquadramentos das favelas onde viviam. As competições organizadas por Júlio e Mike aconteceram dentro das comunidades. Mas ali estavam também as equipes de programas de TV e a chancela de grandes empresas, como a Coca-Cola. Novas ferramentas potenciais de visibilidade para aquela cultura favelada que oscila entre a exclusão

<https://www.youtube.com/watch?v=rrtFy5C02Pc>. Último acesso em 12/01/2017. Com o sucesso do videoclipe, o grupo, atualmente com 5 componentes, gravou músicas próprias e passou a fazer shows pelo Brasil. Foram 88 apresentações só em 2016, além de participação na cerimônia de abertura das Olimpíadas e na de encerramento das Paralimpíadas do Rio de Janeiro.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S-gjytnMvZ8>. Contabilizava mais de 4,4 milhões de visualizações no YouTube em dezembro de 2016.

e a integração (Herschmann, 2005) na representação midiática. Na edição de 6 de outubro de 2013, o jornal impresso O Globo, de circulação nacional, publicou:

Numa das batalhas já patrocinadas por uma marca de refrigerantes, os meninos (e algumas poucas meninas, como Lellêzinha⁶) se exibem para uma plateia de milhares de pessoas. Já são estrelas. Já ganham algum dinheiro fazendo apresentações. Já assinam contratos de exclusividade. Já dão aulas particulares da dança. Já são encorajados pela família. Já medem a popularidade não só pelo número de “views” de seus vídeos no YouTube, mas pelo número de fãs que fizeram tatuagens com seus nomes. (...) Com os patrocínios de empresas, as batalhas ficaram frequentes, e mais jovens se destacaram. Chamaram a atenção de programas de TV e alguns foram contratados como atração. Participaram da cerimônia de abertura dos Jogos Paraolímpicos, em Londres, e da programação paralela do Rock in Rio (O Globo, 2013)⁷.

Materializa-se, aqui, a dança do passinho como uma estratégia de visibilidade: de busca por reconhecimento, aceitação que vem pelo olhar do outro, pelo tratamento em igualdade nas interações com distintos atores sociais. Se por um lado temos no discurso midiático parcela de responsabilidade na produção de imagens de juventudes em contexto de exclusão – comumente associadas a aspectos que evidenciam situações de violência e relação com o tráfico, generalizando e recorrentemente demonizando os favelados –, por outro identificamos entre os passistas sujeitos desta pesquisa um desejo muito forte de marcação de um lugar autêntico e distanciado de associações negativas. Esforços individuais e coletivos têm sido feitos neste sentido, como explicitou um dos jovens idealizadores de um festival na Favela Cantagalo: “Um dos valores do Favela em Dança⁸ é ressignificar este estigma de favela, de que favela é carência. A gente diz que favela é potência. Favela é totalmente diferente. (...) Vamos ver o outro lado da favela.”

Neste ambiente, a dança do passinho parece ter proporcionado aos favelados uma alternativa de visibilidade na própria favela, em contraposição àquela conferida comumente pelo discurso sociocêntrico.

4. Considerações finais: ou apenas o começo da reflexão

Pelo que expusemos nestas breves páginas, o passinho como prática de comunicação, de re(a)apresentação de si, é estratégia de uma visibilidade que conclama exatamente o reconhecimento do sujeito frente a sua relação com outros atores sociais. É prática de socialização. A identificação de jovens favelados com o passinho é um modo positivo de lidar com o estigma que os acompanha. Os jovens do passinho reelaboraram o funk em uma expressão estética que confere a notoriedade que, até então, a sociedade não dava a estes sujeitos.

O passinho envolve cada vez mais meninos e meninas. Dos bailes nos morros saltou para a internet, vitrine do ritmo a outros olhares. Como enfatiza Paula Sibilia, em *O show do eu* (2008, pp. 239-240): “Os recursos da *web* são ferramentas úteis para a autocriação, autorrepresentação, pois não apenas entreteciam as complexas redes intersubjetivas, mas, sobretudo, permitem edificar a singularidade individual de cada sujeito”. Assim, enquanto se cria e se representa nas redes, em um processo que também remete a uma espécie de autorreverência (pela apreciação do “eu” exposto no universo *on-line*), o passista também faz do seu corpo o meio, a mediação, a própria mídia em busca de visibilidade.

⁶ Lellêzinha é a única integrante feminina do *Dream Team do Passinho*.

⁷ Reportagem disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/documentarios-sobre-passinho-mostram-origem-a-nova-fase-do-estilo-de-danca-10257890>. Último acesso em janeiro de 2017.

⁸ Festival de danças urbanas idealizado e realizado por jovens da Favela Cantagalo. A terceira edição aconteceu em março de 2016. Seu slogan já revela seu objetivo: “Da Favela, na Favela e pra favela”.

Atualmente com presença em conteúdos de mídia e no discurso publicitário, o estilo herdeiro do *funk* foi assistido por milhões de pessoas ao redor do mundo ao ser apresentado como parte da identidade carioca na cerimônia de abertura das Olimpíadas no Rio, em agosto de 2016. Pelo passinho, os sujeitos favelados podem romper a geografia física e simbólica da cidade, movimentando-se no palco de diferentes contextos (desde a batalha na favela que até então era “rival” da sua até a exibição em um estúdio de TV), estando aptos a assumir uma postura cosmopolita, no sentido atribuído por Gilberto Velho (2010, p. 21) como a figura de um mediador: “Pode ser um instrumento, um modo de vida que possibilite estratégias de acúmulo de recursos materiais e imateriais, incluindo-se prestígio e poder”. Em distintas vertentes, opostas à ideia de refinamento sociocultural, os passistas e os mobilizadores favelados podem ser exemplos do cosmopolitismo quando detêm a capacidade de associarem-se a estilos de vida que demarquem fronteiras de *status* (o passinho tornou-se distinção na favela), ou ainda ao prestarem-se ao papel de difusores de informações e ideias que contribuam para estabelecer pontes entre diferentes níveis de cultura (Velho, 2010). Com crescente repercussão midiática, a dança enceta troca de experiências socialmente significativas entre sujeitos que têm, por suas habilidades artísticas refletidas no corpo, ressignificado representações hegemônicas do jovem favelado propondo, assim, uma auto-representação, ou re-a-apresentação de si na cidade e para a cidade.

Bibliografia

- A Batalha Do Passinho – O Filme*. Documentário. Direção: Emílio Domingos. [S.l.]. Osmose Filmes, 2012. (75 min).
- Abreu, M. *A Evolução urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- Goffman, E. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- Burgos, M. “Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro”, In: Zaluar, A. - Alvito, M. (Orgs.). *Um Século de Favela*, Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- Herschmann, M. “Espetacularização e alta visibilidade: A politização da cultura hip-hop no Brasil contemporâneo”, In: Freire, J. - Herschman, M. (Org.), *Comunicação, cultura e consumo*, A (des)construção do espetáculo contemporâneo, Rio de Janeiro: EPapers, 2005. pp. 153-168. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br>. Acesso em 16 de julho de 2016.
- Oakim, J. “*Urbanização Sim, Remoção Não*”, *A atuação da Federação das Associações de Favelas do Estado da Guanabara nas décadas de 1960 e 1970*, Niterói, 2014, Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense.
- Perlman, J. “Favelas ontem e hoje (1969-2009)” In: Mello, M. A. da S. et al. (Orgs.), *Favelas cariocas ontem e hoje*, Rio de Janeiro: Garamond, 2012. pp. 213-233.
- Santos, C. N. F. dos *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- Sibilia, P. “*O show do eu: a intimidade como espetáculo*”, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- Silva, J. de S. - Barbosa, J. L. *Favela alegria e dor na cidade*, Rio de Janeiro: Editora SENAC RJ, 2005.
- Velho, G. “Metrópole, Cosmopolitismo e Mediação”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, 16, n. 33, pp.15-23, jan./jun. 2010.

Images from Nowhere

Matteo Giuseppe Romanato
Università di Milano – Milan – Italy

Keywords: Visual Turn, Web Engagement, Virtual Memory, Urban Identity.

1. Digital citizens in search of a virtual landscape

When William Morris wrote “News from Nowhere”¹ he envisioned a future society based on the principles of socialism as a way to correct the crisis of western cities under the pressure of the industrial revolution. Even in recent times popular travel books such as “Tales of Nowhere”² follow these footsteps to show what sometimes is hidden behind the real world or simply too far away in time or space. Morris' individual utopia reflected the aspirations of a wide range of people who found their own time and way of living unsatisfactory and expected a better future of progress and peace. But probably it is no more time to look for new visions on books, magazines, broadsheets or newspaper to have an idea of social trends. Nowadays the request for new ideals, utopias or nostalgia for golden days can find alternative channels of communication.

The web offers a lot of opportunities for ordinary people to rescue information and to face each other about almost every issue. The digital space is so overlapped on the real space of our cities. In some case the affection for hompelaces clashes into the problem of postmodern society and, many times, into the globalized side of contemporary world.

The informational flows can so host this kind of contrast between legitimate desires and harsh reality.

2. The image-centric media

M. Mc Luhan wrote “The Gutenberg galaxy”³ trying to outline the effect of media on society, culture and mind life through the well known metaphor of the global village. The dramatic accumulation of texts and books throughout history could be considered by this author the basis of the revolution of human consciousness. But McLuhan probably could not imagine that his forecast would have been overcome by a deeper revolution in the digital era. Manuels Castells proposed, along the lines of McLuhan, the concept of the “Internet galaxy”⁴ as a theoretical framework to interpret the complexity of a world immersed in a space of digital flows.

But there are many clues that point out again a new direction of web communication which is becoming quite evident as time goes by. Basically the dynamic of sending and receiving messages seems to get faster. In parallel with that the progressive need for a quick pace of communication and for an easier way to engage people is moving the web towards emotional and responsive contents. The visual primacy of the new flows of data are so probably strictly related to the real time relationship between web and users.

Platform for image sharing as Instagram⁵, Pinterest⁶ (whose slogan is “the world’s catalogue of ideas”) as well as videos hosting websites such as Youtube⁷ or Vimeo⁸ are surpassing for popularity blogs or personal home pages. The evidence of such amazing performance are now matter of a large debate among scholars, journalists and sociologists. But beyond the dramatic results of visual social

¹ W. Morris, *News from Nowhere*, London, The commonweal, 1890.

² T. Cahill, J. Elliot, D. George et al., *Tales of Nowhere. Unexpected stories from unexpected places*, London, Lonely Planet, 2016.

³ M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

⁴ M. Castells, *The Internet Galaxy, Reflections on the Internet, Business and Society*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

⁵ <https://www.instagram.com/>

⁶ <https://it.pinterest.com/>

⁷ <https://www.youtube.com/>

⁸ <https://vimeo.com/>

media (Youtube has long since hit 4 billion daily video views⁹ and Pinterest has been reported as the 4th largest traffic driver worldwide¹⁰) the image-centric dimension of communication is the turning point of social request for mutual connection.

To misquote Palo Alto's school¹¹ it is possible to venture that images have a weak syntactic power but a deep semantic potential and this is probably the reason of their great success, especially in the incoming age of "post-truth"¹².

3. Urban discussions

The speed of the technological evolution as well as the economic success of the contemporary networked world must not overshadow other features of the new media performance. It is in fact interesting to consider the relational side of the web communication as a pivotal opportunity to create connection among people¹³. After the so called 2.0 revolution this is probably the aspect of the question that can destructure and restructure the relation with the web.

The social media themselves, due to their specific purpose, are a great opportunity for people to be "socially" linked to each other. New ways of interaction open a space for messages and contacts but at a higher level there is also a new territory of experience, data reception, public narration, aesthetical perception. Beside this passive nature of the web it is probably more important to emphasize the active role of digital channels to convey and share ideas, competence, expertise, personal considerations about almost every topic.

The grassroots content of the social media can provide excellent ways to detect and report hidden opinions, rising trends, covert tendencies that can anticipate growing ideas or general social movements still not openly visible. In this perspective an analysis of the outcomes from the connected people must not be seen only as an exercise of visual sociology or digital ethnography but as a rescue of a strategic set of really meaningful materials. Virtual communities, web forums, open data sites are just the main places where users meet together and upload their contributions.

One of the most successful topics discussed on the net is probably the urban space. Cities, towns, public and private buildings, green areas, old monuments have a great appeal and give rise to requests for information, debates or simply interests.

Forums such as "Skyscrapercity"¹⁴ as well as the database of "Wikipedia"¹⁵ have nowadays spread all over the globe both for the topics covered by the volunteers and the languages (about 300)¹⁶.

If it is well known that the wiki-people have mapped almost every place on earth the numbers of the topics of Skyscrapercity (a discussion forum typically focused on urban matters and no more only on skyscrapers) can really be astonishing: 1.045.093 threads, 100.830.245 posts, 982.378 members until July 2017)¹⁷.

These websites and a lot of others based on spontaneous participation can be obviously criticized for their lack of accuracy, weak control on sources, questionable opinions, mistakes, and sometimes overwriting of information but the key point is the expression of an embedded knowledge about the space and urban environment.

⁹ <http://www.reuters.com/article/us-google-youtube-idUSTRE80M0TS20120123>

¹⁰ <https://techcrunch.com/2012/09/06/report-pinterest-beats-yahoo-organic-traffic-making-it-4th-largest-traffic-driver-worldwide/>

¹¹ P. Watzlawick, J.H. Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatics of Human Communication: a study of interactional patterns, pathologies, and paradoxes*, New York, Norton, 1967.

¹² <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>

¹³ D. De Kerchove, *Connected intelligence: the arrival of the web society*, Toronto, Somerville House Publ., 1997.

¹⁴ <http://www.skyscrapercity.com/index.php>

¹⁵ <https://www.wikipedia.org/>

¹⁶ https://meta.wikimedia.org/wiki/List_of_Wikipedias

¹⁷ <http://www.skyscrapercity.com/>

4. The erased past of a city

Since the first industrial revolution the disappointment for the brutal change of cities under the pressure of the migration by poor farmers from rural areas has been clearly depicted by writers such as Dickens or Zola. In front of a tragic subversion of the traditional reference frame many artists wanted to focus the bleakness of their present through a comparison with a mythicized past.

That is what Augustus Welby Northmore Pugin did in his famous “Contrasts”¹⁸. The representation of the anonymous and utilitarian buildings of the early nineteenth century showed a deep contrast with the mystic and decorated gothic architecture. Beyond the openly regressive ideology of the romantic architect it is a matter of fact that the capitalistic city with its technological and economical needs very rarely leaves room for the historic city. In many European cities (Paris, London, Berlin) the process drove to a substitution of buildings as well as people.

The case of Milan is not very different but from some points of view even more complex.

A city that in the period of Napoleon was considered one of the most charming place of Italy¹⁹ started to renovate its social and urban fabric from a city of landowners and renters to an industrial and finance centre around 1880²⁰. Later the second world war destroyed one third of the buildings and the frantic process of reconstruction replaced a large part of the historic urban fabric.

The recent economical and social recession has brought the matter of the city development up again with several large transformation projects (Citylife, Porta Nuova, Varesine, the obsolete railway yards) and through large international events (Expo 2015). The main purpose of the municipality is obviously to revitalize the economy and the image of the city. A lot of websites (often sponsored by construction companies) describe the imposing works changing the landscape in a way that cannot be ignored (Fig. 1).



Fig. 1 Urban transformation: the incoming future of the city of Milan. Courtesy of Ing. Gianmatteo Monti, CMB Carpi. Image property of Vitali Spa, website: vitalispa.it

In front of a long sequence of substitutions, erasures and never ending transformations it will not seem odd if the attempt to restore a noble and sometimes unacknowledged tradition could collect a lot of web users. Many images of monuments often out of the touristic paths can be found on the net (Fig. 2).

¹⁸ A. W. N. Pugin, *Contrasts: Or, A Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, And Corresponding Buildings of the Present Day*, 1836.

¹⁹ Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Delaunay, 1826.

²⁰ L. Gambi, M. C. Gozzoli, *Milano. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2003.



Fig. 2 Church of S. Antonio Abate in Milan, inside view. Posted on "Wikipedia". Author: Carlo Dell'Orto

Voluntary reporters and photographers have been able to classify for Wikimedia commons (the subcategory devoted to images) 135 palaces²¹ (ranging from 1 to 53 photos) and 128 churches²² (ranging from 1 to 56 photos). The outcome is a stunning panorama of hidden beauties often passed over in silence. But the crew of urban searchers can move forward to explore the world of no more existing buildings whose left memories are, most of the times, only vintage photos. A specific category of skyscrapercity is devoted to the "disappeared Milan"²³ (Fig. 3).



Fig.3 Bridge of via Sant'Andrea and the "Naviglio" of via Senato. Posted on 14th June 2013 by "pinomaiuli" on skyscrapercity

²¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Palaces_in_Milan?uselang=it

²² https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Churches_in_Milan?uselang=it

²³ <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1232367>

The forum “Milano sparita” is actually only one of 534 forums about photos of buildings and urban landscapes erased or deeply defaced by historical events. The comments by the users clearly witness a nostalgia for a pre-industrial city. The appreciation for picturesque views, historical perspective, urban life at a slow pace, noble gardens, aristocratic palaces, stone paving, decorated buildings are the sentimental homage to the history of the city buried under the economic and war vicissitudes.

This is of course a projection of a discontent for the present situation on the idealized and distant past. A demand for an identity emerges through a sort of desire to reconnect an interrupted genealogy of a city that has sacrificed its memory and its beauty in the name of progress and profit and the last urban transformation are only the final step of a long-time trend.

Among western cities Milan can be seen as the typical case of a city of urban contemporary conflicts: a large metropolis, in some way at the cutting edge of advanced economy, but, at the same time, a very competitive environment still questioning its identity. The balance between the realm of economy and the appeal for people is the key point of the matter.

5. A new sense of place

The pervasive dimension of digital communication provides a fast growing environment of human interaction that can tell us the intangible identities of cities better than a lot of hard data.

Going deep into the web means walking through a landscape always changing with no borders between past, present and future.

Internet can be seen in fact as the medium of media and can be an opportunity for neglected places to rescue a lost history, a blurred geography or a possible future.

The only condition is to have people ready to collaborate together and to share information.

In some way the digital space based on a new human-media interaction can be seen as a parallel of the city space and the new digital people as another form of citizenship: citizens with their requirements, rules, desires and inspirations still to understand and to face.

In other words the web society claims what Lefebvre names the “right to the city”²⁴.

The experience of Milan with its landscape rediscovered or brought to light again tells us that this participation is expressed through a wish for a more image-conscious city.

The visual passion for the urban environment and the pride for an history to discover are so strong that they are taking shape outside the virtual communication too. Recently the web communities have in fact published two books of photos collecting the common experience of image research (Fig. 4).



Fig. 4 Publication from the World Wide Web by a community of authors

In conclusion the web is a powerful tool for alternative ways to meet and to share identities without any pre-agreed hierarchical orders but is also a sort of arena where everyone can give its contribution and find unexpected suggestion or solution. The net is in fact a place where “no one knows everything, everyone knows something”²⁵ according to the famous definition by Pierre Levy. Some personalities can gain a sort of popularity (influencers) but it is conquered on the field: the users that can find and collect more photos or more details have, obviously more authority. This is because the net is nowadays an enormous goldmine of texts, resources and, in this case images.

²⁴ H. Lefebvre, *Le Droit à la ville*, Paris, Ed. du Seuil, Collection “Points”, 1968.

²⁵ P. Levy, *L’Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994.

Images find now in the world wide web their alternative collocation to traditional archives with the advantages to be indefinitely available and probably everlasting.
In short words is it still possible in the age of the networked world to have images really from “Nowhere”?

Bibliography

- T. Cahill, J. Elliot, D. George et al., *Tales of Nowhere. Unexpected stories from unexpected places*, London, Lonely Planet, 2016.
- M. Castells, *The Internet Galaxy, Reflections on the Internet, Business and Society*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- D. De Kerchove, *Connected intelligence: the arrival of the web society*, Toronto, Somerville House Publ., 1997.
- L. Gambi, M. C. Gozzoli, *Milano. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- H. Lefebvre, *Le Droit à la ville*, Paris, Ed. du Seuil, Collection “Points”, 1968.
- P. Levy, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1994.
- M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.
- W. Morris, *News from Nowhere*, London, The commonweal, 1890.
- A. W. N. Pugin, *Contrasts: Or, A Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, And Corresponding Buildings of the Present Day*, 1836.
- Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Delaunay, 1826.
- P. Watzlawick, J.H. Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatics of Human Communication: a study of interactional patterns, pathologies, and paradoxes*, New York, Norton, 1967.

Paesaggio urbano e forme di rappresentazione: il viaggio nella storia di piazza Municipio

Antonio Bertini, Immacolata Caruso, Tiziana Vitolo

Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo – Napoli – Italia

Parole chiave: metropolitana, archeologia urbana, tecnologie, valorizzazione, patrimonio culturale, sviluppo, territorio.

1. Introduzione

La realizzazione delle stazioni metropolitane nel centro storico di Napoli ha permesso di riesaminare le ipotesi ricostruttive dell'evoluzione insediativa nella città. In particolare l'analisi stratigrafica del contesto urbano di Piazza Municipio, basata su una metodologia interdisciplinare, è stata il punto di partenza per "ridisegnare" i paesaggi che si sono succeduti nel corso dei secoli. Allo stesso tempo, ciò ha permesso di elaborare una progettazione culturale che, con il supporto di tecnologie multimediali proprie dell'*experience design*, ideasse sistemi culturali integrati, coniugando conoscenza, comunicazione, fruizione e valorizzazione dei luoghi e restituendo la forza del *genius loci*, identità e memoria, non solo ai turisti della città e del suo centro storico, ma anche ai cittadini stessi.

2. Metro, arte e storia: il significativo caso di Piazza Municipio

Nel corso degli anni, la tendenza a connettere i passeggeri in transito nella metropolitana con la creatività e la cultura si è diffusa in numerose aree urbane del globo, trasformandole in microcosmi della città. In questa ottica, le arti svolgono un ruolo complementare nel miglioramento dell'esperienza del passeggero, rendendo le stazioni della metropolitana e gli stessi impianti di risalita culturalmente "attraenti". A Napoli, il progetto di una metropolitana moderna risale agli anni '60. Inizialmente pensata come funicolare fu, poi, riconvertita in metropolitana pesante, denominata metropolitana collinare, ed in seguito, prima della fine degli scavi, linea 1. In questo caso, al di là dell'effettivo ed efficace potenziamento infrastrutturale della città, alla costruzione delle varie linee è stato dato un ulteriore valore aggiunto dal progetto "Stazioni dell'arte (Piano delle 100 stazioni)", promosso dal Comune di Napoli¹ e successivamente rafforzato dalla delibera della regione Campania² sulle linee guida per la progettazione e realizzazione delle stazioni della rete ferroviaria regionale. Attualmente le stazioni dell'arte, distribuite lungo le linee 1 e 6 con più di 180 opere d'arte contemporanea, sono state premiate come le stazioni più belle d'Europa, anche grazie ai reperti ritrovati durante la loro realizzazione, talvolta inglobati nelle stesse stazioni. In particolare, le cinque stazioni dove sono stati portati alla luce più reperti, tutte situate nella tratta bassa della linea 1, sono: Salvator Rosa, Toledo, Università, Duomo Garibaldi. Ma è il cantiere Municipio che ha consentito un vero viaggio nella storia. Questo cantiere, che è stato per anni il più grande scavo archeologico urbano, ha restituito alla città quasi 3.000 reperti di ottima qualità, consentendo di ricostruire la ricchissima storia di Napoli e di scoprire a pieno le stratificazioni della città. In particolare, la stazione Municipio, che oltretutto sarà il nodo centrale di interscambio delle 2 nuove linee metropolitane, la linea 1 e la linea 6, è stata progettata dagli architetti Alvaro Siza e Eduardo Souto de Moura ma, sebbene il cantiere sia stato aperto nel 2003, il progetto ha subito ben 26 varianti per gli straordinari ritrovamenti archeologici. L'idea progettuale dei due architetti portoghesi è stata quella di creare una "nuova" piazza sotterranea, pari per estensione a quella superiore, una piazza ipogea

¹ www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/2396.

² «Deliberazione del 19/05/2006 n. 637» in *Bollettino Ufficiale della Regione Campania*, n. 26 del 12 giugno 2006; www.casaportale.com/public/uploads/norme-9678-pdf.

funzionale al collegamento pedonale da un lato con il porto, dall'altro alla parte monumentale della città. L'idea sviluppata ripropone il collegamento storico dell'asse urbano tra il palazzo del Municipio e la Stazione Marittima. La fontana del Nettuno, invece, è stata già allocata nella risistemazione della piazza di superficie, prospiciente a Palazzo San Giacomo; mentre la piazza sotterranea avrà accesso a raso dal fossato del Maschio Angioino.

3. Ricostruzione stratigrafica del contesto urbano di Piazza Municipio

Gli scavi nell'area dove sorge da circa due secoli Piazza Municipio³, hanno permesso di ricostruirne le stratificazioni a partire dall'epoca greco-romana (fino al V secolo), angioina (dal XIII alla prima metà del XV secolo), aragonese (dalla metà del XV secolo fino agli inizi del XVI) e vicereale (dal XVI al XVIII). In particolare, durante i lavori di scavo è stato ritrovato l'antico porto cittadino e, con esso, alcune navi romane⁴, lunghe fino a circa 15 metri, che servivano a trasportare merci o alimenti. Ciò fa presupporre che il porto di Napoli di Piazza Municipio svolse, tra il II secolo a.C. e il V secolo una funzione preminentemente commerciale⁵. Dai fondali del porto di *Neapolis*, databili dalla fine IV-III secolo a.C. agli inizi del V secolo d.C., ad ovest del muro di terrazzamento è stata ritrovata una strada con orientamento nord-sud che costeggiava l'insenatura portuale, collegando la città di *Neapolis* al suo porto, forse un tratto della via *per cryptam* che poi proseguiva verso *Puteoli* e i *Campi Flegrei*. Ad ovest della strada sorgeva un edificio termale di cui si sono individuate diverse fasi edilizie documentate da ampliamenti e ristrutturazioni⁶. Durante il periodo vescovile in città sorsero numerosi monasteri, oltre a svariate chiese⁷. Carlo I, primo re angioino a Napoli, aggiunse ai due castelli preesistenti (Capuano e dell'Ovo), il Maschio Angioino e Giovanna d'Angiò, sulla collina di San Martino che domina la città, un quarto castello, Castel Sant'Elmo. Oltre alle terme vi è un'altra costruzione di rilevanza archeologica: il palazzo Del Balzo⁸. Tra XVI e XVII secolo si costituiscono le mura di fortificazione meridionale; la città si espande ad occidente ma il porto mantiene la sua localizzazione e non si adegua alle nuove dimensioni urbane. La prima conformazione del largo di castello fu realizzata dopo che tra il 1509 e il 1537 fu eretta la nuova cinta bastionata, formata da baluardi squadrati. All'esterno dei nuovi bastioni, regnante Carlo V e in Napoli il suo viceré Don Pedro di Toledo, fu scavato un ampio fossato che comportò la demolizione della chiesa di San Nicola al Molo, fondata da Carlo II d'Angiò nell'area oggi occupata dal teatro Mercadante. Agli inizi del Cinquecento iniziarono ulteriori lavori di trasformazione e di fortificazione di Castel Nuovo. La grande sistemazione del largo, che durerà per secoli fino all'Unità d'Italia, fu data, tuttavia, da Domenico Fontana,

³ L'area chiamata oggi Piazza Municipio nacque allorché alla metà del XIII secolo venne realizzato il Castel Nuovo. Nel XVI secolo con l'arrivo degli spagnoli e la realizzazione della fortezza di Castel Nuovo con un complesso ed articolato sistema difensivo fatto da tre cinte murarie, si sistemò l'area circostante che venne chiamata Largo del Castello, mentre l'area laterale che conduceva al molo venne chiamata via del Molo.

⁴ Sui luoghi e sui tipi di imbarcazioni ritrovate si veda: G. Boetto, V. Carsana, D. Giampaola, «I relitti di Napoli e il loro contesto portuale», in S. Medas, M. D'Agostino, G. Caniato (a cura di), *Archeologia storia etnologia navale. Atti del I convegno nazionale Cesenatico - Museo della Marineria (4-5 aprile 2008)*, *Navis* 4 2010, pp. 115-122.

⁵ In quel tempo il porto di Napoli diventa meno importante di quelli di Pozzuoli e Miseno, che i romani prediligono per scopi militari e verso i quali fanno confluire notevoli finanziamenti.

⁶ Cfr., www.archeologia.beniculturali.it/index.php?it/142/scavi/scaviarcheologici_4e048966cfa3a/184.

⁷ I monasteri erano per lo più cenobi di origine greca (retti da monaci basiliani) che trovavano collocazione sulle alture dell'interno o sulle isole ma anche in città come quello che sorgeva nell'antico *Oppidum Lucullanum*, sulla collina del Monte Echia o sull'isola di Megaride, sebbene non mancassero conventi in città come il monastero greco di San Sebastiano.

⁸ Un approfondimento riguardo agli scavi e la lettura degli ambienti di palazzo del Balzo e delle pregevoli decorazioni rinvenute si possono leggere in: P. De Castris, «Decorazione a fresco d'età angioina negli edifici riemersi dagli scavi di piazza Municipio: problemi di topografia, di cronologia e di committenza», in www.unisob.na.it/ateneo/annali/2010_3_LeoneDeCastris.pdf, pp. 87-118.

verso la fine del Cinquecento, realizzando una grande opera di spianamento dell'area e cominciando a renderla usufruibile al popolo. Nell'ampio spazio venutosi a creare si poterono, così, allestire fiere e svolgere cerimonie⁹. La via del Molo, il luogo dove i viaggiatori (si leggano in proposito i brani di *Goethe* e *Dumas*) venivano affascinati dagli artisti di strada, gli imbonitori, i venditori, i cantastorie, era il biglietto da visita di una città che si annunciava magica, trasversale, multi-etnica, controversa ma vissuta... un mercato, un luogo degli "oziosi" una sosta fondamentale per capire l'"anima" della città.

4. Cultura in transito: tecniche e linguaggi innovativi per un viaggio attraverso la storia

Nell'analisi condotta e nella successiva sperimentazione sul caso di Piazza Municipio, si è inteso, pertanto, procedere ad una ristrutturazione degli elementi preesistenti in una direzione accrescitiva, che li rendesse spazio di condensazione semiotica, esperienziale e cognitiva, per chi li vive e per chi li visita. Sulla base di tale visione, l'obiettivo è stato quello di mettere in atto metodologie e strumenti per operare a più livelli sui luoghi. Preliminarmente è stata avviata la raccolta, lo studio e l'analisi dei contenuti relativi alle entità urbane e agli spazi presenti nella piazza e l'individuazione delle tecniche di narrazione. Nello specifico, la strategia messa in atto si è basata su una metodologia innovativa che mirasse a rafforzare la potenza evocativa di tali luoghi, attraverso una riformulazione e reinvenzione delle modalità di racconto della città e del paesaggio, basate su nuove forme di identità e socialità (mitopoiesi e narratologia)¹⁰. Nel contempo, il lavoro condotto ha portato alla messa a sistema degli *stakeholders* pubblici e privati coinvolti a vario titolo nel riallestimento della Piazza per creare un ambiente intelligente e *smart*, funzionale allo sviluppo territoriale del contesto. A questo proposito, si è elaborata una proposta di sperimentazione nella quale si sono considerati i luoghi di Piazza Municipio come una sorta di "parchi tematici" che, mediante soluzioni integrate, evocassero, valorizzassero e trasmettessero precise e suggestive informazioni all'utente in modo efficace, funzionale ed immersivo. Ciò ha condotto all'uso del simbolismo e della comunicazione visiva attraverso specifiche tecnologie quali video, audio diffusione, 3D, micro localizzazione, *videomapping*, etc. che conducessero ad una vera e propria installazione all'interno della stazione metropolitana di piazza Municipio, in quanto luogo di interazione, di flussi di transito e di aggregazione e potenziale *hub* di trasferimento della conoscenza e delle innumerevoli applicazioni tecnologiche riferibili al patrimonio culturale. Appare importante evidenziare come questo primo intervento possa rappresentare il prototipo di un'ulteriore implementazione da realizzare in tutte le stazioni della metropolitana di Napoli, in chiave inclusiva, partecipativa, informativa e formativa. L'estensione del progetto ad altre stazioni della metropolitana, anche le più periferiche, mira, infatti, a realizzare il coinvolgimento, la sensibilizzazione e la formazione, sia dei singoli cittadini che delle scuole, di ogni ordine e grado, finalizzati alla conoscenza e alla valorizzazione di tutte le risorse territoriali, materiali ed immateriali, che costituiscono il patrimonio culturale diffuso.

5. Conclusioni

Il caso studiato di Piazza Municipio offre il campo per una analisi e una sperimentazione integrate particolarmente interessanti. In esse il paesaggio culturale è visto come risultante di un'attività antropica che ha prodotto la forma e l'attuale assetto dello stesso paesaggio fisico. A questo proposito, sempre più la cultura della conservazione, della fruizione e valorizzazione

⁹ L'architetto Domenico Fontana realizzò nel 1597 a ridosso del torrione dell'Incoronata una fontana, detta di Venere perché vi fu collocata la statua della dea nuda e giacente attribuita a Girolamo Santacroce.

¹⁰ V. Noviello, «Patrimonio culturale intangibile e diritti», in *I diritti dell'uomo*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2, 2015.

del patrimonio culturale vede nell'utilizzo di metodologie progettuali innovative la sintesi della tradizione e della modernità, identificando un uso più sistematico e sperimentale delle nuove tecnologie, coniugando al *design* fisico il *design* dell'immateriale e assegnando centralità all'utente, alle sue esigenze conoscitive ed alle sue aspettative. Ciò significa tendere alla massimizzazione dell'esperienza immersiva del visitatore, rendendola significativa e coerente con il luogo di fruizione attraverso l'identificazione e la messa in evidenza dei riferimenti simbolici più coerenti con la destinazione d'uso, in modo da sottolineare il *genius loci*, l'identità metaforica caratterizzante il luogo.

Bibliografia

- M. Augé, *Non luoghi, introduzione ad un'antropologia della surmodernità*, Milano, Eléutera, 2012.
- M. Busana, P. Basso, *Via per montes excisa: strade in galleria e passaggi sotterranei nell'Italia*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.
- G. Boetto, V. Carsana, D. Giampaola, «I relitti di Napoli e il loro contesto portuale», in S. Medas, M. D'Agostino, G. Caniato (a cura di), *Archeologia storia etnologia navale. Atti del I convegno nazionale Cesenatico – Museo della Marineria (4-5 aprile 2008)*, Navis 4 2010, pp. 115-122.
- A. Cangiano, *Mura romane dagli scavi del metrò - Spunta l'ippodromo di Neapolis*, Corriere del Mezzogiorno, 5 luglio 2011.
- T. Colletta, *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto ed il mercato dal VIII al XVII secolo*, Roma, Kappa Edizioni, 2006.
- C. De Seta, *Napoli*, Bari, Ed. Laterza, Collana Grandi Opere, 2004.
- D. Giampaola et alii, «La scoperta del porto di Neapolis: dalla ricostruzione topografica allo scavo e al recupero dei relitti», in *Marittima Mediterranea, An International Journal on Underwater Archaeology*, 2, Pisa-Roma, 2005.
- V. Noviello, «Patrimonio culturale intangibile e diritti», in *I diritti dell'uomo*, Napoli, Editoriale Scientifica, II, 2015.

Sitografia

- P. De Castris, «Decorazione a fresco d'età angioina negli edifici riemersi dagli scavi di piazza Municipio: problemi di topografia, di cronologia e di committenza», in www.unisob.na.it/ateneo/annali/2010_3_LeoneDeCastris.pdf, pp. 87-118.
- www.archeologia.beniculturali.it/index.php?it/142/scavi/scaviarcheologici_4e048966cfa3a/184.
- www.casaportale.com/public/uploads/norme-9678-pdf.pdf .
- www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/2396.

History and City: representations for the way of Tourism Driven by Data

Cristina Marques Gomes

Universidade Federal de Santa Maria – Santa Maria – Brasil

Manuel Ramón Gonzalez Herrera

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez – Ciudad Juárez – México

Keywords: History, City, Tourism.

1. Introduction

The following article is related to a post doctorate research in progress developed by Gomes and under supervision by Herrera in Mexico. Considering what historians call “displacement of concepts” of one area to another, in the case, of journalism, of information and computer science (for the Big Data perspective), among others, for Tourism, the research will look to draw the first rough for the concept of Tourism Driven by Data (TGD) which, in turn, could be a tool of great value in a sense of visibility and/or image representations throughout history of the cities through social media.

Concepts travel and it’s better that they travel knowing they travel. It’s better for them not to travel in secret. It’s also better that they travel without being noticed by costumes. In fact, the clandestine circulation of concepts at least allowed the disciplines to breathe, it unblocks. Science would be completely trapped if concepts didn’t migrate in a clandestine matter. Mendelbrot said that great discoveries are the result of errors in the transfer of concepts from one field to another [...] (Morin, 2005, pp. 117 apud, Francelin, 2010).

The term itself, TGD, was inspired by “Data Driven Journalism”, a practice formerly called “Computer Assisted Reporting” and “Precision Journalism” whose principles came from the 1950s and were boosted in the middle of 2000 by the development of Computing. “The application of computational and scientific techniques in the calculation, edition, publication and circulation of journalistic products, which can take the form of texts, audiovisuals, hypertextual narratives, graphic visualizations, or news applications” (Trasel, 2014, p. 15) and, in the context of Tourism, will contribute to two complementary routes: on the one hand, by the managers and planners of the activity and, on the other, by the final user / tourist. The TGD concept will therefore encompass three levels: data collection, definition of standards and forecasts derived from previous analyzes that may involve statistics, data mining, etc., as well as techniques from the Social Sciences.

2. Big Data

“A fundamental characteristic of our age is the raising of data - global, diverse, valuable and complex”¹. The data are linked to the daily life of urban life, the corporate world in all its instances and science – both as raw material for the construction of knowledge and in its epistemological sense – “data visualization”. Data growth is exponential. Every second thousands of information, often scattered, are produced by all individuals in different formats. In this context, numerous studies approach the big data from different perspectives and the authors can be framed if we turn the work of Umberto Eco (as a reference to the Frankfurt Critics and the functionalists) into “integrated” and “apocalyptic”. Still, those who are in the “middle”, observing a current of thought and the other formulating other hypotheses / perspectives. This research falls into the latter category, thus analyzing the big data on a look

¹ P. Wittenburd, K. Linden, *Riding the Wave after the EU HLEG Report Vision (and reality) about Accessing Research Data*, <http://indico.cern.ch/getFile.py/access?>

of complexity, not neglecting the negative aspects (such as privacy issues), but at the same time, trying to find interesting ways that can contribute to the tourist activity, history and cities.

Big data is perhaps the biggest opportunity in a generation for travel businesses to embrace the changing structure of data and maximize its use. It offers the potential for a substantial shift for all travel companies, empowering them to enhance both the business and experience of travel. As with any generational shift in technology, however, the opportunities attain hand-in-hand with the potential for significant disruption, which naturally bring many challenges – competitive and creative – for the tourism sector to consider (Akekar; 2012).

Much of the value of the data work by news organizations is derived from the ‘sense making’; creating content and applications that make a complex world easier for people understand. (Leimdorfer; Thereau, 2012).

3. Data Driven Tourism - methodological considerations and partial results

The methodological strategies of the research are comprehensive and involve a series of phases that we are not here to detail. The structure is therefore multifaceted along the lines of some of the European Union’s “Seventh Framework Program” (FP7) projects which have been the focus of our previous research.

The work is being developed in 2017 and the main results will be concentrated between September 15 and December 15 in the Gomes training license, PhD Professor of the Department of Communication Sciences of the Federal University of Santa Maria, Brazil.

The first instance of the survey conducted in March involved the collection of bibliographic material data in order to identify other investigations on big data and tourism, regardless of the period of publication. The results revealed that articles that combine the Big Data universe with Tourism are very rare. In Web of Science, for example, the return was null with the descriptor “big data” and “tourism”; Already in Scopus we find, with the same keyword, quantitatively some results, however, almost all, mostly, irrelevant in relation to the adherence of the content to the object that interests us.

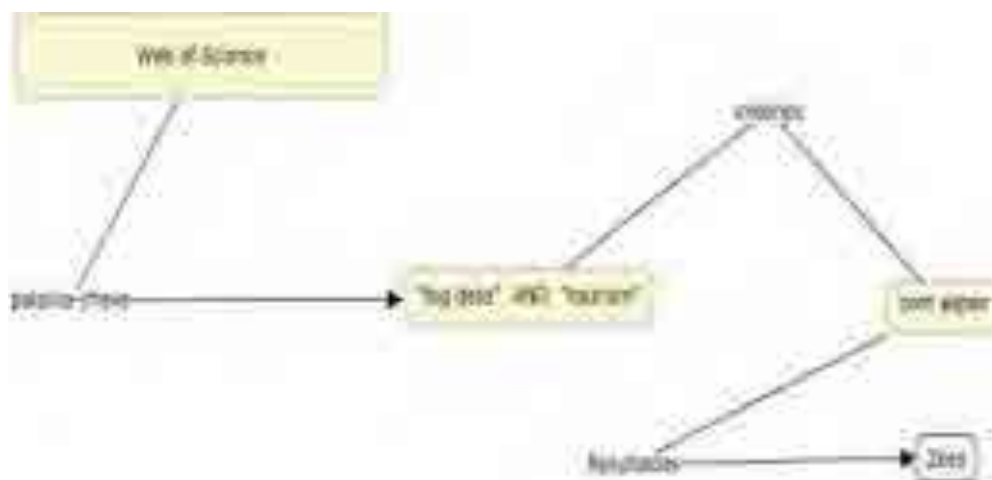


Figure 1 - Results Web of Science - “big data” and “tourism”

Categories	Result = 92
Author Name	Koo, C. (3); Cassavia, N. (2); Chung, N. (2); Dicosta, P. (2); Fuchs, M. (2); Höpken, W. (2) Masciari, E. (2); Pan, B. (2); Saccà, D. (2); Song, E.J. (2)
Years	2017 (5); 2016 (40); 2015 (28); 2014 (14); 2013 (5)
Subject Area	Computer Science (55); Business, Management and Accounting (27); Social Sciences (18); Engineering (12); Mathematics (10); Decision Sciences (6); Energy (4); Agricultural and Biological Sciences (3); Economics, Econometrics and Finance (3); Environmental Science (3)
Document Type	Conference Paper (39); Article (37); Conference Review (10); Editorial (3); Article in Press (2)
Source Title	ACM International Conference Proceeding Series (8); Tourism Management (5); Journal Of Destination Marketing And Management (4); Lecture Notes In Computer Science Including Subseries Lecture Notes In Artificial Intelligence And Lecture Notes In Bioinformatics (3); Annals Of Tourism Research (2); Applied Geography (2); Communications In Computer And Information Science (2); EPJ Data Science (2); Iotbd 2016 Proceedings Of The International Conference On Internet Of Things And Big Data (2); Journal Of Travel And Tourism Marketing (2)
Keyword	Big Data (63); Data Mining (11); Tourism (9); Internet (8); Social Media (8)
Country/ Territory	China (28); United States (15); Italy (8); South Korea (7); United Kingdom (7); Japan (5); Taiwan (5); Australia (4); France (4); Germany (3)
Language	English (92)
Source Type	Journals (42); Conference Proceedings (42); Book Series (7); Books (1)

Table 1 - Scopus results - “big data” and “tourism”

That is, the so-called “central” science does not contemplate the interface of Big Data with Tourism. The “peripheral”, through a basic Google search returns, with the same keywords, a much larger number of works-texts that are few or nothing quoted by other researches but that can be included in our analysis from the approaches that Articulate the big date to the world of tourism. In relation to the duality “central science” and “peripheral” we agree directly with the statements of Guédon (2010) that:

[...] the adoption of an international principle of scientific competition makes the scientific field gradually evolve into a two-tier system: national and international. The latter becomes the main arbiter of quality, while the national level includes more complex combinations of quality assessment with institutional policy and sometimes pure and simple policy. Guidelines issues are also central at the national level, as many governments aim to mobilize the power of science to improve people’s well-being. However, once again, it is emphasized that the national and international levels are not isolated categories; Provide useful ways of analyzing divergent forms of scientific behavior whenever they are encountered, but the transition from an eminently national performance to an essentially international one, up until about or shortly after World War II, was still viewed as a step-by-step change step and not as abrupt discontinuity. Until then, the two plans define a ramp to be galvanized, instead of a barrier to be overcome (Guédon, 2010).

National and international levels can also be analyzed from the perspective of their isolated

crosses from one to the other and from the conjuncture of the two to a macroenvironment of equal and / or unequal proportions depending on the historical period. Besides that:

It is also possible to analyze the term contribution to world science. The intended meaning is clear in the sense of claiming that it only works if the international scope is noticed. The excellence of such work is guaranteed by the filtering devices of the predominant publications, particularly, it is presumed, by the peer review. However, even without questioning the peer review process itself, other parameters, besides the search for excellence, are obviously involved in the selection of accepted articles for a given title. The credibility of the institution and / or the laboratory is not insignificant when evaluating an article, just as the author's name is not. By excluding the name of the author (s) and their affiliation, many journals try to avoid or reduce the biases of this prior knowledge. The title itself adopts some editorial policy, explicit or otherwise, that allows it to exclude articles based on quality rather than relevance. In this case, relevance means a series of elements, from a set of topics related to a specific field of knowledge to issues that attract the interest and attention of researchers from rich countries. It can also refer to hot topics, which attract readers and thus increase the chances of citation, in addition to the impact factor of the magazine.

In any case, however, the term contribution tends to impart new meaning, which has much more to do with the need to adapt to the thematic standards considered appropriate or fashionable by centrist scientists. At this point, the researcher from a peripheral country needs to use scarce resources to focus on an object of study that may be of little or no interest to the institution or country in which it operates. This hypothetical researcher is actually contributing something really extraordinary as he is trying to “buy” some visibility to make his career move forward by dealing with issues not directly useful to his community. [...] The end result is a paradoxical and unexpected form of foreign contribution (or aid) flowing from poor to rich countries (Guédon, 2010).

The above by Guédon (2010) is something that involves innumerable lines of different natures. Why was the system set up like this? What are the historical roots that conditioned our present? Is there, therefore, the intention of change on the part of the social actors? For what context, with what arguments? All of this is covered by forces of nature, beyond economic, political, social, cultural, history, among others, that are difficult to be measurable in concrete terms. The social actors themselves who are treated as a “set”, because they have shared interests, bring different individuals and their cultures together at the same time, and each actor can perform one or more functions according to the circumstances of the action. What we can find, not to solve (even because one does not have clearly what one wants to change) but to bring a visible map of the subject matter of this research, are indicators of different orders coming from a relatively large arsenal of investigations that are happening at this time in disparate contexts, and it is through this line that we will follow in the approach of Big Data in interface with Tourism, Communication, History and Cities.

Other data – of methodological nature and the specific results – can be consulted in the reports coming from the final result of this research. In concrete terms we are in the data processing phase; Analysis and interpretation.

4. Final considerations

Overall, therefore, the present research will bring greater visibility on the theme of Big Data in the area of Tourism and will provide reliable data, through the design of the TGD concept, for the future planning and prognosis of the area from the perspective of the manager and the tourist and, consequently, almost in a “return” to the “concept-inspiration” for the universe of Communication and History with impact on cities.

Bibliography

- L. V. E. Abarca, '*Big Data*' e *Redes Sociais na Análise Espacial de Padrões Turísticos em Contexto Urbano. O caso de Lisboa*, Lisboa, Universidade de Lisboa, Dissertação de Mestrado, 2016.
- R. Akerkar, «Big Data & Tourism», *Technomathematics Research Foundation, TMRF Report*, 11, 2012.
- R. M. da S. F. Carvalho, *Monitorização e gestão em Turismo: uma proposta de dashboard visual*, Aveiro, Universidade de Aveiro, Dissertação de Mestrado, 2015.
- J. V. Dijck, «Confiarmos nos dados? As implicações da datificação para o monitoramento social», *Matrizes*, v. 11, n. 1, jan/abril, São Paulo, Brasil, 2017.
- U. Eco, *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.
- M. M. Francelin, *Ordem dos conceitos na organização da informação e do conhecimento*, São Paulo, ECA/USP, (Tese de Doutorado), 2010.
- C. M. Gomes, *Comunicação Científica: Alicerces, transformações e tendências*, Covilhã, UBI, LabCom, Livros LabCom, 2013.
- J. C. Guédon, «Acesso aberto e divisão entre ciência predominante e ciência periférica», S. M. S. P. Ferreira, M. G. Targino, *Acessibilidade e Visibilidade de Revistas Científicas Eletrônicas*, São Paulo: Editora Senac, 2010.
- A. Leimdorfer, O. Thereaux, *How open data is redefining the roles of the journalist, audience and publisher*, https://www.w3.org/2012/06/pmod/pmod2012_submission_9.pdf, 2012.
- M. R. Trasel, *Entrevistando planilhas: estudo das crenças e do ethos de profissionais de jornalismo guiado por dados no Brasil*, Porto Alegre: PUC-RS, (Tese de Doutorado), 2014.

Porto Maravilha: an urban redevelopment project for the Rio de Janeiro port district and the “Renaissance” of the city

Maria Helena Carmo dos Santos

Faculdades Integradas Hélio Alonso – Rio de Janeiro – Brasil

Keywords: Porto Maravilha, Urban Redevelopment, Rio de Janeiro, Megaevents, Rio 2016.

1. Introduction

For centuries, the Rio de Janeiro port played a major role in the economy of the city, which was Brazil's capital during part of Colonial Brazil period, the whole Imperial period and the Republic. In 1960, when the capital was transferred to Brasilia, the harbor had already ceased to be the country's main port. In addition, during that decade and the following ones upon the construction of the *Perimetral* Elevated Highway, it became apart from the city and underwent four decades of lack of public investments. With the *Porto Maravilha* project, there comes the port “renaissance”, as well as the “mega-event city”, which would host the 2014 FIFA World Cup and the Rio 2016.

According to the Rio de Janeiro City Hall, the city would experience “the golden decade of mega-events”. In addition to the FIFA World Cup and the Olympics, Rio de Janeiro would host the 2011 Military World Games, the 2013 FIFA Confederations Cup and the World Youth Day 2013. The effervescence of the mega-events reinforces the image of Rio de Janeiro as the “party town” and turns the *Porto Maravilha* project into an Olympic legacy. Moreover, “revitalizing the port is revitalizing the city”, according to Eduardo Paes, the former city mayor. Rio 2016 would represent the second “renaissance” of the port district and, consequently, the “redemption” of Rio de Janeiro's image worldwide. And leisure and entertainment would be essential for this urban renaissance, with culture as the driving force in a global economy.

2. Rio de Janeiro, the former Olympic City

Mega-events are large-scale undertakings, such as an Olympic Games or a world's fair, intended to spur local economic development by attracting tourists and media recognition for the host city (...). The pursuit of a mega-event as an engine for economic growth is one manifestation of the policy shift toward consumption-based development. (Burbank, Andranovich, Heying, 2002, pp. 180-183).

From the authors' point of view, the mega-event is a stimulus or justification for the development of local projects, due to its magnitude. Although they raise our awareness on the fact that using events to attract attention to the cities (and countries) has been a common practice for a long time, two factors are key to this “enchantment” in the competition for mega-events in cities in the US: changes in the federal urban policy and the growth of globalization, the latter being a “determining factor” so cities may find a niche for global or local integration. Just like nodes in a global economic system (Friedmann, 1995), the cities (those that may compete to become global) must invest in a variety of cultural resources and high-quality leisure activities. That is, culture is a fundamental attribute for the cities' globalization process. That is the scenario for the mega-events, a social phenomenon of global consumption, a product that promotes the image of the event itself and that of the host city/country. Researchers of the “mega-event”, Roche (2000) and Guala (2002) describe the concept of the term similarly. Roche considers “mega-event” to be events with great global media interest, capable of reaching an audience of millions of people. This description includes the Universal Exhibitions, the Olympic Games and the FIFA World Cup. Guala, on

the other hand, develops the concept of mega-events, but only includes events such as Universal Exhibitions and World's Fairs, both able to attract the interest of global audience. He points out that the (summer and winter) Olympics and the FIFA World Cup are not only mega-events, but also "media events", due to the potential global media coverage.

Rio de Janeiro, worldwide known as the Marvelous City, began to be also called the Olympic City by the City Government after winning the bid in 2009 as part of a strategic public communication that supports the urban and cultural transformation project "to recover the sense of belonging, thus contributing to make the mega-event a moment of passion and collective pride" (Martina, 2006) and "to redefine the image of the city on a global basis" (same). As a major factor for the consumer-based development, such image is a recurring theme for cities that want to be seen as dynamic places (Burbank, Andranovich, Heying, 2002); each of them design their own attributes accordingly to a global formula.

The discourse on the importance of Rio 2016 reveals a "natural" synchronicity between the Olympics, Rio de Janeiro and Brazil, in order to bring about the global aspirations for the future of the city, the region and the country, with a long-term view. It would be an opportunity to accelerate the transformation towards a truly cosmopolitan city, with the improvement of the social, physical and environmental features of the city (Dossiê, 2009). However, the references to the city's and the country's attributes, which are as important as the global aspirations and/or the reinforcement of such desires, are highlighted in the candidature file, respectively, the widely known joy of the carioca, which bursts out in the Carnival "will become a major feature of the Rio 2016", as well as the passion of the Brazilian population for sports (Dossiê, 2009). Those joy and passion, whilst demonstration of emotions, provide "modes of affiliation to a social community, a means to recognize oneself and to be able to jointly communicate on the basis of closeness", as Breton (2009) says.

The emotions, which are inherent to the mega-event, establish such identification, the closeness that turns the individual into part of a social community. This stimulus to emotion, to affection and to celebration (a recurring word in the file) contributes to the "moment of effervescence" (Maffersoli, 2006), in which the spaces are transformed into sociability and gathering places (same). Then, being an Olympic City means that the party and the celebration become intertwined components of urban planning, in a symbiotic power to promote the "Olympic" Rio de Janeiro, a spectacularized city for global consumption.

In order to stimulate the consumption of the city, the re-signification of its image based on urban branding management seems to be required, in which the images produced by publicity, marketing and public relations become more important than the objects (Debord, 1967) themselves – in this case, the cities. In Rio de Janeiro, the public communication used digital media – Facebook, Twitter and Instagram accounts – to enhance those images that comprise the "memory of Rio today and the history of Rio tomorrow" (*Cidade Olímpica* profile on Facebook).

According to the official discourse, the port is strategic in the Olympic project: Revitalizing the Port Region is revitalizing the #CidadeOlímpica!" itself!" (Facebook post at *Cidade Olímpica* profile, July 28, 2015). The *Porto Maravilha* project is a tangible legacy for the city, included in the candidacy file. The then Olympic City and its port area benefit from intense media coverage and public communication strategies that enhance the idea – which has already been well-established by Carnival and New Year's – of a "party town". And one of such communication's key arguments is to highlight its local memory and heritage.

3. Past and Present: resignifying the port as *Porto Maravilha*

The Rio de Janeiro port is an area of historical and cultural heritage, under the protection of the Brazilian National Institute of Historic and Artistic Heritage (IPHAN) and the municipal legislation for the preservation of historic, valuable goods. The public communication

discourse for the *Porto Maravilha* project was based on urban redevelopment, the preservation and the highlight of the local memory and heritage, with culture working as a symbolic and crucial link for the new area-to be. However, the production of new meanings for the Olympic City's port is based not only on promoting its local heritage and memory. New cultural icons should be built as well. Then, a dichotomy of this resignifying is established: on one hand, it is global (as part of the Olympic legacy) and, on the other, it is local, the authentic attributes of a "unique" place. The cultural heritage discourse, which is part of the urban redevelopment project, creates "new" meanings to the port and expands the discursive perception of the then Olympic City. As we understand heritage as a "place of memory", a connection with the past, it is important to remember Nora:

The places of memory are, above all, remains. The extreme form where a commemorative consciousness subsists in a story that calls it, because the latter ignores the former (...) Museums, archives, cemeteries and collections, festivals, anniversaries, treaties, verbal processes, monuments, sanctuaries and associations are the witnesses of another era, of delusions of eternity (Nora, 1993, pp. 12-13). In the port, some of these places have been "elected" as the collective memory, such as the "*Pequena África*" (Little Africa), a historical landmark of Africa's memory in the city, a region "that stretched from the docks of the port, through the *Cidade Nova*, to *Praça Onze*, which was, from a very early age, a place of convergence of the free slaves from Bahia, who were incorporated into existing groups, thus forming black communities" (Cardoso *et al.*, 1987). At the beginning of the *Porto Maravilha* infrastructure works, archaeological excavations would reveal the "historical and cultural relevance of the Rio de Janeiro port region and contributed to the understanding of the African Diaspora" (*Porto Maravilha* website).

Brazil was the final destination of at least 40% of all African slaves who arrived alive in the Americas. 60% out of these arrived through the Rio de Janeiro port, thus making the city the largest slave port in history. (...) The slave market intensified upon the construction of the wharf, the gateway for more than 500,000 African slaves, mostly from Congo and Angola, in the Midwest region ... (Revista *Porto Maravilha*, 2015). The Valongo Wharf was "instituted as a cultural heritage of the city of Rio de Janeiro by the *Instituto Rio Patrimônio da Humanidade* (Rio Heritage of Humanity Institute), IRPH"¹. According to IPHAN, "Representatives of UNESCO also included the archaeological site as part of the *Rota dos Escravos* (Slave Route)"². Two years later, a Municipal Decree (34.803, dated 11/29/2011) established the Historical and Archaeological Circuit for the Celebration of the African Heritage³ "to collectively draw up guidelines for the implementation of memory appreciation policies and for the protection of that cultural heritage"⁴. In July 2017, Unesco inscribed the Valongo Wharf on the World Heritage List. To this rescue of memory and heritage as attributes, architectural icons and monumental buildings are added to work as catalysts in urban centers' development process (Hazan, 2002). This visual language, which refreshes the representations of the city of Rio de Janeiro, includes the new architectural buildings in the region, all of them spaces of consumption. For Bauman (2008), in the contemporary city, this production of consumption focus on entertainment, leisure, hobbies. *Museu do Amanhã*, *Museu de Arte do Rio* and *AquaRio* (marine aquarium) come out as icons of the new port under construction as "identity" landmarks. In addition, they spread all over the city

¹ Available on: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/818>>. Access on July 9, 2017.

² According to Ali Moussa-Iye, head of UNESCO's Slave Route project (created in the 1990s), the archaeological sites pay homage to those who died as a result of the transatlantic slave trade. He says that an initial cartography indicates that there are more than 800 sites worldwide that may be related to the history of slavery, but only 40 of them are acknowledged as World Heritage Sites.

³ That Circuit includes the Valongo Wharf, the *Cemitério dos Pretos Novos* (Cemetery of New Blacks), the *Pedra do Sal* (Salt Stone), the José Bonifácio Cultural Center and the Hanging Garden of Valongo. According to the Decree, they are integral part of the memory tourism of the transatlantic slave trade and slavery in the port region of Rio de Janeiro and Brazil.

⁴ Available on: <<http://www.portomaravilha.com.br/circuito>>. Access on July 9, 2017.

as tourist spaces (witnessing record-breaking visitation), and as a new image of the *Praça Mauá*, where they are settled, in a renovation of the region's landscape, which includes the demolition of the *Perimetral* Elevated Highway, an overpass that used to connect the south and the north regions of the city. This aesthetic feature of architecture and town planning refers to an intervention in the city's landscape from the perspective that formalizes the reality and turns it into an image that will be considered real (Cauquelin, 2007) and that provokes a satisfaction. "A dated historical invention that occupies the place of foundation of the sensitive reality" (same), the landscape then becomes the invention of a way of looking, of absorbing a "fabricated" reality, naturalized by the spectacle it brings with it.

4. Conclusion

In the port region, landmarks of the past such as the Valongo Wharf coexist with new cultural spaces, which capitalize a transforming power for the region and the city. After all, they would economically and imagetically promote the old port, refashioned after a selection of places of memory, the construction of new cultural spaces and the invention of new landscapes, besides the demolition of *Perimetral*. In discursive terms, it seems like a port renaissance, named *Porto Maravilha*, with the creation of new narratives for the region, which has forged a new tourist product for Rio de Janeiro, part of the Olympic legacy. Nowadays, due to a new City Hall administration and the economic crisis affecting the state and the city of Rio de Janeiro, the strong effort of public communication for the site and, consequently, for the city, has diminished and the future seems quite uncertain after the Rio 2016.

Bibliography

- A. Cauquelin, *A Invenção da Paisagem*, São Paulo, Martins, 2007.
- A. Martina, *Communicare la città – il caso di Torino Olimpica*, Paravia Bruno, Mondadori Editori, Milano 2006.
- C. Guala, *Per una tipologia dei mega eventi*, Bollettino della Società Geografica Italiana, serie XII, volume VII, 4, 2002.
- D. Le Breton, *Paixões Ordinárias: antropologia das emoções*, Rio de Janeiro, Vozes 2009.
- Dossiê de Candidatura do Rio de Janeiro a sede dos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos 2016, *online*.
- E. D. Cardoso, L. F. Vaz, M. P. Albernaz, R. M. Pechman, *História dos Bairros – Saúde, Gamboa e Santo Cristo*, Rio de Janeiro, Ed. Index 1987.
- G. Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto 1997.
- J. Friedmann, "Where we stand: a decade of world city research", In L. Knox, P. J. Taylor, *World cities in a world-system*, New York, Cambridge University Press, 1995, pp. 21-47.
- M. Burbank, G. Andranovich, C. Heying, "Mega-Events, Urban Development and Public Policy", *The Review of Policy Research*, 2002, pp. 179-202.
- M. Maffesoli, *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*, Rio de Janeiro, Forense Universitária 2006.
- M. Roche, *Mega-events modernity: olympics and expos in the growth of global culture*, Londres, Routledge 2000.
- P. Nora, *Entre memória e história – a problemática dos lugares. Projeto História. Revista do Programa de Estudos de Pós-graduados de História, PUC/SP. V. 10, 1993, pp. 7-28.*
- Revista Porto Maravilha, fev. 2015, *online*.
- V. M. Hazan, "O papel dos ícones da contemporaneidade na revitalização dos grandes centros urbanos", *Periódico Mensal Arquitextos*, s.d., *online*.
- Z. Bauman, *Vida para Consumo – a transformação das pessoas em mercadorias*, Rio de Janeiro, Zahar 2008.

The insertion of slum communities into the concept of metropolis: the slums as touristic points in Rio de Janeiro

Ana Cristina Arruda

Faculdades Integradas Hélio Alonso – Rio de Janeiro – Brasil

Keywords: slum, tourism, security, tourist, locals.

1. Introduction

This article presents the panorama of Rio de Janeiro slums as touristic points, alternating importance with other traditional points of the city. The public security policy that foresaw the installation of the Pacifying Police Units (UPPs)¹ in the slums, had in mind the normalization of social conduct in those places, promoting the disarmament and instituting a model of conduct to the locals (Matiolli, Pinheiro, 2014, pp. 36-37).

Under this positive view of the state's government action, such policy opened new perspectives to the slum's citizen. It was enjoying the good winds of positivity and credibility of the UPPs program, that it was discovered the slum as a touristic area to visitation. The beginning of a social, cultural and financial movement in a location not considered to the attendance of tourists and carioca citizens.

The Rocinha slum is presented here as an example of that tendency. The intention is to show how that movement reflected, influenced and repositioned the slum to its residents. Displaying social actors and their stories, with the goal of illustrating the real situation that the touristic practice in a location discarded to such practice, under the cultural aspect and as entertainment, and how it interfered on the actor's life routine.

2. Why slum?

Integral part of the carioca landscape, the slums haven't always had the same aspect. There were sensitive changes: the wood and zinc shacks gave place to brickwork constructions. Their residents had their own profiles altered: they are not so poor anymore and their level of schooling left the illiteracy line. Those changes happened not only for the form of self-acceptance as a slum inhabitant, but also because the slums became targets of concerns from the State and church, as well as Brazilian and foreigners researchers object of study in the Social Sciences area, with actions intensified in the 1960s.

According to Valladares (2005), the origin of "favella", written like that in the beginning of the 20th century, is connected to the Canudos war. The soldiers who fought in the Bahia backlands returned to Rio de Janeiro, the Brazilian capital at the time, to receive their overdue wages. They settled where today we have the Providência hill², baptized then as the "favella" hill.

In the 1940s, with the creation of the Leão XIII Foundation, in 1947, and the Saint Sebastian Crusade, in 1955, by Dom Hélder Câmara, the catholic church archbishop in the city, it is marked a new phase of understanding of the slum concept: place built of poor houses, without access to the public services and basic sanitation and a population of low income. Needy place and people, with necessities of attention and solutions outside of their living that can help them battle for their rights to, finally, reach a better quality of life. An idea well widespread through the catholic bases in the slums is the "community", which promotes a new politic view about those places. It was aimed the formation of individuals with the capacity of thinking about politics in a self-sufficient way and end the client relationship stablished with the politicians. As time passed by, the name "community" acquired new

¹ Unidades de Polícia Pacificadoras.

² Slum located in Gamboa, central region of Rio de Janeiro.

connotations, according to the expressed intentions in the speeches, as it is explained by Valladares (2005):

The locals associations, despite a long history that alters government opposition and cooperation practices, also use the same specificity argument. The leaders from those associations, to qualify the group of residents they represent, use the name “community”, which manifests a desire to substitute the name “slum”, considered pejorative, for a positive notion. The use of this name also legitimizes their own statute as representatives invested by the community, but also hides all the differences and conflicts existing between the several spaces or between the locals themselves. The notion of community supposes an idea of unity - which has not always been a characteristic of those associations and their territories. And that way masks the diversity of the social situations and the multiplicity of the interests present in a structure frequently more atomized than communitarian. (p. 159)

The use of the label “needy community” by the locals associations, as argument to claim improvements, is based on the incompleteness of the location: electric power, access, water, basic items that don’t lack in a wider community, but their absence insert the slums residents in the needy condition. The catholic presence in the slums revealed just a reasonable efficiency, but it didn’t stop to contribute positively to the extension of the slum concept we know nowadays: a place to live where the houses display themselves in a singular form; equally singular is the solution to the water supply and the sewer flow and the best: a population composed by individuals from different age groups, income and schooling. In short: people so heterogeneous that they don’t fit in a unified sense of community.

3. The slum citizen and public security

Through a leap in time, we arrive in the second decade of the 21st century, and the city of Rio de Janeiro presents the same peculiar geography; sheltering the encrusted slums in the hills that constitute and make this city a mix of beauty with different social realities in their territorial limits. Parallel to the contrasts, the city attracts to itself, the percentage of 45,2% of leisure visitations, according to the Tourism Ministry³.

Since the installation of the first out of 38 UPPs in 2008⁴, the slums, that were once considered aesthetically “ugly” in the landscape of the city⁵ obtain a highlight in the tourism scripts. Niche attracted by companies in the industry, it was created business opportunities inside the slums, especially in the gastronomy and manual works areas. But, nevertheless, the most common act from a tourist, was threatened by the lack of security:

“Capture and consume the slums through photography (...), not always is as simple as the speed of your clicks can make us believe. There aren’t rules clearly stablished by the agencies or locals associations in relation to what can or can’t be photographed: the only rule that people normally explain to the tourists is that they shouldn’t take photos of armed people or the places where the market of illicit drugs happen in a more explicit way. Other than that, the limit ends up being what the own tourist stablishes” (Medeiros, Menezes, Nunes, 2008).

The installation of the UPPs collaborated to promote this entrepreneur movement. In a

³ Available at: <http://www.turismo.gov.br/%C3%BAltimas-not%C3%ADcias/5705-rio-destino-preferido-dos-estrangeiros-que-v%C3%AAm-ao-brasil.html>.

⁴ Available at: <http://www.upprj.com/index.php/historico>.

⁵ “In Rio de Janeiro, where it reached unequaled levels all around the contry, the slums eradication began with the construction of proletarians parks in the beginning of the 1940s, during the Vargas’s government, but only stablished itself as a systematic policy of removal of the slums residentes to housing complexes at the 1960s, during the Carlos Lacerda’s government”. Zaluar, Alba. A máquina e a revolta. Brasiliense, 1985.

location characterized by violence, this public security intervention seemed to open new perspectives to the slums residents⁶. About that, Matioli (2013) analyses:

The ‘pacification’ policy seems to be connected with the wider processes of Rio de Janeiro urban management and from international circuits of contemporary capital circulation (...). The population control and urban flows, in a way to make certain places into secure and trustworthy spaces under the market perspective, from the speculative interests and also from the public opinion seems to be one of the main goals from this new public security policy. (Matioli apud Matioli e Magalhães).

What sounds as something positive, masks the exclusion thinking with the slums inhabitants. Although they benefit themselves with State measures, it is left aside all the cultural baggage and social life lessons implanted on those places (Matioli, 2014, p.37). It is verified that it should exist an adaptation and it should happen in the slum environment.

4. The Rocinha slum as a touristic point

Moved by a fashion fad launched on a soap opera from the Globo channel, shown between 2007 and 2008, it was intensified the touristic movement in the Rocinha slum, located in São Conrado, a South Zone neighborhood in Rio de Janeiro. In the fiction plot, it was presented a slum tour, that “*it is referred to the known practices of tours in slums of Rio de Janeiro and that it does not have a connection with the local community*” (Rezende, Pessanha, Teixeira 2010).

One decade after that fad, studies intensified this practice visioning the marketing of exotic landscapes associated to poverty. This attractiveness, still according to those studies, happens because of a new look to the touristic practice, in which a traveler search, beyond idleness, new experiences, in urban or countryside spaces. Besides that, it is noticed the necessity of an affirmation of a social hierarchy to be confirmed by the traveler: the contact with the social reality in the slum, makes them safer in the place they fill on the social scale, through a perspective facing poverty and suffering⁷.

And the slum resident? How does he see himself facing the posture adopted by the tourists and the agencies that promote the excursions on those places? How, up to this moment, the studies contemplate the vision of the locals with the possibility to generate profit to themselves with visiting, this article, on its composing, decided to listen to the locals and the workers of the Rocinha slum to obtain the answers of such hypotheses. On July 5th, 2017, this researcher was at Rocinha and talked with three locals and one employee of the Amarelinho restaurant, located on Via Apia, main street of the slum.

Born, raised and working there, Marco Oliveira and Wilma Paiva, employees at the gym R1, see differently the influence of tourism on their lives. To Marco: “*Because it ends up bringing lots of good things inside our community, and that ends up helping us in our formation. Inside the sport, inside the culture*”⁸. But Wilma doesn’t notice the changes: “*I come to work, see people passing by, there isn’t any attraction, a junction between the tourist and us, they go up, they go down, there’s no contact*”⁹.

In agreement with Wilma, Dayana Teixeira, Amarelinho restaurant’s employee, doesn’t notice the influences or interactions with the touristic movement: “*To me, when they come and there are groups here, it’s an opportunity to show our work, our seasoning (...), to all*

⁶ The pacification still has a fundamental role in the social and economic development of the communities, because it maximizes the entrance of public services, infrastructure, social, sporting and cultural projects, private investments and opportunities. Available at: http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp.

⁷ Rezende, Ricardo de Oliveira. Pessanha, Lavinia D. R. Teixeira, Moema de Poli. Novas dinâmicas do consumo turístico: favela *tour* e turismo comunitário. 2010. Available at: <https://www.academia.edu/people/search?utf8=%E2%9C%93&q=favela+e+turismo>.

⁸ Interview granted to the researcher on July 5th, 2017.

⁹ Idem.

people who come and like our food, compliment, say that it is even better than other places, without being inside the slum”¹⁰. Valdeir Sousa, resident there over 12 years, sees more tourists in times of peace: “Look, (sic) a lot big in the alleys, nowadays, we see a lot. In the beginning, when there was (sic) those shootings there weren’t many tourists, but, now, we see a lot”¹¹.

The locals and workers opinions of Rocinha don’t diverge directly between themselves, but demonstrate a positioning flow in relation to the slum tourism. It is notorious that they are points of view still in construction, there hasn’t been contact and observation in time enough to a solidity of thinking. Besides that, it is expressed a lack of concern with such positioning, because there is a conformity in the acceptance of their suitable places occupied in a more embracing society, in other words, it is not fed the vanity that they are relevant inside the present social frame.

5. Final considerations

The studies and the field observation that based the construction of this article, gave light to how relevant is the development of the touristic theme in the slums. Because they still haven’t privileged the analysis from the communities’ residents, it becomes partial to see the practice of this modality as a voyeuristic consumption of poverty by the tourist, in antithesis to the search of ways to profit with the consumption, by the locals.

In this work, we identify the role of the public ruling with security policies, through the implementation of the UPPs. The goal would be to bring more security to the slums, visioning repression to the illicit marketing of drugs and weapons, besides normalizing the resident’s behavior in a conduct considered acceptable. Because it is a difficult job, the progress presents itself stagnant with the state’s government bankruptcy.

The slums have their insertions in the concept of metropolis: in a city of peculiar geography as Rio de Janeiro, where they locate themselves outside the periphery, it is essential that we walk towards a fairer society. Adding instead of discriminating: that would be the ideal action. To that, the public ruling and the carioca society should think about solutions that would decrease the distance between the slums residents and the others carioca citizens, in a way that it is caught a glimpse of a constructive and beneficial relation to all in the city and also to the tourists, that they know how to explore the perspectives in a critical and reflexive way, adding experience to their trips.

Bibliography

Bauman, Z., *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro. 2003.

Braga, G. H., *Rio de Janeiro é o destino preferido dos turistas estrangeiros que visitam o Brasil a lazer*, Available at: <http://www.turismo.gov.br/%C3%BAltimas-not%C3%ADcias/5705-rio-destino-preferido-dos-estrangeiros-que-v%C3%AAm-ao-brasil.html>. Accessed on: July 3rd, 2017.

Dados Upp. *Histórico*. Available at: <http://www.upprj.com/index.php/historico>. Accessed on: July 3rd, 2017.

Freire-Medeiros, B., Menezes, P., Nunes, F., *Ética, estética e consumos possíveis: notas etnográficas sobre turismo em uma favela carioca*, 2008. Available at: <https://www.academia.edu/people/search?utf8=%E2%9C%93&q=favela+e+turismo>. Accessed on: July 2nd, 2017.

Matilli, T. O. L., Pinheiro, A. B., *As Unidades de Polícia Pacificadora são uma iniciativa válida?*, Revista Sociologia, n. 3, São Paulo.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Idem Note 8.

Rezende, Ricardo de Oliveira, Pessanha, Lavinia, D. R. Teixeira, Moema de Poli, *Novas dinâmicas do consumo turístico: favela tour e turismo comunitário*, 2010. Available at: <https://www.academia.edu/people/search?utf8=%E2%9C%93&q=favela+e+turismo>. Accessed on: July 2nd, 2017.

Silva, J. S., *As unidades policiais pacificadoras e os novos desafios para as favelas cariocas*, Available at: <http://observatoriodefavelas.org.br/wpcontent/uploads/2013/06/Aspectos-humanos-das-favelas-cariocas.pdf>. Accessed on: July 2nd, 2017.

Valladares, L. do Prado, *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*, FGV: Rio de Janeiro, 2005.

Zaluar, A., *A Máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*, Brasiliense, São Paulo, 1985.

“Luce” sulla città: la rappresentazione del centro turistico di San Benedetto del Tronto attraverso i filmati dell’Istituto Luce¹

Enrica Petrucci, Diana Lapucci
Università di Camerino – Ascoli Piceno – Italia

Parole chiave: immagini, memoria, paesaggio, tradizione, innovazione.

1. Introduzione

Il piccolo centro marchigiano di San Benedetto del Tronto, posto nella parte centrale dell’Adriatico viene presentato in alcuni filmati conservati dall’Istituto Luce dove viene messo in evidenza il suo consistente incremento turistico. La propaganda del regime trasformerà tale piccolo borgo marinaro in una deliziosa spiaggia che, secondo il messaggio veicolato, può tranquillamente gareggiare con le ridenti riviere della California. Interessante, quindi, poter mettere a confronto le reali condizioni del borgo negli anni ’30 del XX secolo e la rappresentazione che viene offerta attraverso le nuove immagini proposte dall’Istituto Luce.

2. Alcune note sull’evoluzione del centro turistico di San Benedetto

2.1. *Le origini e i primi sviluppi urbani verso la marina*

La città di S. Benedetto del Tronto per la sua posizione di confine tra lo Stato pontificio e il Regno di Napoli ha svolto un ruolo importante nella storia. Le origini dell’insediamento possono farsi risalire a epoche remote². Alla metà del XVI secolo, le coste adriatiche rappresentano ancora un terreno poco sicuro e non adatto a un abitato stabile. Il nuovo clima di tranquillità instauratosi a seguito della battaglia di Lepanto incoraggia i primi ampliamenti fuori dalle mura fortificate³. Le espansioni si concentrano soprattutto nella zona marina, dove il naturale processo di spostamento verso est del litorale offre nuovi lembi di terra a una popolazione in continua crescita⁴.

Nel 1788 si intraprende un primo tentativo di riordinare la caotica disposizione dei fabbricati nei nuovi borghi a mare; la Congregazione del Buon Governo affida all’architetto camerale Luigi Paglialunga di Fermo, la predisposizione di un *Piano Regolatore del quartiere della Marina*, secondo una griglia regolare di lotti rettangolari, orientati in senso nord-sud. Tra il 1861 e il 1863 è completato il tratto urbano della ferrovia Adriatica; si rendono necessari nuovi ponti e sottopassi per superare la barriera, oltre che un generale ammodernamento del tessuto viario, con la bonifica delle vie di collegamento al mare e la costruzione delle principali arterie parallele ad esso⁵.

¹ Del paragrafo 2 è autrice Enrica Petrucci; del paragrafo 3 è autrice Diana Lapucci.

² Alcuni recenti ritrovamenti nella zona del cosiddetto *Paese Alto* testimoniano una sostanziale continuità di vita dell’area, almeno dal I sec. a. C. fino ai giorni nostri. I dati sono tuttora in corso di studio.

³ G. Gagliardi, *La città delle Palme*, Ascoli Piceno, Fondazione Cassa di Risparmio, 2006, p. 19; F. Core, C. Pancaldi, «Brevi cenni sullo sviluppo storico-urbanistico dell’incasato extra-moenia», in F. Davarpanah, G. Giliotti (eds.), *La pineta e i giardini*, Acquaviva Picena, FastEdit, 2008, p. 13; G. Guidotti, *Da San Benedetto in Albula a San Benedetto del Tronto*, Verona, Il Segno, vol. I, 1990, pp. 423-439; E. Liburdi, *San Benedetto del Tronto negli ultimi tre secoli. Storia di una chiesa e di una spiaggia 1615-1908*, Ancona, ATIMA, 1950, pp. 28-34.

⁴ Il nucleo urbano si espande oltre le mura a partire dalla seconda metà del XVII; nel 1754 nascono i primi sobborghi marini, Sant’Antonio e della Marina che si sviluppano senza un preciso criterio urbanistico. G. Cavezzi, «La costa e le sue marine. San Benedetto: linee di un’evoluzione della storia urbana», in G. Maroni, G. Troli (eds.), *Ruralità e Marineria, Collina e costa del Piceno tra storia e presente*, Ripatransone, Maroni, 1993, pp. 74-79; G. Bellezza, *San Benedetto del Tronto, Studio di Geografia urbana*, Società Geografica Italiana, Roma, 1966, p. 7.

⁵ A pochi anni dalla proclamazione del Regno d’Italia, il primo censimento della popolazione descrive la situazione del Comune di San Benedetto che aggiunge in quegli anni, alla sua denominazione, il toponimo “del Tronto”. *Atti del Consiglio Provinciale del 1862*, Ascoli Piceno, Provincia di Ascoli Piceno, 1862.

Nelle previsioni urbanistiche, il borgo marinaro si sarebbe trasformato definitivamente in un centro turistico, arricchito da nuovi giardini pubblici e stabilimenti balneari. Con Atto del 7 dicembre 1887, il Comune ottiene in concessione dal Demanio parte dell'arenile, posto in corrispondenza dell'abitato, per la realizzazione di strutture d'interesse pubblico.



Acquaforte raffigurante S. Benedetto vista dal mare, nei primi anni del XIX secolo (da L. Bizzarri, B. Menziotti, San Benedetto del Tronto: da antico borgo marinaro a centro marittimo e balneare, 1980)

In quegli anni, una delle più note riviste culturali romane s'interessa della località turistica, mostrandone un idilliaco profilo: «Sambenedetto è bellissima fra le terre poste sulle spiagge dell'Adriatico. [È una] gemma delle marine pontificie, la quale parte allargasi alla marina, e parte sollevasi a cavaliere sovra amenissimo colle [...] Le condizioni moderne di questa terra [sono floride come attestano] il suo commercio, le sue risorse, l'aumentata sua popolazione, i nuovi edifici che rendono più ameno e più dilettevole quel soggiorno, caro a quanti per ammirarlo vi si recano anche da regioni lontane»⁶.

2.2. Il riconoscimento di San Benedetto del Tronto come “stazione di cura, soggiorno e turismo” e l'affermazione della vocazione turistica

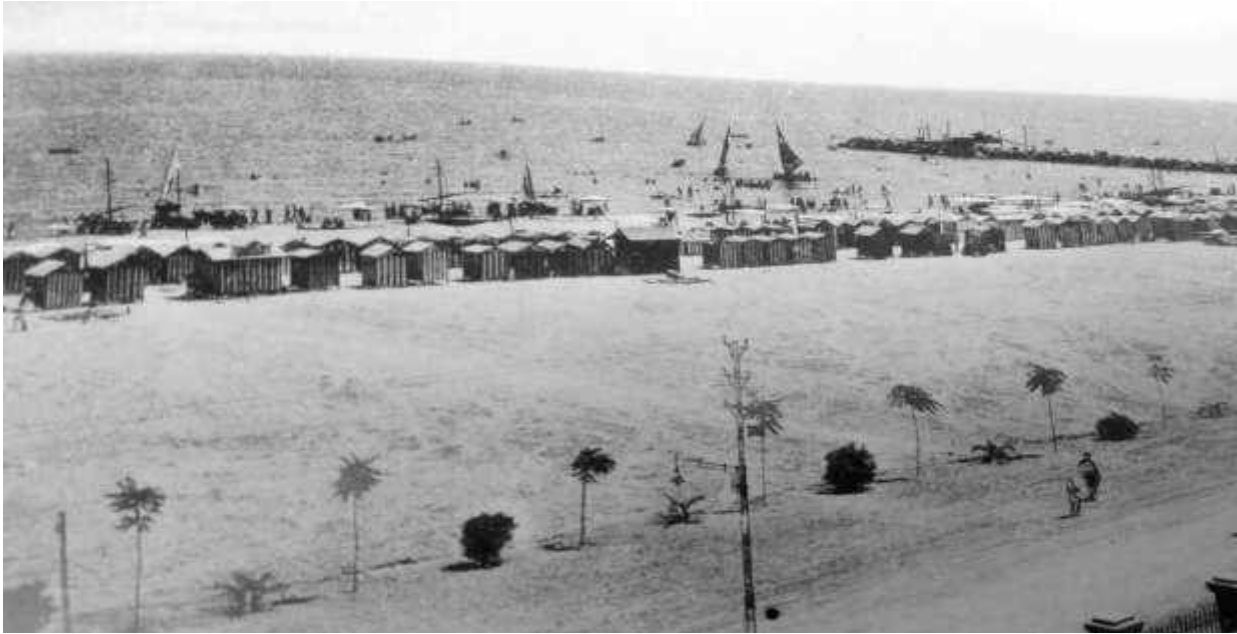
Alla metà del XIX secolo, il turismo balneare marchigiano, subisce un intenso e rapido incremento che coinvolge anche la città costiera di S. Benedetto. Dopo il primo periodo, dei “galleggianti” e dei “camerini su palafitte”, nuove attrezzature trasformano le destinazioni di cura e terapia in luoghi di svago e divertimento⁷. Nel luglio del 1865, viene aperto al pubblico il primo stabilimento balneare sambenedettese, che ospiterà la numerosa colonia di bagnanti proveniente da Ascoli e da tutto il Piceno, oltre ai turisti di Roma e di altre città dell'Italia centrale⁸. Un ulteriore incremento della struttura balneare, si avrà a seguito dell'arrivo di Costanzo Chauvet, direttore e proprietario del periodico *Il Popolo Romano*, che nel 1880 acquista lo stabilimento e inizia il suo completo rinnovamento, dotandolo di una piattaforma a mare e di molte altre comodità⁹. Era, ormai, mutato il

⁶ G. Neroni, «Memorie della terra di Sambenedetto», in *L'Album*, 8 luglio 1854, pp. 155-156.

⁷ Nel 1853 vengono inaugurati, quasi in contemporanea, gli stabilimenti di Pesaro (1 luglio), di Fano (1 luglio) e di Senigallia (9 luglio), costruiti sulla stessa matrice “riminese” (piattaforma e camerini sul mare, padiglione a terra) e con il medesimo stile architettonico. Si veda in proposito, S. Betti, «Turismo balneare a Pesaro», in *Studi e Ricerche di Geografia*, XXIV, 1, 2001, pp.67-107; S. Caccia, «Un posto al sole. La conquista della costa e gli esordi dell'architettura balneare in Toscana», in *Novecento al mare. Idee, progetti e architetture per il Litorale pisano*, P. Casini, S. Renzoni (eds.), Pisa, ETS, 2008, pp. 34-41.

⁸ G. Merlini, «Il primo stabilimento balneare sambenedettese», in *Bollettino Ufficiale Municipale*, V, 2013, pp. 12-13.

⁹ Costanzo Chauvet, inizia a pubblicizzare San Benedetto sulla sua rivista e, in sinergia con l'amministrazione locale, trasforma San Benedetto in un centro di attrazione per i vacanzieri provenienti da varie regioni italiane. Cfr. F. Farina,



L'arenile sambenedettese prima della costruzione del Lungomare, 1920 c. (coll. privata)

rapporto dell'uomo con la spiaggia, in quanto si andava sperimentando il piacere del soggiorno sulla riva del mare che veniva facilitato da una serie di attrezzature per renderlo ancora più gradevole.

Gli operatori locali e gli amministratori, incentiveranno le attività legate al turismo, incoraggiati da presenze sempre più qualificate che provengono dalle grandi città e che portano, oltre alla ricchezza, ragioni di progresso e di emancipazione. Famiglie di rango, locali o forestieri, scelgono prima le colline prospicienti il mare, quindi i tratti di costa per costruire residenze di prestigio, dove spesso trascorrono non soltanto il periodo estivo ma buona parte dell'anno¹⁰. Vengono attrezzati spazi di verde, pinete, passeggiate a mare, locali di ritrovo per favorire i bisogni dei turisti, diventati sempre più numerosi.

Il periodo tra le due guerre registra una nuova espansione della zona costiera, con il raddoppio dell'agglomerato e la costruzione di diverse opere e edifici pubblici che contribuiscono a caratterizzare il centro marchigiano. Con Decreto Ministeriale, il 30 giugno 1928, San Benedetto ottiene il riconoscimento di «stazione di cura, soggiorno e turismo» quale prima località balneare delle Marche e di tutta la costa adriatica. Un riconoscimento che condizionerà i suoi futuri sviluppi urbanistici. Il processo di rinnovamento e abbellimento della città sarà guidato dall'ingegnere Luigi Onorati, divenuto negli anni '30, ingegnere capo del Comune. Tale figura diviene, in quegli anni, il fulcro attorno la quale si organizzano le disposizioni e i provvedimenti di trasformazione della città. I suoi principali progetti riguarderanno la valorizzazione dell'area centrale di San Benedetto e la costruzione del Lungomare Tommaso di Savoia, con gli impianti ad esso connessi: la Palazzina Azzurra, con i due campi da tennis e la pista da ballo. Le immagini dell'epoca mostrano un'ampia *Promenade* delimitata da una balaustra, interrotta per la discesa in spiaggia che si amplia a formare terrazze semicircolari protese verso il mare ed attrezzate con sedute¹¹. L'architettura, impostata su

«La costa gentile, appunti per una storia delle origini del turismo balneare sulla costa marchigiana», in *Storia e problemi contemporanei*, XII, 23, 1999, pp. 7-24.

¹⁰ Le trasformazioni urbane poste in essere in Italia per il consumo del *loisir* (tempo libero dal lavoro, dedicato agli svaghi dal latino *licere*) solo recentemente sono emersi all'attenzione della storiografia architettonica italiana». In merito si veda anche: F. Mangone, G. Belli, M.G. Tampieri, *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2015; P. Innocenzi, *Geografia del turismo*, Roma, Carocci, 1990.

¹¹ Il tratto del Lungomare era largo 30 metri di cui 18 occupati dalla sede stradale e 12 dai marciapiedi che dovevano garantire un piacevole passeggio. L'impostazione scenografica della passeggiata aveva come quinte la vecchia pineta ottocentesca ad ovest e l'arenile a est. Si veda, G. Merlini, «Il lungomare e la Rotonda dell'ing. Onorati», in *Bollettino Ufficiale Municipale*, XVIII, 2012, pp. 10-11.

uno schema compositivo che si ripete per tutta la sua lunghezza, è movimentata dalla messa a dimora di palme, oleandri e alicanthus¹².



San Benedetto, Progetto del nuovo Lungomare Tommaso di Savoia disegnato dal Luigi Onorati nel 1932, Archivio storico Comune di S. Benedetto, Cartella Onorati, 1930-1935

3. Il messaggio proposto nei filmati dell'Istituto Luce

3.1. Le immagini come veicolo di propaganda

Nella prima metà del XX secolo, si propone all'attenzione del pubblico un nuovo modo di rappresentare la città, osservandone alcuni aspetti peculiari, al fine di accrescere il suo valore come simbolo di un regime in grado di perseguire azioni di sviluppo, anche in favore dei territori che appaiono lontani dai consolidati circuiti nazionali e internazionali.

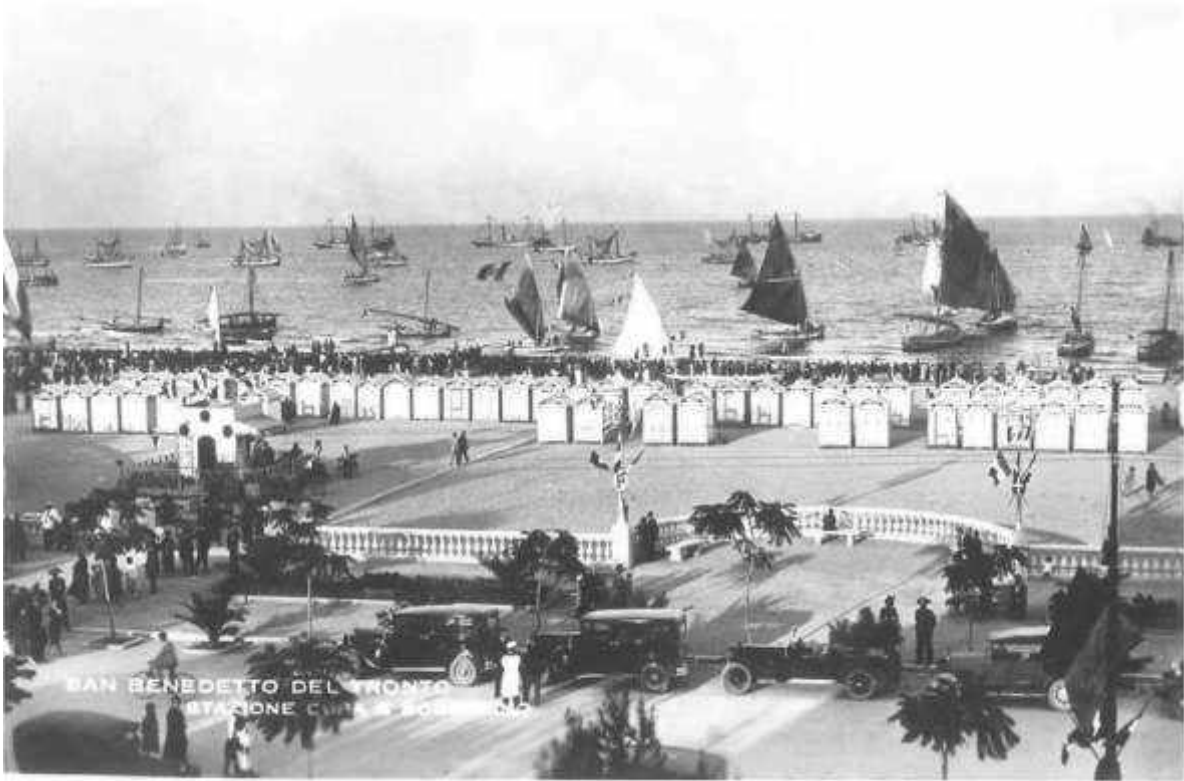
Tale nuova rappresentazione si avvale di filmati prodotti dall'Istituto dell'Unione Cinematografica Educativa (Luce o L.U.C.E), creato nel 1924 per divenire in breve tempo un potente strumento di propaganda, attraverso la diffusione cinematografica a scopo didattico e informativo. L'Ente, posto sotto il completo controllo governativo, utilizza come veicolo di propaganda il cinematografo, attraverso il quale è possibile, in maniera efficace e diretta, diffondere messaggi volti a favorire la conoscenza e le attitudini dei luoghi rappresentati. A partire dal 1927 e fino al 1945 vengono prodotti i cinegiornali. Fino al 1931, i filmati sono muti, con l'avvento del sonoro poi, il loro effetto si amplifica in quanto diviene possibile usare quell'impostazione declamatoria che era tipica dei giornali radio e delle radiocronache. Sia le parole pronunciate enfaticamente che la musica acquistano un'importanza fondamentale nel sottolineare le immagini che mostrano i progressi dell'Italia, l'aumento della produttività industriale e del turismo, temi ricorrenti in tutti i cinegiornali, per trasmettere allo spettatore l'impressione di un paese in continua evoluzione. Tra la prima e la seconda metà degli anni Trenta, la politica fascista cambia orientamento: il ruralismo perde la sua centralità nell'ottica propagandistica, dando spazio alla promozione di un fascismo borghese. La cinematografia del periodo racconta di un'Italia dominata da un'ideologia piccolo-borghese, avvolta in un clima sereno e concorde. Nello stesso tempo si dà risalto a una politica celebrativa e monumentale cercando di saldare i legami tra presente e passato. Sono proposte, a tal fine, diverse rappresentazioni dell'Italia, degli italiani, del paesaggio di quegli anni, delle

¹² F. Canali, «Il lungomare e le palme di San Benedetto del Tronto. Sviluppo balneare della “marina” e del lungomare di palme più bello d'Italia (1925-1945)», in *Annali di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio*, 3, 2015, pp.270-285. San Benedetto, Progetto del nuovo Lungomare Tommaso di Savoia disegnato dal Luigi Onorati nel 1932, Archivio storico Comune di San Benedetto, Cartella Onorati, 1930-1935.

architetture che andavano realizzandosi per volere del Regime. Come è stato notato: «Se l'Italia povera e sottosviluppata era in pratica invisibile e restava il più possibile al di fuori dell'obiettivo della macchina da presa, i cinegiornali e i documentari intendevano raccontare, da una parte con spirito enciclopedico, dall'altra con la voce del cantore epico, la spinta dell'Italia in cammino verso la modernizzazione, senza mai dimenticare le radici nella tradizione [...] Inoltre, nel fissare gli stereotipi discorsivi e visivi sia sulle grandi città d'arte sia su luoghi meno noti, il Luce ebbe il merito di incrociare la microstoria locale e di tentare di innestarla con uno spirito unitario nell'alveo della storia nazionale. Le piccole patrie acquistavano così visibilità per i loro caratteri specifici e per il ruolo che svolgevano all'interno della cultura nazionale»¹³.

3.2. *San Benedetto del Tronto nei filmati dell'Istituto Luce*

In un recente progetto, la Regione Marche ha dedicato un portale tematico ai filmati dell'Istituto Luce, che riprendono varie località del proprio territorio, fra cui anche S. Benedetto del Tronto¹⁴. Due filmati girati nel 1932, in particolare, sono significativi: il primo, dedicato alle attività della pesca, il secondo, all'inaugurazione del lungomare.



San Benedetto, cartolina commemorativa dell'inaugurazione del Lungomare, il 18 settembre 1932

Il primo filmato del settembre 1932, intitolato «Un piccolo centro sull'Adriatico trasformato in una deliziosa spiaggia che può gareggiare con le ridenti riviere della California» esalta gli aspetti

¹³ A. Castagnaro, «Architettura e Paesaggio. Nuovi strumenti di lettura per la storiografia: la cinematografia» in *Delli Aspetti de Paesi Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, T.I, A. Berrino, A. Buccaro (eds.), Napoli, Cirice 2016, pp. 653-662.

¹⁴ L'Archivio storico dell'Istituto L.U.C.E. rende disponibili in formato elettronico, per la consultazione online, 100.000 titoli audiovisivi, 400.000 fotografie. L'Istituto ha raggiunto un accordo con alcune Regioni per la realizzazione di portali tematici. Sono state individuati ed organizzati tutti i materiali presenti nell'archivio storico relativi alla Regione Marche. Ad essi è possibile accedere attraverso le voci dei canali tematici selezionati: storia e natura, economia e infrastrutture, feste e tradizioni locali, cultura e spettacolo, lo sport regionale oppure con una ricerca libera. Cfr. <http://marche.archivioluce.com/archivioluce/regioni/marche/>.

turistici della riviera¹⁵. Nel filmato è ripresa la spiaggia frequentata dai bagnanti che «sguazzano nell'acqua bassa e si spruzzano», «ragazzi e ragazze seduti sui pattini che, al suono di un grammofofono portatile, chiacchierano e animano la spiaggia». Il messaggio veicolato è quello di un arenile che può piacevolmente ospitare un'utenza diversificata, in particolare di giovani in cerca di svago. Il successivo filmato dell'ottobre 1932, intitolato «La festa della pesca», racconta l'inaugurazione del primo tratto del Lungomare intitolato a Tommaso di Savoia duca di Genova, alla presenza di Ferdinando Umberto di Savoia e del ministro Giacomo Acerbo¹⁶. L'inaugurazione è accompagnata da grandi festeggiamenti durante i quali la popolazione si riversa in spiaggia per celebrare l'evento e mangiare pesce fritto. Il filmato esalta i caratteri della rinnovata città balneare, evidenziane il notevole sviluppo turistico, con un occhio rivolto alla tradizione, indispensabile riferimento per ogni azione di rinnovamento futuro.

Ad interrompere lo sviluppo turistico sambenedettese, contribuisce lo scoppio della guerra. Il 18 giugno 1944, la città viene liberata e immediatamente si procede all'avvio degli interventi per risanare le parti distrutte dai bombardamenti, attraverso la redazione di un piano di ricostruzione¹⁷. Il dopoguerra segna una sensibile ripresa delle attività legate al mare, con il fiorire di nuove iniziative imprenditoriali. Il veloce sviluppo delle presenze turistiche determinerà la necessità di una più efficiente organizzazione ricettiva, sia alberghiera che extra alberghiera. Tale notevole crescita farà conseguire a San Benedetto, il titolo di prima realtà delle Marche in termini di presenze.

Il complesso e articolato processo di modificazione del paesaggio costiero si baserà su un intreccio fra scelte amministrative, spinte economiche e pratiche sociali, elementi di una pianificazione urbanistica di speculazione, fondata sull'idea di una "valorizzazione turistica" come catalizzatore di crescita economica piuttosto che come occasione di qualificazione dello spazio urbano.

4. Conclusioni

Negli audiovisivi dell'Istituto Luce e in generale nella pubblicistica fra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo viene proposto uno spaccato della società sambenedettese, ancorata alle proprie tradizioni marinare e al tempo stesso proiettata verso il futuro, aperta ad accogliere nuovi flussi turistici che dal dopoguerra subiranno un notevole incremento. Le immagini restituiscono un paesaggio ancora incontaminato che si sta arricchendo di nuove attrezzature per rispondere alle esigenze del mercato turistico. Con la diffusione della cinematografia, si può disporre di un nuovo modo per raccontare attraverso le immagini, che divengono mezzo di propaganda del regime ma anche strumento di divulgazione e pubblicitario, in cui il paesaggio urbano e rurale fa da protagonista o da semplice sfondo, offrendo preziose opportunità di studio, per rileggere le trasformazioni della città e del suo territorio.

Bibliografia

M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979.

G. Bellezza, *San Benedetto del Tronto, Studio di Geografia urbana*, Società Geografica Italiana, Roma, 1966.

L. Bizzarri, B. Menzietti, *San Benedetto del Tronto: da antico borgo marinaro a centro marittimo e balneare*, San Benedetto del Tronto, Banca Popolare di San Benedetto del Tronto, 1980.

¹⁵ *S. Benedetto del Tronto. Un piccolo centro sull'adriatico trasformato in una deliziosa spiaggia che può gareggiare con le ridenti riviere della California*. Serie Giornale Luce B01367- 09/09/1932. Produzione Istituto Nazionale Luce b/n, sonoro. https://www.youtube.com/watch?v=jcLe9K4_f6M.

¹⁶ *San Benedetto del Tronto. La Festa della pesca*. Serie Giornale Luce A10-12/10/1932. Produzione Istituto Nazionale Luce b/n, muto. https://www.youtube.com/watch?v=ibir8ofil_U.

¹⁷ Il Decreto Legge Luogotenenziale n.154/1945 e la Legge n.1402/1951 fisseranno i criteri per la redazione dei piani di ricostruzione. Vengono promossi interventi poco invasivi, nella piena consapevolezza del rischio di una deriva speculativa insita nel processo di sviluppo edilizio conseguente alla ricostruzione.

- F. Canali, «Il lungomare e le palme di San Benedetto del Tronto. Sviluppo balneare della “marina” e del lungomare di palme più bello d’Italia (1925-1945)», in *Annali di Storia dell’Urbanistica e del Paesaggio*, 3, 2015, pp.270-285.
- A. Cappabianca, M. Mancini, M., *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Roma, Edizioni Kappa, 1981.
- A. Castagnaro, «Architettura e Paesaggio. Nuovi strumenti di lettura per la storiografia: la cinematografia» in *Delli Aspetti de Paesi Vecchi e nuovi Media per l’Immagine del Paesaggio*, T.I, A. Berrino, A. Buccaro (eds.), Napoli, Cirice, 2016, pp. 653-662.
- G. Gagliardi, *La città delle Palme*, Ascoli Piceno, Fondazione Cassa di Risparmio, 2006.
- G. Guidotti, *Da San Benedetto in Albula a San Benedetto del Tronto*, Verona, Il Segno, vol. I, 1990.
- La pineta e i giardini*, F. Davarpanah, G. Giliotti, (eds), Acquaviva Picena, FastEdit, 2008.
- E. Liburdi, *San Benedetto del Tronto negli ultimi tre secoli. Storia di una chiesa e di una spiaggia. 1615-1908*, Ancona, ATIMA, 1950.
- F. Mangone, G. Belli, M.G. Tampieri, *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2015.
- Novecento al mare. Idee, progetti e architetture per il Litorale pisano*, edited by P. Casini, S. Renzoni, Pisa, ETS, 2008.
- Ruralità e Marineria, Collina e costa del Piceno tra storia e presente*, G. Maroni, G. Troli Ripatransone, (eds), Maroni, 1993.
- S. Sperduto, *Roberto Omegna e l’Istituto Luce. Il cinema scientifico ed educativo dell’Italia fascista*, Roma, Herald Editore, 2016.
- S. Vespasiani, *Città stagionali. Rigenerazione urbana oltre il turismo: Rigenerazione urbana oltre il turismo*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

Turismo termale a Ischia nel secondo dopoguerra: trasformazioni del paesaggio e identità dei luoghi

Andrea Maglio

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Architettura mediterranea, Ischia, Storia del turismo, Storia urbana, termalismo.

1. Premessa

Nel corso del XIX secolo l'isola d'Ischia si afferma come una delle mete più note per il turismo termale europeo: in particolare Casamicciola diviene una stazione alla moda, frequentata da reali, artisti e intellettuali, inizialmente per la fama delle acque curative, ma poi anche per il desiderio di partecipare alla vita mondana che vi si svolge¹. Il terremoto del 1883 segna la fine di questa fase e, oltre ad un periodo di crisi per il turismo dell'intera isola, comporta l'ascesa di altre località come Porto e Castello. Lo sviluppo dei diversi centri non avviene infatti in maniera uniforme e, in particolare dopo il terremoto, per diversi decenni, Casamicciola vive una comprensibile fase di declino: quando nell'ottobre del 1925 la sezione meridionale dell'Associazione Medica Italiana di Idrologia, Climatologia e Terapia Fisica tiene un congresso a Ischia, si lamenta la mancanza di fognature, acqua corrente e igiene e l'assenza di valorizzazione delle risorse termali; secondo le parole di Pasquale Iaccarino, «Casamicciola [...] è ancora primitiva, si trova nelle identiche condizioni di cinquanta anni fa, nulla seguendo l'evoluzione dei tempi, il progresso delle altre stazioni climatiche e balneari»². A partire dagli anni della seconda guerra mondiale, un nuovo interesse per le risorse termali, originato da studi medici e dalla constatazione del sottoutilizzo di tali risorse, comporta la “scoperta” di nuove località, come ad esempio Lacco, fino ad allora considerata solo una propaggine di Casamicciola. In questa nuova fase si assiste ad una concentrazione di energie imprenditoriali che pongono le premesse per la diffusione del turismo di massa sull'isola.



1. Lacco Ameno, cartolina degli inizi del Novecento

¹ A. Maglio, «La nascita del turismo a Ischia nell'Ottocento: il primato di Casamicciola dai primi alberghi al terremoto del 1883», in F. Mangone, G. Belli, M. G. Tampieri (Eds.), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2015, pp. 256-275.

² *Atti del II Congresso regionale dell'Associazione Medica Italiana di Idrologia, Climatologia e Terapia Fisica*, Ischia, 6-7 ottobre 1925, Napoli, SIEM, 1927, p. 73.

2. Malcovati, Rizzoli e la “scoperta” di Lacco

La prima scoperta di Lacco si deve al ginecologo pavese Piero Malcovati (1902-1963), tra i primi anche ad immaginare un razionale e sistematico sfruttamento medico e turistico delle acque termali. Residente a Napoli durante gli anni della guerra, egli viene presto in contatto con il sindaco Vincenzo Mennella, con cui decide di tenere a Casamicciola la sessione conclusiva del XXVII Congresso dell'Associazione Medica Italiana di Idrologia, Climatologia e Talassografia³. Con altri colleghi, Malcovati decide di fondare la società “Pithecosa” proprio per investire nel settore termale ma ben presto, venuti meno gli altri investitori, chiede l'intervento di Angelo Rizzoli, di cui ha in cura la moglie e la figlia⁴. Inizia così l'avventura imprenditoriale che più di ogni altra ha favorito lo sviluppo turistico dell'isola incidendo tanto sull'immaginario quanto sulla realtà. Editore di riviste popolari come «Oggi» e «Settegiorni», produttore cinematografico, costruttore, Rizzoli può agire in maniera estremamente efficace sui *media* per pubblicizzare l'isola e quindi valorizzare i propri investimenti⁵. A partire dal 1952 egli finanzia la costruzione di diversi alberghi, tra cui il celebre Regina Isabella, nonché dell'ospedale e del cinema Reginella, oltre a promuovere una ristrutturazione urbana dell'intera cittadina, solo in parte attuata. Le Terme Regina Isabella (1950-54) sono progettate dall'architetto Ignazio Gardella, inizialmente chiamato da Malcovati e autore anche di progetti per l'albergo omonimo e per il piano regolatore, poi non realizzati a causa della sua rottura con Rizzoli. Negli stessi anni, soprattutto grazie all'azione dell'imprenditore milanese, l'intera isola diviene il *set* per numerosi film commerciali, poco amati dalla critica, ma anche per pellicole di riscontro internazionale, tra cui *The Crimson Pirate* (1952) e *Cleopatra* (1963). Non è esagerato affermare che tra gli anni Cinquanta e Sessanta Ischia assume un rilievo primario nell'immaginario legato al Mediterraneo e che il cinema agevola lo sviluppo turistico e l'industria del termalismo⁶. Prima ancora di Rizzoli, nel 1946 era arrivato nella zona il duca Luigi Silvestro Camerini, veneto e reduce dal confino a Ponza in quanto antifascista. La creazione del giardino del Negombo, sul luogo di un'antica necropoli greca, darà luogo, dagli anni Settanta, ad uno dei parchi termali più celebri dell'isola. Il duca acquista gradualmente i terreni adibiti ad orto, impiantando essenze esotiche provenienti dall'Africa, dal Giappone e dall'Australia finché, avendo ormai aperto al pubblico il giardino, il figlio Paolo Fulceri Camerini chiama nel 1988 il paesaggista Ermanno Casasco, che decide di reinserire anche specie mediterranee integrando l'orografia con i segni degli interventi passati⁷. Si compie in tal modo la parabola che porta un borgo di pescatori lontano dalla civiltà a divenire una località alla moda, con alberghi di lusso e strutture termali di richiamo.

³ R. Castagna (Ed.), *Lacco Ameno e l'isola d'Ischia. Gli anni '50 e '60. Angelo Rizzoli e lo sviluppo turistico*, in «La Rassegna d'Ischia», supplemento al n. 7, 1990.

⁴ D. Morgera, *Il Commenda. Angelo Rizzoli, l'uomo che “inventò” un'isola*, Napoli, “La città del sole”, 2002, pp. 12-14.

⁵ A. Maglio, «Potenza del *glamour* e trasformazione del territorio. Il boom turistico a Ischia negli anni Cinquanta e la figura di Angelo Rizzoli», in N. Fava, M. Garcia Vergara (Eds.), *Touristic territories: touristic imagery and the construction of contemporary landscape / Territorios del turismo: el imaginario turístico y la construcción del paisaje contemporáneo*, Barcelona, Viguera Editores, 2014, pp. 325-336.

⁶ L. Caramiello, M. Sasso, *Ischia tra sogni e bisogni. L'isola verde nel cinema e nell'immaginario*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2009. A Maglio, «L'altra faccia del golfo. Ischia e l'architettura mediterranea», in A. Maglio, F. Mangone, A. Pizza (Eds.), *Immaginare il Mediterraneo. Architettura arti fotografia*, Napoli, Artstudiopaparo, 2017, pp. 329-341.

⁷ F. Delizia, «Il territorio per frammenti. Giardini e luoghi del lavoro contadino», in I. Delizia, F. Delizia (Eds.), *Ischia e la modernità*, Napoli, Massa, 2006, pp. 163-178, qui 176-177. Cfr. anche E. Fiorani, *Il Negombo: il giardino delle acque*, Napoli, Electa Napoli, 1999.



2. Manifesto pubblicitario degli anni Sessanta



3. Appuntamento a Ischia, 1960, locandina

3. Gli altri centri dell'isola

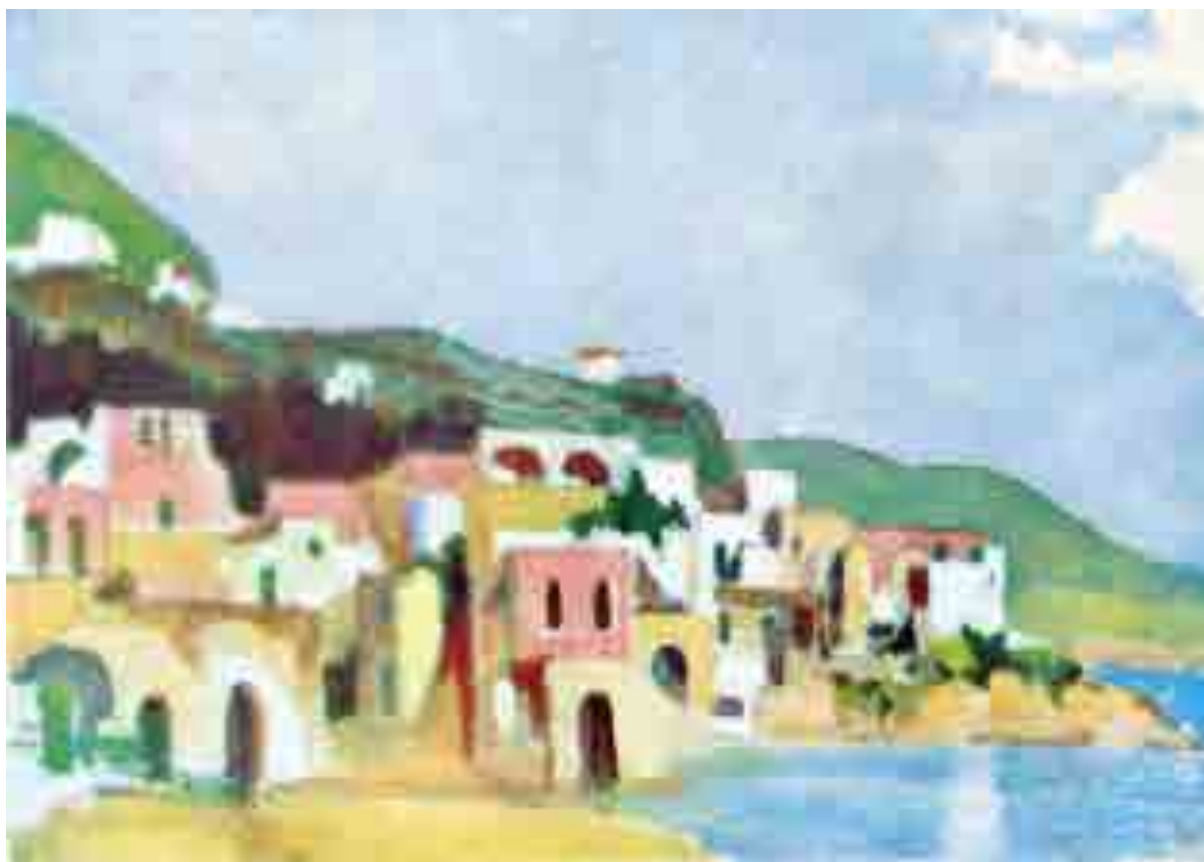
L'area di Ischia Porto vive uno sviluppo notevolmente rapido negli anni del dopoguerra, anche grazie al ruolo strategico per i collegamenti dell'intera isola. Una figura decisiva è quella di Vincenzo Telese (1907-1970), eletto sindaco per la prima volta alle storiche elezioni del 3 novembre 1946 con l'appoggio di Alcide De Gasperi, arrivato appositamente a Ischia. Telese sarà sindaco per ben quattro volte e, grazie anche alla sua competenza di pubblicitario, giornalista e proprietario di agenzie turistiche, si impegna per aumentare quantità e qualità dell'offerta turistica: tra l'altro nel 1966, in qualità di presidente dell'Ente di valorizzazione dell'Isola d'Ischia, egli promuove un *Decalogo della ospitalità*, in cui si ricorda che l'economia isolana è fondata sul turismo e si raccomanda contenimento dei prezzi ma anche gentilezza, silenzio e limitazione nell'uso dei veicoli a motore⁸. Proprio in relazione alle opere avviate da Rizzoli a Lacco negli stessi anni, Telese cerca di attivare un processo concorrenziale per lo sviluppo di Porto in sinergia con un altro imprenditore, il conte Gaetano Marzotto. Inizialmente, l'idea di Rizzoli è di creare un grande stabilimento termale in ogni centro dell'isola e a tal fine si incontra con Marzotto per accordarsi, con il risultato che il primo si sarebbe occupato delle terme, mentre l'imprenditore tessile veneto avrebbe investito negli alberghi. Ben presto questa *pax* viene rotta, quando Marzotto inserisce uno stabilimento termale nell'Hotel Jolly, realizzato peraltro con contributi della Cassa per il Mezzogiorno⁹. L'intera area tra Porto e Castello sarà interessata da rilevanti modifiche proprio negli anni Cinquanta e Sessanta e tra le strutture alberghiere più note vi sono l'Hotel Moresco (1951-

⁸ *Vacanze a Ischia. Il decalogo dell'ospitalità di Vincenzo Telese*, pubblicato il 17/06/2017 sul portale "L'isclano": <https://www.isclano.com/it/vacanze-ischia-il-decalogo-dellospitalita-di-vincenzo-telese/>.

⁹ D. Morgera, *op. cit.*, p.18.

53), realizzato da Sandro Petti, e il Punta Molino (1963-64), opera di Giulio de Luca¹⁰: entrambi sono ascrivibili in maniera diversa a un filone organicista, sebbene il primo cerchi rimandi alle forme e alle geometrie dell'architettura spontanea locale, mentre il secondo assuma una *facies* schiettamente moderna¹¹.

Dal lato opposto dell'isola rispetto al porto, Forio costituisce l'altro insediamento significativo. Per ragioni di ordine diverso, che vanno dai collegamenti alla natura dei luoghi, lo sviluppo turistico foriano è più lento rispetto a quello di altre località. Ancora negli anni Cinquanta, vi si recano intellettuali ed artisti proprio alla ricerca di tranquillità e "genuinità", mentre molti committenti stranieri la scelgono quale sito per la costruzione delle loro case estive. Negli anni Sessanta, grazie all'iniziativa del medico tedesco Gernot Walde, nella vicina baia di Citara viene creato il parco termale dei Giardini Poseidon, poi acquistato nel decennio successivo dall'industriale bavarese Ludwig Kuttner. Questi affida il progetto di una radicale ristrutturazione a Federico Zollinger, architetto berlinese per lungo tempo a Ischia e



4. Ugo Cacciapuoti, *Ischia*, acquerello (da U. Cacciapuoti, *Case d'Ischia*, Edizioni d'Arte Pithaecusa, s.l. 1961)

autore di oltre cento ville. Esistono molti interessanti esempi di realizzazioni in grado di misurarsi con il *genius loci*, anche se sono gli anni dell'aumento indiscriminato di costruzioni spesso illegali e della cementificazione delle coste, in grado di stravolgere completamente il paesaggio dell'isola. Il borgo di Sant'Angelo rimane per lungo tempo, e più a lungo di altri,

¹⁰ Su de Luca, cfr. B. Bertoli, *Giulio de Luca 1912-2004. Opere e progetti*, Napoli, Clean, 2013.

¹¹ I. Delizia, «Dalla rinascita alla "valorizzazione". Case, ville, terme e alberghi tra modernità e tradizione 1900-1967», in I. Delizia, F. Delizia (Eds.), *Ischia e la modernità*, cit., pp. 39-65, qui p. 57-59. Della stessa autrice, Cfr. anche I. Delizia, *Ischia: l'identità negata*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987; e ancora I. Delizia, «Recupero di tradizione e modernità a Ischia nella prima metà del Novecento», in M. Docci, M. G. Turco (Eds.), *L'architettura dell'"altra" modernità. Atti del XXVI Congresso di storia dell'architettura*, Roma, Gangemi, 2010, pp. 664-675.

uno dei luoghi più remoti e incontaminati di Ischia, almeno tra quelli costieri. La strada che arriva al paese da Succhivo risale solo agli anni 1948-50, mentre le strade della costa nord dell'isola, ossia da Casamicciola a Lacco e dal porto a Casamicciola, risalgono rispettivamente al 1926 e al 1935. La scoperta di un turismo internazionale, certamente non di massa, si deve a Linda Hélène Penzel, turista tedesca che nel 1932 giunge a Sant'Angelo decidendo di rimanervi e di sposare l'ischitano Alberto Mattera; a lei si deve l'apertura del Miramare, il primo albergo del posto, dove saranno ospitati Elena di Savoia, Konrad Adenauer e Gabriele D'Annunzio. La *remoteness* del borgo di Sant'Angelo rimane tale molto a lungo, tanto che solo negli Settanta del Novecento Cesare Brandi ne lamenta lo stravolgimento a causa dei maggiori flussi turistici e di un'architettura posticcia in forme pseudo-mediterranee¹².

4. Conclusioni

Gli anni del secondo dopoguerra segnano una soluzione di continuità nella storia del turismo ischitano. Se le premesse del *boom* stanno nelle infrastrutture realizzate nei decenni precedenti, come quelle stradali cui si accennava, adesso essenziali sono opere quali la posa del cavo elettrico, avvenuta tra il 1952 e il 1958, e la condotta sottomarina per il rifornimento idrico, realizzata nel 1958. Giovandosi anche di queste condizioni favorevoli, l'azione imprenditoriale di figure come Rizzoli, Camerini, Penzel e Marzotto, con le enormi differenze tra loro in termini di potere finanziario e di ampiezza della visione strategica, hanno posto le basi per un turismo da un lato élitario e fondato sul lusso e dall'altro aperto per necessità ai grandi numeri. I parchi termali dislocati in diversi punti dell'isola rimandano anche a questo aspetto contraddittorio, poiché nascono proprio negli anni del grande *boom* e della cementificazione selvaggia, si fondano su un pubblico ampio ed eterogeneo ma si configurano come oasi verdi e rilassanti in alternativa al caos "esterno". In realtà lo sviluppo turistico rapido e incontrollato è dovuto ai "bagni di mare" e non a quelli termali, come notava lo stesso Cesare Brandi. A distanza di vent'anni dalla fine della guerra, ritornando a Ischia, commenta amaramente: «nessuno creda che in questa trasformazione si voglia inneggiare al progresso. Certo, l'acqua corrente e le strade asfaltate sono una bella cosa [...] A Ischia ha significato la ricchezza, forse effimera, e un'invasione di potentati recenti, di ville pretenziose, dietro alle quali arretra la campagna di un tempo, le case rosa e celesti, luminose e trasandate, ridenti e miserabili, come in tutta la campagna vesuviana»¹³.

¹² C. Brandi, *Terre d'Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 471. Cfr. A. Maglio, *L'altra faccia del golfo. Ischia e l'architettura mediterranea*, cit., p. 336.

¹³ Ivi, pp. 471-472.

No al turista, sì al viaggiatore

Ambra Benvenuto

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: turismo, guida turistica, redazionale, pubblicità ingannevole.

1. Introduzione

In un'epoca in cui inserirsi – o reinserirsi – nel mercato del lavoro risulta molto difficile, sono molte le persone che hanno deciso di mettersi alla prova iniziando a lavorare nel campo del turismo. Se in tal senso la prima immagine che può venire in mente è quella delle tantissime case parzialmente o totalmente convertite a bed&breakfast e affittacamere, in questa sede si intende far riflettere su un'altra faccia del campo del turismo di non poco conto: quella degli articoli pubblicitari.

Nel contributo in questione si intende rivelare cosa precede la stesura dei testi descrittivi delle città, quei testi cui si va incontro al momento della prenotazione di un viaggio, nello sfogliare una rivista o, più comunemente, navigando nel web mediante ricerche più o meno mirate. Prima di entrare nel vivo della questione, è doveroso fare luce su cosa c'è *dietro* la stesura di testi del genere.

2. Guide turistiche: informazioni o redazionali?

In materia di giornalismo si studiano numerose differenze tra testi destinati al cartaceo e a testi per il web, varianti riguardanti soprattutto forme e struttura. In entrambi i casi è necessario mantenere uno stile pulito; il grado di presenza di opinione può variare in scala maggiore o minore a seconda dei contesti. Altra caratteristica prioritaria di un testo accettabile è la capacità di attirare l'attenzione del lettore sin dalle prime battute. Altro elemento di comunione tra cartaceo e web è la presenza, nei siti internet così come nelle riviste, di articoli veri e propri alternati ad articoli redazionali. Con redazionale si indicano degli articoli pubblicitari che vengono comprati da privati o aziende per pubblicizzare la propria attività, acquistabili mediante aziende pubblicitarie. Essendo un lavoro a cavallo tra campo giornalistico e pubblicitario, il redazionale va oltre il semplice slogan e mira a catturare l'attenzione del lettore tramite la narrazione, proponendo in forma di racconti suggestivi la soluzione ai problemi di chi legge, anziché riassumere il tutto in una frase ad effetto. Per riconoscere un redazionale al primo impatto è sufficiente guardare a fondo pagina: la mancanza di firma è la conferma finale. Essendo le inserzioni pubblicitarie più presenti che mai in qualsivoglia contesto lavorativo, anche nel campo dell'architettura la presenza di articoli del genere è massiva, com'è riscontrabile nella metà del contenuto delle riviste più celebri del settore. Ad ingannare i lettori meno esperti c'è proprio la pari dignità di articoli pubblicitari e non, dal momento che appaiono indistintamente nelle stesse sezioni delle stesse prestigiose testate. La differenza sta proprio in cosa c'è dietro la stesura di un articolo giornalistico e con cosa deve fare i conti chi deve scrivere un redazionale. In quest'ultimo caso, chi scrive ha l'ordine di attenersi a un *briefing* specifico, un testo in cui vengono riportate le istruzioni di come elaborare un testo che risponda alle necessità del cliente ordinante. Di conseguenza, il redazionale differisce dall'articolo giornalistico in quanto non è frutto di una figura professionale che ha necessità di rispettare un codice deontologico e fare informazione. Sebbene ci si debba attenere, almeno in un certo grado, ad un principio di realtà degli argomenti trattati, nella stesura degli articoli spiccatamente pubblicitari c'è la possibilità di sottolineare minuzie e occultare evidenti problematiche al fine di ottenere un prodotto efficace, che possa portare vantaggi economici al cliente.

2.1. Distorcere l'immagine di una città

Proprio come negli altri campi, anche quello del turismo ha deciso di accogliere tra le proprie pagine, cartacee e web, articoli redazionali. Le aziende che si occupano della produzione di contenuti del genere propongono: «Articoli di blog, guide turistiche, articoli di riviste, testi di guide, landing page SEO, siti tematici, siti fattuali, descrizioni di hotel, descrizioni di destinazioni»¹. Si tratta di testi mirati ad attirare maggior numero di turisti anche in posti che attualmente non hanno molto da offrire. È a quel punto che il giornalista viene scartato in virtù di qualcun altro che sia messo nella condizione insindacabile di aguzzare la vista e riuscire a trarre in inganno chi si fida ciecamente di guide e itinerari pensati a prescindere da chi siano i partecipanti². Se, in tal senso, l'obiezione potrebbe essere quella del giudizio soggettivo su un luogo da descrivere, è doveroso precisare che negli ultimi anni sono stati sollevati numerosi esempi di pubblicità ingannevoli delle città italiane più in voga. È il caso dell'album fotografico pubblicato da *Repubblica.it*³, nel quale si mettono a confronto fotografie dei dépliant presentati nelle agenzie di viaggi affiancate alle stesse fotografie non modificate. Rialto, a Venezia, passa dall'essere un romantico scorcio al fulcro di un ingorgo di gondole; le scale di Piazza di Spagna, a Roma, sono rappresentate come un luogo tranquillo su cui potersi sedere e sostare in pace, quasi in solitudine, così come Piazza San Pietro sembra essere un luogo tranquillamente visitabile senza sgomitare nella folla. Quanto riportato non implica necessariamente un utilizzo selvaggio di software di ritocco fotografico. Ciò che è certo è che le immagini in questione non rappresentano effettivamente quanto accade generalmente nei suddetti luoghi.

Ma cosa succede quando in campo c'è solo la scrittura? Cosa ordinano le aziende a chi produce le descrizioni presenti nelle guide, nei dépliant e su internet?

3. Il comfort del racconto di viaggio

Quanto rivelato in questo paper intende essere il punto di vista di chi ha partecipato a questa operazione dall'interno. Per tale motivo, per obblighi contrattuali non sarà sempre possibile riportare una chiara fonte bibliografica. Le aziende che assumono scrittori, giornalisti e copywriter in grado di scrivere un buon redazionale cercano persone che conoscano in maniera abbastanza approfondita le città o i luoghi dei quali si dovrà parlare o che abbiano la volontà e la capacità di condurre ricerche talmente approfondite da riuscire a dare l'impressione, al futuro lettore, di leggere le parole di qualcuno del posto. Il primo punto dei briefing delle aziende che si occupano di trasmettere redazionali del genere ai grandi siti che pubblicizzano viaggi (all'interno dei quali sono ovviamente presenti banner riconducibili a piattaforme su cui prenotare viaggi e alloggi, seguendo a pieno i piani di web marketing *landing page*)⁴ è quella di provare ad abbattere da subito la barriera tra chi scrive e chi legge. Chi legge non è più turista, termine giudicato ormai eccessivamente legato al consumo e quindi a spreco di denaro, ma *viaggiatore, esploratore*. La priorità è far sentire il lettore come una persona curiosa in procinto di avere a portata di mano tutte le informazioni necessarie, così da far venire meno il senso di spaesamento e lo scetticismo che si potrebbe avvertire di primo acchito parlando delle crociere sul Reno o con partenza da Aruba.

¹ La fonte è il sito dell'azienda tedesca TripsbyTips, <https://it.tripsbytips.com/prodotti>.

² Lo scrittore di redazionali può dover dipingere come attrazione turistica anche agglomerati di case attraversati da una strada provinciale.

³ *La delusione del turista: Il dépliant oscura la realtà* consultabile alla pagina http://www.repubblica.it/viaggi/2016/04/07/foto/luoghi_vacanze_brochure_realta_-137088501/2/.

⁴ Una landing page è una pagina web progettata al fine di inserire link pubblicitari. È una strategia di web marketing in cui una pagina deve vestire a pennello un prodotto preciso. Per approfondire è possibile consultare la voce "landing page" sul sito internet Glossario Marketing, disponibile al link <http://www.glossariomarketing.it/significato/landing-page/>.

Altro elemento caratteristico dei briefing di cui sopra è la procedura per categorie. Alcuni esempi di queste macro-categorie sono: cibo, vita notturna, natura, tradizioni, centri di interesse culturale, luoghi adatti a bambini, oggetti da poter acquistare, strutture in cui potersi dedicare esclusivamente al relax. È possibile scegliere di dare precedenza a tre aspetti alla volta purché ci si riescano ad infilare informazioni su alberghi e b&b facilmente raggiungibili oltre che collegamenti per *esplorare* le località nelle vicinanze avallando il turismo nella zona in questione.

Ogni città va studiata approfonditamente per farne risaltare gli aspetti positivi e un altro obbligo che chi scrive deve rispettare è quello di presentare il prodotto in maniera non spiccatamente pubblicitaria in uno spazio che non deve superare le 500 parole. In tal modo, il *viaggiatore* si confronta con uno spazio relativamente ristretto in cui l'entusiasmo contagioso è subliminale e, se ben scritto, persuade senza risultare falso o scritto ad hoc. Tutto ciò si accorda con un cambiamento che riguarda l'informazione in generale: la proliferazione di blog e pagine sui social deriva dal fatto che oggi i potenziali clienti vengono attirati dagli *influencer*⁵, da figure pubblicitarie che parlano ai propri seguaci (follower) con toni amichevoli e che includono la possibilità di interagire. Nel redazionale di stampo turistico, ciò si traduce con la richiesta di prodotti che abbiano lo stile di un resoconto di viaggio tali che facciano venire voglia al lettore di pensare “voglio andarci anche io!”, di voler partecipare a un'esperienza che deve sembrare raccontata con toni vicini al proprio linguaggio, ben lontano da quello apparentemente più freddo appartenente in modo più spiccato al mondo del giornalismo. Certo, ciò non fa sì che i brani scritti siano del tutto svincolati da quel tipo di scrittura per il web⁶ che prevede l'utilizzo di parole chiave, tuttavia è concesso un utilizzo poco prepotente di strategie del genere proprio perché il prodotto è già venduto in partenza, essendo gli articoli promozionali acquistati in blocco da siti di promozione alberghiera.

3.1. Esempi

Il primo esempio riguarda la città di Roma. Nel brano, pubblicato sul portale Expedia.it, è evidente come informazioni sulle emergenze architettoniche della città si alternino a informazioni sulle varie soluzioni di alloggio che è possibile trovare nelle vicinanze: «Il grande fascino che la capitale italiana esercita sui turisti è dovuto, innanzitutto, ai suoi trascorsi da capitale dell'Impero romano. Prenotando una stanza negli alberghi a Roma, si possono infatti visitare monumenti come il Colosseo, il Pantheon e i Fori Imperiali, simboli di una delle civiltà antiche che più hanno influenzato lo sviluppo del mondo occidentale. Ma le testimonianze dell'epoca imperiale non sono le sole attrattive che spingono i turisti a soggiornare in un hotel a Roma»⁷. Poco dopo, la possibilità di usufruire di alcune offerte economicamente vantaggiose viene a costituire quasi uno dei motivi fondamentali per recarsi subito nella città eterna: «Inoltre, grazie alle offerte alberghi a Roma, un viaggio nell'Urbe offre l'imperdibile occasione di addentrarsi nella Città del Vaticano e visitare San Pietro e i Musei Vaticani, che comprendono la celebre Cappella Sistina e sono annoverati tra i più

⁵ L'*influencer* è qualcuno in grado di influenzare il parere dei propri follower in base all'attendibilità del suo gusto, ritenuto esemplare. L'esempio di maggiore efficacia riguarda, purtroppo, il fenomeno del *fashion blogging*. Una persona comune riesce a trasformarsi in un'impresa con la capacità di essere considerata punto di riferimento, dai propri lettori, di cosa è *in* e cosa è *out*. Punto di forza è l'interazione diretta tra il proprio idolo e i seguaci, resa possibile dai social network. Il vero influencer non è più chi appare sulle riviste patinate ma chi sembra parlare, comportarsi e relazionarsi come i propri follower, dando l'impressione che la distanza tra vip e persona comune sia inesistente. Per approfondire, consultare la voce “influencer” sul sito internet Glossario Marketing al link <http://www.glossariomarketing.it/significato/influencer/>.

⁶ SEO, Search Engine Optimization, un tipo di scrittura mediante il quale migliorare la visibilità della pagina o sito web nei motori di ricerca. Per approfondire, G. Taverniti, *SEO Power*, Milano, Hoepli, 2010.

⁷ www.expedia.it – Siti come Expedia e Booking ricorrono ad aziende esterne per l'acquisto di testi in grado di attirare il fruitore con qualcosa di più che la possibilità di prenotare viaggi e voli.

importanti musei al mondo [...] le offerte hotel a Roma, infatti, sono un'opportunità unica anche per immergersi nell'animata vita notturna della capitale o per dedicarsi allo shopping, nelle boutique di via Condotti, negli antiquari di via Margutta o nei celebri mercati e mercatini della città»⁸.

Un altro caso è un testo sulla città di Perugia. Nel testo seguente le categorie di cui sopra emergono rigidamente affiancate alle soluzioni di alloggio: «Cultura natura e divertimento sono gli ingredienti di una permanenza negli hotel a Perugia»⁹. A differenza della descrizione di Roma, in questo caso vengono fornite qui e là diverse soluzioni di alloggio, adatte a più tipi di tasche e *viaggiatori*: «Sia le dimensioni e l'impianto della città, sia la disponibilità, in centro, di molte strutture ricettive, che vanno dagli Hotel 3 stelle a Perugia agli Hotel di lusso, permette ai viaggiatori di percorrere agevolmente il proprio itinerario alla scoperta delle meraviglie cittadine. [...] E per trascorrere alcuni giorni all'insegna di relax, Perugia e i suoi dintorni propongono diversi Hotel spa, sia per la categoria degli Hotel 4 stelle, sia per quella degli Hotel 5 stelle»¹⁰.

4. Conclusione

Dopo quanto esposto, chiunque può divertirsi a individuare quei testi alla cui base non c'è informazione ma un'efficace strategia pubblicitaria dove è centrale la strumentalizzazione dell'immagine di alcune città al fine di promuovere il turismo e tutti i conseguenti movimenti economici e imparare ad esercitare il proprio senso critico anche con testi apparentemente innocui.

Bibliografia

G. Taverniti, *SEO Power*, Milano, Hoepli, 2010.

Sitografia

Expedia.it, "Hotel Roma" e "Hotel Perugia", pagine consultate in data 06/07/2017.

Glossario Marketing, voce "influencer" <http://www.glossariomarketing.it/significato/influencer/>, pagina consultata in data 07/07/2017.

Glossario Marketing, voce "Landing page", <http://www.glossariomarketing.it/significato/landing-page/>, pagina consultata in data 07/07/2017.

TripsbyTips, <https://it.tripsbytips.com/prodotti>, pagina consultata in data 06/07/2017.

Repubblica.it, Gallery *La delusione del turista: Il dépliant oscura la realtà*, http://www.repubblica.it/viaggi/2016/04/07/foto/luoghi_vacanze_brochure_realta_137088501/2/, pagina consultata in data 06/07/2017.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

Travelling through and to the cities of the Netherlands during the late Middle Ages

Menne C. Kosian, Rowin J. van Lanen

Cultural Heritage Agency of the Netherlands – Amersfoort – The Netherlands

Keywords: GIS, Landscape history, archaeology, dissemination.

1. Introduction

During the 11th and 15th centuries, parts of the Netherlands became, next to northern Italy, the most urbanized areas in Europe. Where the Italian cities mainly grew out of their Roman origins, many of the cities in Northwestern Europe lacked these roots. In these parts, the newly developed urbanized areas were located either in areas outside what was once the Roman Empire (e.g. the IJssel region in the Netherlands), or developed on new locations largely ignoring abandoned Roman towns (e.g. Flanders, and later the cities of Holland). The latter is best explained by the low level of urbanization of Roman towns in the Netherlands and directly caused these newly developed towns and cities to develop their own morphology and location factors, i.e. these towns lacked existing infrastructure such as former Roman roads or harbours to build upon¹.

The oldest cities in the Netherlands are all situated along major watercourses, providing thoroughfares, high-level connectivity, and access to (long-distance) trade. Additionally, these cities have in common that they are all located on relatively higher ground (e.g. alluvial ridges), making them less vulnerable to flooding and high tides².

From the 11th century onwards, these cities started to reclaim large parts of their low-lying surroundings. In order to protect themselves from the threat of water, new technologies were mastered in order to protect the newly reclaimed land. Rivers were contained within dikes and canals, sluices and later pumping watermills drained the land and protected it from flooding. These hydrological engineering works not only gave an insurance against water, but also equally opened up new, well-maintained, navigable waterways, which rapidly became as important as the traditional major rivers. These newly developed waterways provided new connectivity options and allowed new cities to emerge³.

By the second half of the 16th century, the urban landscape in the Netherlands had developed in a considerably large area containing numerous cities, especially compared to the size of the country. In this period, the Netherlands (during that time consisting out of the present-day Netherlands and Belgium) was still part of the Kingdom of Spain, under Philips II rule. The Spanish oppression of non-Catholic religion, the restriction of free trade, and the high taxation lead to the Dutch uprising of 1589⁴. Despite these troubled times there appears to have been relative great freedom of travelling through these lowlands and several maps and atlases compiled during this period are known to us. However, many of these maps and atlases only provide us with a fragmented image of these late-medieval route networks. In this paper we present a newly developed multi-proxy method using geographical information systems (GIS), which allowed us to integrate old maps and historical and geoscientific data in order to reconstruct local and interregional late-medieval routes and refine palaeographical reconstructions in the Netherlands.

¹ R. Rutte, J.E. Abrahamse, *Atlas of the Dutch Urban Landscape*. Bussum, Thoth, 2016, pp. 274-275.

² R. Rutte, J.E. Abrahamse, *op. cit.*, pp. 166, 167.

³ R. Rutte, J.E. Abrahamse, *op. cit.*, pp. 167-169.

⁴ M.C. Kosian, R.J. van Lane, H. Weerts, *Een nieuwe kaart van Nederland in 1575*. Amersfoort, RCE, 2016, p. 5.

2. The city maps of Jacob van Deventer

During the 16th century, King Philip ordered the lands of the Netherlands to be mapped, both for military and political purposes. Under his commission all the towns and cities located in the area were surveyed and mapped by the Dutch cartographer Jacob van Deventer (1505-1575). Van Deventer used a triangulation method in order to map the cities and produced maps based on a well laid-out street pattern (Figure 1). Although individual building plots and houses were not charted, the streets, the waterways and the main arterial roads, even well outside of the town, were meticulously mapped. Within the street pattern, individual building blocks were indicated and the main buildings plotted. Since these maps are all equally scaled (ca. 1:8000) and facing north, the Van Deventer maps appear incredibly modern. Furthermore, these maps contain a more-or-less uniform legend, describing not only main building types but also contemporary land use⁵.



Fig. 1. The Jacob van Deventer map of Amsterdam. Bibl. Nac. de España. Madrid

Due to Van Deventer's meticulous cartography, we were able to compare these 16th century maps with modern counterparts. By using GIS datasets designed for modern car navigation we were able to digitize and georeference the Van Deventer maps. We compared the still existing crossroads in the modern city with their late-medieval counterparts and, when spatially corresponding, the street centrelines were copied into our 'Van Deventer GIS' (Figure 2). This method of georeferencing was first applied and tested for the website

⁵ B. Vannieuwenhuyze, J. Lisson, «De stadsplannen van Jacob van Deventer. Een schitterend bron voor stads- en dorpsgeschiedenis», *Bladwijzer*, 4, 2012, pp. 3-16.

Locating London's Past.⁶ Using the method, we digitized 114 cities in the Netherlands mapped by Jacob van Deventer map, creating a high-resolution map of the dense Dutch urban landscape of the 16th century.



Fig. 2. The Jacob van Deventer map of Hoorn (left) compared with the modern street GIS (right)

3. Connecting the cities: land and water routes in the Netherlands

As was already briefly mentioned, Jacob van Deventer not only mapped the cities, but also their main arterial roads, often quite far outside the city limits. In some parts of the Netherlands, mainly the densely inhabited areas of Holland and the IJssel region, these arterial roads almost interconnect between maps. This provided us with the opportunity to reconstruct and study the main 16th century overland roads.

Despite early reclamation activities, large parts of the 16th century Netherlands still consisted out of impenetrable peat bogs or, especially in the western part of the country (the provinces of Holland), large lakes. These natural factors greatly limited the possibility for roads and routes crossing the country. Although rivers and waterways can be regarded as main thoroughfares, the importance of land routes for transport and communication purposes should not be underestimated⁷.

In 2005, a historical road atlas was published by Frits Horsten, in which he reconstructed the main land routes in the Netherlands during the 17th-19th centuries. By means of historical deduction, combining mainly old maps and historical sources, he was able to reconstruct an overview of arterial routes around AD 1600⁸. This reconstruction was converted to a GIS dataset within the research project "The Dark Age in the Lowlands in an interdisciplinary light" (Utrecht University in cooperation with the Cultural Heritage Agency of the Netherlands and Groningen University)⁹, in order to study route-network persistency in the Netherlands¹⁰. By integrating this newly developed dataset with the 'Van Deventer GIS', we

⁶ J. McLaughlin, «Restful mapping: Web GIS & eighteenth century London», *Conference of Cultural Heritage and New Technologies*, 16, 2011.

⁷ R.J. van Lanen, B.J. Groenewoudt, T. Spek, E. Jansma, «Route persistence. Modelling and quantifying historical route-network stability from the Roman period to early-modern times (AD 100 – 1600): a case study from The Netherlands», in: *Archaeological and Anthropological Sciences*, 2016, pp. 1-16.

⁸ F.H. Horsten. *Doorgaande wegen in Nederland, 16^e tot 19^e eeuw*, Amsterdam. AUP, 2005.

⁹ <http://www.darkagesproject.com>.

¹⁰ R.J. van Lanen, B.J. Groenewoudt, T. Spek, E. Jansma, «Route persistence. Modelling and quantifying historical route-network stability from the Roman period to early-modern times (AD 100 – 1600): a case study from The Netherlands», in: *Archaeological and Anthropological Sciences*, 2016, pp. 1-16.

were able to interconnect the arterial road between numerous cities (Figure 3). Since the GIS datasets of 1600 routes was mainly based on Horstens' work and the 1850 military map, these roads were from the period before the later «Rijks- en Provinciale wegenplannen» (National and Provincial road plans) and could be traced back to medieval precursors. Comparing them with Van Deventer's roads led, in some cases, even to a refining of Horsten's reconstruction¹¹.

Now having the main roads as a steppingstone, other historical maps could be more accurately be georeferenced and compared with the newly reconstructed road network. Another map of the 16th century, the regional map of the Netherlands by Christiaan Sgrooten provided information about the main ferry and regular barge services. The same was true for the routes to open sea as depicted on the navigational maps of Lucas Jansz. Waghenauer from 1584.

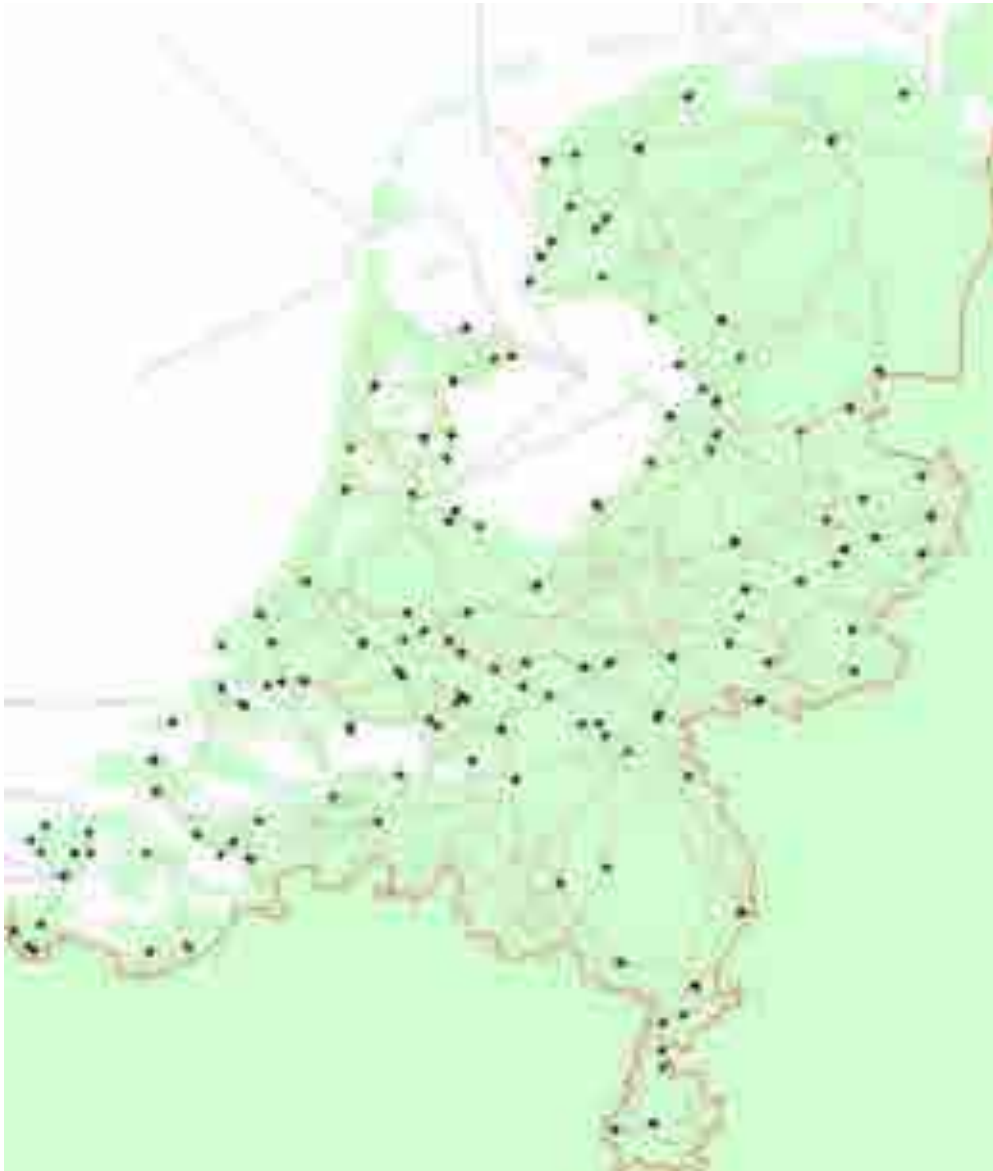


Fig. 3. The reconstructed route network between the cities of the Netherlands at the end of the 16th century

¹¹ M.C. Kosian, R.J. van Lanen, H. Weerts, *Een nieuwe kaart van Nederland in 1575*, Amersfoort, RCE, 2016, p. 20.

4. Between the cities: landscape reconstruction of the Netherlands

As already mentioned, starting in the 11th century large parts of Holland and Zeeland were reclaimed and in use as agricultural land. It is very hard to date early reclamations, since many severely have been altered in later times by the extraction of the remaining peat (for energy consumption)¹². Although the oldest regional maps give some clues on reclamation works and borders, they are notoriously hard to georeference. With the newly reconstructed late-medieval road network, it was possible to accurately interpret these maps and give an educated guess on the minimal areas that should be in agricultural use in the end of the 16th century. This provide numerous new insights on the (regional) palaeogeography of the late-medieval Netherlands. Moreover, with the information provided by Jacob van Deventer in his city plans the exact location and course of the major rivers could also be refined. Geologically only a wide area of the riverbed can be determined and dated, and the actual water-carrying channel is not visible in the soil record¹³. Using our integrated multi-proxy method and the detailed mapping of the cities and their waterways it was possible to refine the geological reconstruction of the Netherlands, not only for reclamation areas, but also for the exact position and course of many rivers.

5. Conclusion

The method of mapping used in the 16th century by Jacob van Deventer not only looks modern, but also provide us with the means of digitizing and georeferencing these maps for modern spatial research in GIS. In combination with multidisciplinary research and multi-proxy analyses, these 16th century maps provide us with a good and scientific basis for detailed (natural and cultural) landscape and land-use reconstructions of the late-medieval Netherlands. The presented method is not limited to the 16th century and can be applied on data from later periods or on other heritage elements such as medieval churches and castles. Additionally the method can be applied on other city plans such as by Joan and Willem Blaeu from the 1640s and 1650s, which can be georeferenced anew with this method. Following the here presented method, it is now possible to not only work backwards in time, via e.g. the military map of 1850, like Horsten did, but also forward, based on the Van Deventer maps and the new ‘Van Devter GIS’.

Bibliography

- C.H.M. de Bont, *Vergeten Land; ontginning, bewoning en waterbeheer in de Westnederlandse veengebieden (800-1300)*, Wageningen, Wageningen University, 2008.
- K.M. Cohen, E. Stouthamer, W.Z. Hoek, H.J.A. Berendsen, H.F.J. Kempen, *Zand in banen. Zanddiepte kaarten van het Rivierengebied en het IJsseldal in de provincies Gelderland en Overijssel*, Arnhem, 2009.
- F. H. Horsten. *Doorgaande wegen in Nederland, 16^e tot 19^e eeuw*, Amsterdam. AUP, 2005.
- M. C. Kosian, R.J. van Lanen, H. Weerts, *Een nieuwe kaart van Nederland in 1575*, Amersfoort, RCE, 2016.
- R.J. van Lanen, B.J. Groenewoudt, T. Spek, E. Jansma, «Route persistence. Modelling and quantifying historical route-network stability from the Roman period to early-modern times (AD 100-1600): a case study from The Netherlands», in: *Archaeological and Anthropological Sciences*, 2016, pp. 1-16.

¹² C.H.M. de Bont, *Vergeten Land; ontginning, bewoning en waterbeheer in de Westnederlandse veengebieden (800-1300)*, Wageningen, Wageningen University, 2008.

¹³ K.M. Cohen, E. Stouthamer, W.Z. Hoek, H.J.A. Berendsen, H.F.J. Kempen, *Zand in banen. Zanddiepte kaarten van het Rivierengebied en het IJsseldal in de provincies Gelderland en Overijssel*, Arnhem, 2009.

- J. McLaughlin, «Restful mapping: Web GIS & eighteenth century London», *Conference of Cultural Heritage and New Technologies*, 16, 2011.
- R. Rutte, J.E. Abrahamse, *Atlas of the Dutch Urban Landscape*, Bussum, Thoth, 2016.
- B. Vannieuwenhuyze, J. Lisson, «De stadsplannen van Jacob van Deventer. Een schitterend bron voor stads-en dorpsgeschiedenis», *Bladwijzer*, 4, 2012, pp. 3-16.

Transmitting Knowledge through Historical Images of (nowadays Romanian) Towns

Anda Lucia Spânu

Institute of Social Sciences and Humanities from Sibiu – Sibiu – Romania

Keywords: historical images, urban views, travel writing, printing, print collection, journey, towns.

Urban views provide evidence about events that took place in towns or cities: battles, sieges, revolutions, peace treaties, coronations, executions, weddings or funerals, and so on.

During centuries, major towns were subject of a number of drawn, painted, engraved, but mostly printed representations. Printed images of towns occur in the last decades of the XV century with the first illustrated books.

One of the most important consequences of the invention of printing was that it made possible for representations of such events to be multiplied and sold to contemporaries, thus making the event widely known; those images were what newsletters are today.

Historians should be interested in studying historical images of towns because they offer a widespread area of information, completing or substituting other sources. Therefore, the present-day historian can see the surrounding of the town at one given moment, the flow of the rivers, today surely modified, former forests, meadows, pastures, agricultural lands, fruit gardens or vineyards. In such images, they can also find information about the local economy (mine pits, mills, commercial ports), architecture (towers and other fortifications, market places, houses and palaces, churches and bridges), everyday life and social conditions, confessional and political urban life.

Through “historic images of towns” I understand documentary graphic (or the visual historic sources) that depicts partial or overall images of towns, including drawings, engravings (regardless of the support), water-colours, different genres of painting, but not photos. Representations of nowadays Romanian towns were made on all kinds of supports, but most of them were printed images published originally as illustrations inside books and which circulated as prints.

It was already pointed out decades ago that prints are not minor works of art, but, on the contrary, they are among the most important tools of modern life and thought¹. Printing, in general, but especially printed images, had a crucial contribution in communicating ideas, being the main medium in terms of spreading information.

The advent of printing radically changed the exchange of knowledge and ideas in Europe. Intellectual life become diffused from universities, courts, early humanist academies to a much greater geographical and social spectrum, facilitating communication of knowledge from local to international levels².

Apart from advantages of speed and diffusion, printing was particularly effective for delivering content when combined with various forms of illustration. Mechanical reproduction contributed to education, but also to the introduction of new categories of leisure-time activities, and even to changing styles of life³.

Prints were used to reproduce great works of art and took a leading role among the decorative arts. From the XVI century, they became works of art by themselves and thus collectible items⁴.

¹ W. M. Ivins Jr., *Prints and Visual Communication*, New York, Harvard University Press, 1953, pp. 2-3.

² P. Nelles, “Dissemination of Knowledge”, in *Europe 1450 to 1789: Encyclopaedia of the Early Modern World*, J. Dewald, Editor in Chief, Thomson Gale, 2004, v. 2: *Cologne to Fur Trade*, p. 153.

³ B. Dooley, “Printing and Publishing”, in *Europe 1450 to 1789*, v. 5: *Popular Culture to Switzerland*, p. 64.

⁴ V. H. Adrian, *Vedute europene*, București, Meridiane Publishing House, 1982, p. 20.



Leopold Bayer, View of Sibiu

Reproductive prints made an artist's ideas accessible to a distant audience, thus becoming an increasingly important part of printmaking and were soon joined by representations of architecture and sculpture. By the XVIII century, cheap copies of reproductive prints were being produced⁵.

At the same time, prints were important for the exchange and dissemination of art works between different cultures. They played the same role as art books do today, helping us know the history and art of different cultures or civilizations⁶.

The role of prints was to illustrate and to document. Soon, prints became means of conveying information on historical events, portraits of famous figures, the discoveries of new territories, of scientific research and so on. Multiplication made it possible for prints to reach virtually anyone; accessibility was facilitated by their price, as well as by their small sizes⁷.

Since the advent of the woodcut until the spreading of the photographic reproduction, graphic art was the environment for the transmission of knowledge, for cultural exchanges, unprecedented in history. From their beginning, prints were very popular and available to a much wider public, due to their relatively low cost⁸.

Education was among the main reasons for building up collection of prints. Painters used collections of prints and drawings for their disciples to have models on which to practice certain compositions, and *literati* collected prints as starting points for debates. Gentlemen

⁵ G. C. Bauer, "Prints and Popular Imagery – Later Prints and Printmaking", in *Europe 1450 to 1789*, v. 5: *Popular Culture to Switzerland*, p. 71.

⁶ L. Damadian, *Gravura flamandă, secolele XVI și XVII*, București, Meridiane Publishing House, 1978, p. 6.

⁷ D. Cașoveanu, *Peisajul olandez*, București, Meridiane Publishing House, 1975, pp. 12-13.

⁸ J. Campbell Hutchison, "Prints and Popular Imagery – Early Popular Imagery", in *Europe 1450 to 1789*, v. 5: *Popular Culture to Switzerland*, pp. 66-67.

connoisseurs met in cabinets to exchange opinions about a collection or some of its pieces. Print collections were kept together either with coins, medals, antiquities or other items in historical collections, due to the information they contained, or among paintings, sculptures and other art objects, for their artistic value. In both cases, they were held for the pleasure of watching, an activity that could be done individually, in the privacy of one's study, as well as with others, as part of socialization, in salons or in rooms specially designed for this purpose⁹. There were two types of prints collections. Some made up in terms of art history, others out of encyclopaedic or universal interest. Ambitious collectors took both of the approaches into consideration¹⁰.

By the XVIII century, landscapes, alongside portraits, were the most common images used by manufacturers of prints and were found, plentifully, in print collections. Prints offered the advantage, that couldn't attain even books, to be massively collected, for entertainment or for learning. Money and room were not problems for those interested in collecting them, because prints were relatively inexpensive and many thousands could be easily stored in albums and placed in library shelves¹¹.



Lorinz Ferel, View of Giurgiu

The encyclopaedic print collections were housed in libraries, being visual equivalents to books. Some print collections were kept as part of a cabinet of rarities, surrounded by coins, medals, objects of science and natural history, as well as paintings and sculpture, with the

⁹ G. Warwick, "Introduction", in C. Baker, C. Elam and G. Warwick, eds., *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Ashgate, Aldershot, 2003, pp. 3-4.

¹⁰ P. Parshall, "Prints as Objects of Consumption in Early Modern Europe", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Duke University Press 28, 1, Winter 1998, p. 27.

¹¹ Ivi, p. 29.

intention of supporting the study of all aspects of knowledge. Other collectors considered that prints and drawings are to be stored within collections of art alone, not as part of a *Wunderkammer* or encyclopaedic collection¹².

The role of prints was more educational than aesthetic. They were designed to provide information from different areas, being mostly purchased for private, individual study¹³.

The biggest collectors were aristocrats, many of them educated, some only with claims of connoisseurs. Kings, dukes and other potentates of the Enlightenment ordered their ambassadors series of prints by the author or from a certain period¹⁴.

Since the XVIII century collecting prints was so widespread in the West that prints industry and marketing was more than thriving. Any topic could be converted into prints.

Urban views stand out amidst the most frequently reproduced images; therefore, inside the great collections of prints, a significant proportion is made up of urban views.

The power of the message sent by urban views has not diminished once with the replication of images, as one might have thought, but its increased. Similarity offered credibility¹⁵.

The books with town views, *Liber Civitates*, die *Stadtebücher* or the *City-books*, accompanied by more or less text, were a phenomenon in XVI and XVII centuries Europe. By the end of the XVIII century, when voyages became fashionable, book illustration evolved and so did the XVIII century, when voyages became fashionable, book illustration evolved and so did travel diaries and (hi)stories, almost all accompanied by urban representations.



C. E. Hartley, View of Sulina

¹² G. Warwick, "Introduction", p. 4.

¹³ P. Parshall, "Prints", p. 31.

¹⁴ A. Griffiths, "Print Collecting in Rome, Paris, and London in the Eighteenth Century", *Harvard University Art Museums Bulletin*, 2, 3 (Print Collecting), Spring 1994, pp. 38, 46.

¹⁵ J. Maier, "Francesco Rosselli's Lost View of Rome: An Urban Icon and its Progeny", *The Art Bulletin*, 94, 2012, p. 406.



R. Tannich, View of Iași

There was a time when artists were “tourists” of choice or for money, especially to exotic regions, immortalising what they saw, thus offering an image of the exterior world to those who were not able or not willing to travel. Their stories were told/written/printed after they had experiencing the journey and towns were seen through their eyes.

Books and bookshops were an important element of cultural life and, in a time when knowledge was shared among different professional categories, there were plentifully illustrated books¹⁶.

Travel literature was one of the richest in information genres in early modern Europe. The public was thwart and travel literature was the second bestselling genre, after history¹⁷.

Never before were there so many published stories about newly discovered cultures or places and about travels. The expeditions had professional artists, whose representations were reproduced by engravings. These printed stories accompanied by images have become an important part of the repertoire of ideas, hopes and feelings of Europeans¹⁸.

It is said that an image is worth a thousand words. It seems to be true, since images are more often used in historical research once that historians understood that an image from the past contains valuable historical information. For this approach, however, historians must know how to read an image, protecting themselves against biased interpretations. One who looks at it may see whatever she or he wants or is able to, probably something different than its producer. It must be taken into consideration that there is a big difference between an ordinary beholder’s spontaneous reaction to an image and the reaction of an educated viewer. Only the latter knows what to see, using, in addition to his eyes, his mind. The ordinary viewer, to whom, in fact, the image is devoted, sees it with his eyes and heart. Professionals from various specialities, trained to look at images, usually forget that the beholder does not see the

¹⁶ D. Outram, *Panorama Iluminismului*, București, All Publishing House, 2008, p. 70.

¹⁷ M. Carhart, “Travel and Travel Literature”, in *Europe 1450 to 1789*, v. 6: *Tasso to Zwingly*; *Index*, p. 68.

¹⁸ D. Outram, *Panorama*, p. 170.

image just as they do. Moreover, the contemporary beholder of an image does not have the same reaction as the viewer from the time the image was produced.

Old urban views are often used by historians to help readers imagine the appearance of towns, not just buildings, but also people, animals, gardens and so on¹⁹.

However, the involvement of such images is not without risks. Painters and printers haven't made those images being concerned about historians of the future; what interested them, their clients or patrons probably wasn't the faithful representation of a town or a street. Many artists have depicted true architectural fantasies, buildings that never existed, they recreated neighbourhoods or even whole towns. Even if towns were represented according to reality, artists have cleaned their streets, in the same way that portraitists embellish their models. Therefore, the image should be placed in its social, cultural and, why not, political context, because we should always bear in mind the propagandistic role of images²⁰.

Bibliography

V. H. Adrian, *Vedute europene*, București, Meridiane Publishing House, 1982.

C. Baker, C. Elam and G. Warwick, eds., *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Ashgate, Aldershot, 2003.

G. C. Bauer, "Prints and Popular Imagery – Later Prints and Printmaking", in *Europe 1450 to 1789: Encyclopaedia of the Early Modern World*, J. Dewald, Editor in Chief, Thomson Gale, 2004, v. 5: *Popular Culture to Switzerland*, pp. 70-72.

P. Burke, *Eyewitnessing. The Use of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001.

J. Campbell Hutchison, "Prints and Popular Imagery – Early Popular Imagery", in *Europe 1450 to 1789*, v. 5, pp. 66-70.

M. Carhart, "Travel and Travel Literature", in *Europe 1450 to 1789*, v. 6: *Tasso to Zwingly; Index*, pp. 68-71.

D. Cașoveanu, *Peisajul olandez*, București, Meridiane Publishing House, 1975.

L. Damadian, *Gravura flamandă, secolele XVI și XVII*, București, Meridiane Publishing House, 1978.

B. Dooley, "Printing and Publishing", in *Europe 1450 to 1789*, v. 5, pp. 62-66.

A. Griffiths, "Print Collecting in Rome, Paris, and London in the Eighteenth Century", *Harvard University Art Museums Bulletin*, 2, 3 (Print Collecting), Spring 1994, pp. 37-58.

W. M. Ivins Jr., *Prints and Visual Communication*, New York, Harvard University Press, 1953.

J. Maier, "Francesco Rosselli's Lost View of Rome: An Urban Icon and its Progeny", *The Art Bulletin*, 94, 2012, pp. 395-411.

P. Nelles, "Dissemination of Knowledge", in *Europe 1450 to 1789*, v. 2: *Cologne to Fur Trade*, pp. 153-155.

D. Outram, *Panorama Iluminismului*, București, All Publishing House, 2008.

P. Parshall, "Prints as Objects of Consumption in Early Modern Europe", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Duke University Press 28, 1, Winter 1998, pp. 19-36.

¹⁹ P. Burke, *Eyewitnessing. The Use of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001, p. 10.

²⁰ Ivi, pp. 85-86.

The Knick(erbocker): esplorare il *continuum* fra Harlem e Brooklyn (XX-XXI secolo)

Sheyla Moroni

Università di Firenze – Firenze – Italia

Parole chiave: New York, industria audiovisiva, serie tv, politiche multilivello, *period drama*.

Da qualche anno la letteratura scientifica spiega diffusamente e sostiene in maniera convincente, quanto nel XXI secolo, alcune fiction televisive possano essere paragonabili ai romanzi e alla buona letteratura che plasmavano il *mainstream* del XVIII-XIX secolo e quindi anche le percezioni di un luogo e di un “tempo”¹.

La serie tv analizzata in questo lavoro è particolarmente adatta (forse fin troppo nelle intenzioni dei suoi produttori) a rendere palese la flessibilità estetica e intellettuale di un *period drama* se sottoposto all’approccio di alto respiro autoriale riservato fino al XX secolo soprattutto ad altre produzioni audiovisive.

La fiction, filmata prevalentemente a Brooklyn, gode della narrazione di Jack Amiel, Michael Begler e Steven Katz (*screenwriters*), e si avvale di una regia di fama internazionale: Steven Soderbergh è infatti tornato a dirigere (dopo aver annunciato di avere rinunciato al lavoro di *film director*) solo per raccontare la storia traslata e vissuta presumibilmente dal dottor William Stewart Halsted, un medico ben noto che inventò molti strumenti per operazioni e tecniche chirurgiche all’inizio del XX secolo, e che – come il protagonista della serie John Thackery (interpretato da Clive Owen) – era noto, anche secondo le ricostruzioni del Johns Hopkins Institute, per essere dipendente dalla cocaina e dalla morfina².

Dal punto di vista storiografico la narrazione si basa sulle analisi interpretativamente più solide e accreditate proposte dai recenti studi statunitensi sul periodo (con eventuali – ma non troppe, per scelta degli autori – libertà narrative), mentre dal punto di vista del racconto visivo la serie rende *appealing* un periodo ancora poco narrato degli USA: quello compreso nel primo decennio del 1900.

1. Money and photographs

The Knick è diventato presto l’icona della narrazione contro-epica della “Grande Mela” sull’esempio anche di *Gangs of New York* di Martin Scorse (2012), con cui condivide parte del materiale iconografico ispiratore, ma anche di una controcultura *ante litteram* e cioè di quella sorta durante la *Gilded Age*. Oltre che di questi spunti storiograficamente significativi le due stagioni della serie – messe in onda, per adesso, nel 2014 e nel 2015 – si avvalgono anche di due potenzialità contingenti: l’una finanziaria, l’altra legata alle fonti di archivio.

La prima è connessa alla scelta promossa dal governo della metropoli, espressa soprattutto durante la sindacatura dell’indipendente Michael Bloomberg (2002-2013), ma continuata anche da Bill De Blasio (democratico e in carica dal 2014), di detassare e rimborsare il lavoro delle produzioni cine-televisive che fossero impegnate nel girare in città almeno il 75% delle scene. In questo caso, la serie, targata Cinemax – canale, con sede newyorchese e “fratello” della HBO, controllata dalla Time Warner –, è riuscita ad avvalersi di “rimborsi” pari a 16 milioni di dollari per la prima delle due stagioni mandate in onda, rendendo possibile

¹ Fra la copiosa letteratura: M. Hammond, L. Mazdon, *The Contemporary Television Series*, Edimburgh University Press, Edimburgh, 2010 ed *Emotions in Contemporary TV Series*, A. N. Garcia (edited by), Palgrave MacMillan, New York, 2016.

² *The Four Founding Physicians*, in <http://www.hopkinsmedicine.org/about/history/history5.html>, consultato il 9/3/2017.

l'autosussistenza della seconda³. Un contributo importante è venuto anche dalle scelte compiute dai governatori dello Stato: i democratici David Paterson e soprattutto Andrew Cuomo. Bloomberg aveva creato infatti l'iniziativa «Made in NY» che forniva anche le infrastrutture e i servizi necessari per le produzioni fino a implementare un *business* che è arrivato a contare 130.000 addetti. Il programma prevedeva anche lo sviluppo di lauree *ad hoc* per svolgere il lavoro di *assistant producer* e investimenti sulle manodopera dei disoccupati inclusi soprattutto fra le minoranze e quando, nel 2011, Bloomberg fece estinguere gli incentivi, Cuomo lo riprese ampliandolo e anticipando le scelte di De Blasio, che si presentava come un politico “anti Bloomberg” e raccoglieva dell'attività del suo predecessore solo questa proposta promuovendola soprattutto per l'impiego nel settore dei giovani senza lavoro. Oggi De Blasio appoggia, in particolare, il Feirstein “Brooklyn's Graduate School of Cinema” che «as the first public film school in New York [is] dedicated to diversity, inclusion and the cultivation of new and emerging voices in cinema»⁴, collocato proprio nel *borough* più popolato e con il reddito pro capite più basso della città dopo il Bronx⁵. Non è un caso che, anche attraverso questo progetto – il cui primo anno accademico si è inaugurato nel 2015-2016 – il governo della città stia lavorando sempre più sul versante dell'educazione e della formazione in opposizione “filosofica”, imprenditoriale e politica, alle università californiane dedite alle produzioni video-cinematografiche da almeno quarant'anni: lontane dalla città (mentre a NY si ricostruiscono pezzi di quartiere per ospitarle come è avvenuto a Brooklyn per l'università e gli Steiner Studios)⁶, private ecostosisime, sono da sempre strettamente collegate ai luoghi di produzione (che rimangono una dimensione industriale a parte rispetto a Los Angeles) soprattutto economicamente e finanziariamente. Appare pertanto scontata la magnificente relazione proposta nel 2015 dai lobbisti ingaggiati dall'amministrazione:

*New York City is one of only three cities in the world with a filming community large enough to enable a production to be made without needing any roles to be brought in from other locations, including cast, crew members, and the creative team. Additionally, a rich real-life history, iconic locations, [diverse] storytellers and top talent are among the reasons productions choose to film in New York City*⁷.

Il senatore – repubblicano – dello Stato Martin Golden centra forse di più il vero nucleo politico, culturale e soprattutto economico della questione quando ricorda che: «New York has always been central to stories on the big screen, but many times New York City was recreated on a set, because it was too expensive to film here. We changed that»⁸.

Di fatto NY si propone come il centro di una politica culturale e occupazionale ampiamente autonoma; contro di essa si è scagliato Donald J. Trump, il presidente eletto nel novembre 2016, che pur provenendo proprio dalla megalopoli, ha fatto dell'industria dell'intrattenimento il proprio idolo polemico anche e soprattutto perché inclusiva di possibili immigrati illegali protetti dalle “città santuario” e probabilmente sfruttati grazie al circuito collegato al salario minimo (come quello delle produzioni).

³ The Boston Consulting Group, *The Media and Entertainment Industry in NYC: Trends and Recommendations for the Future*, online sul sito della municipalità di New York, October 2015: <http://www.nyc.gov/html/film/downloads/pdf/bcg-report-10.15.pdf>; J. Spector, *HBO's Boardwalk Empire, The Knick led in N.Y. tax breaks*, in «Lohud», November 25, 2015.

⁴ Cfr. <http://www.brooklyn.cuny.edu/web/academics/schools/mediaarts/schools/feirstein/about.php>, consultato il 21/05/2017.

⁵ Cfr. dati in <https://unhabitat.org/wp-content/uploads/2012/06/GRHS2011CaseStudyChapter03NewYork.pdf>.

⁶ Cfr. <http://www.steinerstudios.com/directions/>.

⁷ Cfr. pressoffice@cityhall.nyc.gov, in <http://www1.nyc.gov/office-of-the-mayor/news/721-15/mayor-de-blasio-increased-growth-new-york-city-s-entertainment-industry-brings-8-7>, consultato il 12/06/2017.

⁸ Cfr. <http://www1.nyc.gov/office-of-the-mayor/news/721-15/mayor-de-blasio-increased-growth-new-york-city-s-entertainment-industry-brings-8-7>, consultato il 23/05/2017.

L'inversione delle politiche sui prodotti immateriali e culturali (anche nell'accezione qui presa in esame) non è però avvenuta solo dopo l'insediamento del 45° presidente degli Stati Uniti: se infatti non è irrilevante che Luis Castro, ex HBO, sia diventato il direttore dell'influentissimo "Mayor's Office of Media and Entertainment" di NY nel 2015, rendendo palese e politicamente attaccabile l'intreccio fra alcune produzioni e il governo della metropoli, non è secondario come l'*establishment* hollywoodiano si stia mobilitando a favore della Costa Ovest in una polemica che ha raggiunto il suo acme nell'agosto del 2016 quando Michael Thom, docente presso la USC ha pubblicato:

*A study titled – Lights Camera and No Action?” that found that state incentives programs aimed at luring productions away from California and New York had – little to no sustained impact on employment or wage growth” in their states. His study found that since 1997, the film and TV industry has received more than \$10 billion in state tax subsidies [...]. The incentives are a bad investment [...]. States pour millions of tax dollars into a program that offers little return. On average, the only benefits were short-term wage gains, mostly to people who already work in the industry. Job growth was almost non-existent. Market share and industry output didn't budge*⁹.

Il suo studio suggerisce implicitamente che mentre i soldi di Hollywood sono perlopiù privati quelli di NY sono pubblici. Tutto questo va proprio nel senso filologico proposto da TK che deve la sua ideazione in prima battuta al Dr. Stanley Burns, fondatore e CEO di "The Burns Archive"¹⁰. Questo archivio, che rappresenta «the world's largest private collection of early medical photography and historic photographs, housing over one million photographs»¹¹, deve la sua creazione a un oftalmologo newyorchese che ha avuto l'intuizione di sfruttare e collazionare il bacino offerto dalle foto private di milioni di concittadini: se non fosse per la sua incredibile (e alquanto *freak*) proposta visuale, forse il *period drama* non sarebbe risultato così ben congegnato nella ricostruzione estetica minuziosa e talvolta ai limiti dello *splatter* che serve a vivisezionare in prima battuta la "nascita" della modernità, coeva alla reale nascita della "Greater New York".

2. Il *continuum* (auspicato?) fra Harlem e Brooklyn

Peter Kernahan, storico della medicina ricorda che l'idea di ospedale proposto della serie tv è storiograficamente credibile: "as all that would be required was a house with some beds and funds to start one"¹², anche sul fronte della corruzione. Il Knickerbocker, che si trovava relativamente vicino a dove è situata la ricostruzione dell'ospedale raccontato da Soderbergh era effettivamente ritenuto un ospedale non eccelso, ma ieri come oggi ha aiutato questi siti a rivitalizzare due zone di New York attraverso tour turistici pensati *ad hoc* e un lavoro di ricerca e di divulgazione che ha previsto sia la creazione di piccoli musei sia la rinnovata attenzione verso lo studio delle pratiche medicali e scientifiche del primo Novecento fino a includere alcune realtà mediche che raccolgono fondi per le proprie ricerche¹³. Ma è nella vicenda della scelta di apertura alle professioni intellettuali agli afro-americani e all'emancipazionismo prima del diritto di voto alle donne nel 1920 (incarnato da Cornelia Robertson, figlia del proprietario) che sta il nucleo centrale del tentativo di rimodellare la percezione dell'*audience* del primo decennio del XX secolo. Di questo tentativo beneficia soprattutto il luogo della *location* dell'ospedale e non tanto il reale e antico Knickerbocker, sito

⁹ Cfr. <http://blogs.lse.ac.uk/usappblog/2016/09/08/why-dont-state-governments-terminate-failing-programs-they-spent-too-much/>, consultato il 30/04/2017.

¹⁰ Cfr. <http://www.burnsarchive.com/>: ha una parte del sito dedicata a *The Knick*.

¹¹ Cfr. <http://www.boweryboogie.com/2014/08/first-look-knick-takes-authentic-approach-toward-turn-century-life/>, consultato il 2/6/2017.

¹² B. Deng, *How Accurate Is The Knick's Take on Medical History?*, in «Slate's Culture Blog», August 8 2014.

¹³ C. Inoa, *NYC Film Locations for Steven Soderbergh's The Knick*, in «Untapped City», October 15, 2014.

ancora oggi fra Covent Avenue e la 131st Street. Gli ambienti del suo omologo seriale sono stati ricostruiti infatti in alcuni edifici di Brooklyn: fra questi è particolarmente usata la Boys High School in Bedford-Stuyvesant, costruita nel 1891 e riadattata prima di ospitare la serie¹⁴. Su questa scelta parte dell'élite culturale di Manhattan si è concentrata lamentandosi che queste politiche facciano parte di una strategia per abbassare il valore degli immobili della loro parte di metropoli preferita¹⁵.

In particolare, è l'autobiografia di Josephine Baker *Fighting for Life* del 1939 il *trait d'union* ideale fra le due facce del serial: quella del *medical drama*, ma anche dell'indagine romanzata e "acida" nelle marginalità legate all'immigrazione, alla povertà e al razzismo, in una sezione del "sogno americano" che si rivela al confine fra lo scientismo avveniristico, l'individualismo e il richiamo comunitario, creando un parallelo teoricamente e politicamente intrigante fra la Harlem dei primi del Novecento e la Brooklyn di cento anni dopo. La *public history* dei contesti urbani si inverte nel racconto e si fa vettore del possibile parallelo fra la Harlem della Harlem Renaissance e l'auspicata rinascita immobiliare e culturale (che passa anche dall'esposizione – o sovraesposizione – nei *media*) della Brooklyn conosciuta come quartiere più popoloso di New York della classe media impoverita¹⁶.

Le due zone presentano quindi agli occhi dei profani molte analogie ma solo a cento anni di distanza (un viaggio spazio-temporale che le serie tv sono in grado di rendere suggestivo e rapido, fino a farlo sembrare semplice): l'impennata della densità abitativa fra il 1900 e il 1910 di Manhattan ricorda quella fra il 2000 e il 2016 di Brooklyn (dopo anni di flessione), ma anche il livello delle infrastrutture soprattutto sanitarie appare godere della stessa fama (non buona) di quelle di Harlem all'inizio del XX secolo¹⁷. Un rinnovato interesse immobiliare per Brooklyn e la rinascita sperata anche tramite le detassazioni sulle produzioni audiovisive (in realtà soprattutto di *Boardwalk Empire* patrocinato da Martin Scorsese) ha fatto di questo *borough* la location migliore per ricreare l'Harlem del 1900 quando:

*Violent racial tensions in neighborhoods like Five Points and the Tenderloin forced many black New Yorkers to move north — to the largely Jewish neighborhood of Harlem. By the year 1900 thousands of African-American lived here, creating a foundation for the huge wave of new residents who would arrive a couple decades later, turning Harlem into the center of American black culture*¹⁸.

Nella fiction sono il Dr. Algernon Edwards (interpretato da André Holland) e sua moglie Opal Edwards (recitata da Zarah Clover Abrahams) a interpretare il risveglio politico e culturale (non omogeneo né unitario) dei residenti afroamericani, avvenuto prima che si verificasse il "Sicilian boom" che, a sua volta, cambiò la composizione del *neighborhood*.

La Cinemax si mette al servizio della politica del governo della città (guadagnandoci) e presenta un '900 di difficile gestione, ma suggerisce che, come Harlem – che nel 1910 aveva una popolazione nera al 10% ("but by 1930, they had become a 70% majority")¹⁹ – anche Brooklyn – stabilmente fin dal 1990 composta da una popolazione soltanto del 40% (in

¹⁴ J. Scherer, *TV Locations in Brooklyn: The Americans, The Knick, Blacklist, and More*, in «Brownstoner», May 9, 2015.

¹⁵ L. Stasi, *Manhattan's not cool anymore – thanks to Michael Bloomberg's ugly high rises and mall stores*, in «New York Daily News», November 18, 2016.

¹⁶ Rimane un riferimento ancora oggi: D. W. McCullough, J. Kalett, *Brooklyn and how it got that way*, Dial Press, New York, 1983, p. 58.

¹⁷ *The tale of two hospitals: Enjoy the inexpressibly nauseating" aromas of Brooklyn's oldest operating theater*, September 5, 2014, in <http://www.boweryboyshistory.com/2014/09/the-tale-of-two-hospitals-enjoy.html>, consultato il 22/05/2017. Ma cfr. anche gli studi e soltanto le recensioni sugli ospedali pubblici di Brooklyn nel 2015-2016.

¹⁸ Cfr. <http://www.boweryboyshistory.com/2015/12/the-knick-season-2-a-history-recap-from-the-brothel-to-the-freak-show.html>, consultato il 3/7/2017.

¹⁹ S. Roberts, *No Longer Majority Black, Harlem Is in Transition*, in «The New York Time», January 5, 2010, retrieved October 2, 2016.

costante decremento) di bianchi non ispanici – possa riguadagnare il “centro della città” (il vero viaggio immaginato) e grazie all’impulso delle arti e dei prodotti culturali immateriali nella direzione chiaramente auspicata dall’attuale primo cittadino newyorchese, che ha iniziato la sua carriera politica proprio come rappresentante del quartiere che si trova di fronte a Manhattan. Nel dicembre del 2016 uno dei grandi lobbisti di *Section 181* (la Film Federal Tax Incentive) ricordava che «it was one of the greatest jobs acts we had»²⁰, ma con Trump questo grande sforzo si è fermato. E mentre tutto il dibattito si configura come una guerra sulla rilevanza dello Stato federale e degli Stati come attori-stimolatori di alcune industrie e mercati e la Florida, per esempio, scommette sull’azzeramento degli incentivi per l’industria della cultura, De Blasio promette invece di puntare ulteriormente molte delle *fiches* (ideali e finanziarie) di NY sulle “diversità” rappresentate da un *business* dell’intrattenimento collegato alla megalopoli rafforzandone il mito di prima città globale e multiculturale anche se ormai un po’ obsoleto e quasi controcorrente, quasi come un viaggio del XX secolo²¹.

²⁰ D. Robb, *Quiet Death For Federal Tax Incentive Designed To Stem Runaway Production*, in «Deadline», December 30, 2016.

²¹ C. Littleton, *NYC Touts Growth of Biz Employment, Push for Diversity with Film Commission’s 50th Anniversary Celebration*, in «Variety», June 8, 2016. Cfr. con i dati di Brooklyn Chamber of Commerce, *Economic Assessment of the Brooklyn Economy – 2016 Update*, NY, 2016.

Città sensazionali: analisi della campagna

Il mondo si trova in Brasile. Vieni a celebrare la vita

Lidiane Santos de Lima Pinheiro, Patrícia Carla Smith Galvão, Camila Oliver
Universidade do Estado da Bahia – Salvador – Brasil

Keywords: Discorso, Marca Paese, Spazio Urbano.

1. Introduzione

Quando l'accesso allo spazio urbano è dato da rappresentazioni mediatiche si creano nuove prospettive per costituire conoscenza, come nel caso di campagne pubblicitarie per turisti dove viene veicolato un invito a compiere un viaggio immaginario, ancor prima dell'incontro reale. In questo senso desideriamo riflettere sulla possibilità di “viaggiare” in Brasile e nella sua storia, a partire dalla campagna pubblicitaria che ha dato visibilità alla sua Marca-Paese. “*Sensacional*” è la definizione dell'esperienza del turista straniero in Brasile, secondo il *Piano Aquarela 2020: Marketing Turístico Internacional do Brasil*. Per trasmettere quest'idea nel 2012 è stata lanciata la campagna pubblicitaria “Il mondo si trova in Brasile. Vieni a celebrare la vita”¹. Con quindici pezzi, tutti con il logo “*Brasil sensacional!*”, la campagna ha cercato di diffondere all'estero le principali destinazioni turistiche del paese e attirare un pubblico internazionale per la Coppa del Mondo di calcio 2014 e i Giochi Olimpici 2016, tutti e due organizzati in Brasile.

Lo scopo di questo articolo² è l'analisi di questa campagna, in particolare degli annunci che danno visibilità agli spazi urbani, l'identificazione di valori ed elementi storici suggeriti da questo discorso e la considerazione dei modi di enunciare o far conoscere le città brasiliane.

Sono stati scelti i tre pezzi che mostrano di più lo spazio urbano: Salvador (Bahia), Porto Alegre (Rio Grande do Sul) e Curitiba (Paraná). Cercheremo di capire: come vi è rappresentato il patrimonio storico? Che cosa veniamo a sapere sulle città in questione a partire da queste rappresentazioni? Qual è l'area illuminata dello spazio urbano – di quella parte che si mostra nel pezzo – e quale resta in ombra (i punti ciechi)? Come si stabilisce questo rapporto all'interno del gioco di rappresentazione quando si considera la storia urbana locale e la storia del paese?

A sostegno della nostra analisi lavoreremo col modello semio-narrativo di Andrea Semprini (2010) che punta all'identificazione dei valori socio-culturali nelle narrative delle manifestazioni di una marca (sfera percettibile, concreta e visibile – come gli annunci pubblicitari); infine è attraverso di loro che si ricostituisce il progetto (dimensione astratta e strategica) della marca.

2. Quadro teorico e modello metodologico

Il “modello per formalizzare il funzionamento delle marche contemporanee e definire la loro identità”, proposto da Andrea Semprini (2010, p. 22), rafforza la natura semiotica o enunciativa della marca postmoderna e si sviluppa su tre piani, corrispondenti ai livelli del percorso generatore di senso: il livello dell'entità astratta e concettuale, il progetto di marca che presenta i valori universali che appoggiano il suo senso globale; il livello narrativo che organizza le articolazioni della marca; e il livello superficiale delle sue manifestazioni che concretizzano il progetto nel discorso per i destinatari della marca.

¹ La versione italiana dello slogan della campagna non mantiene il doppio senso dato da “se encontra” in portoghese, traducendo con “si trova”, anziché con “si incontra” (ndT).

² Il presente lavoro è risultato dello studio su Marca-luogo realizzato dal gruppo di ricerca *LOGOS: Comunicação Estratégica, Marca e Cultura*, dell'Universidade Federal da Bahia – Brasil, che ha avuto come oggetto la campagna in questione.

La complessità di questo modello consiste nell'uso delle manifestazioni come vettori di significati del progetto di marca. Le manifestazioni rendono il progetto di marca un'entità sensibile perché “appartengono al mondo dell'esperienza, dei cinque sensi e dei recettori” (p. 185). È ciò che consolida l'identità di una marca e la inserisce nella società: “Le marche ci offrono uno specchio formidabile, ci trasmettono una visione a volte affascinante, a volte spietata di noi stessi, delle nostre scelte, dei nostri desideri” (p. 25).

Queste dimensioni rivelano la performance delle marche: “le loro funzioni di intermediazione identitaria o di bandiere collettive dislocano la marca dalla sfera esclusiva del consumo e la proiettano nel cuore dei comportamenti sociali, delle logiche di scambio, dei meccanismi di costruzione dell'identità di individui e gruppi” (p. 322).

Dissociandosi in questo modo dalla logica del consumo, la marca si trasforma in un oggetto semiotico, enunciando il suo universo di senso. Semprini introduce così il concetto di mondo possibile della marca: “Un mondo possibile è una costruzione di senso altamente organizzato, nel quale confluiscono elementi narrativi, frammenti dell'immaginario, riferimenti socio-culturali, elementi archetipici, e qualsiasi altro componente che possa contribuire a rendere questo mondo significativo per il destinatario” (p. 21).

Questo mondo possibile è il risultato delle manifestazioni della marca, ma anche dei discorsi sociali del mondo postmoderno, in un processo ciclico in cui le manifestazioni cercano di incitare l'immaginario del destinatario per consentire l'appropriazione dei suoi elementi, al fine di dare un senso alla propria narrazione e far parte del suo progetto di vita.

Nell'analisi delle manifestazioni pubblicitarie di una destinazione turistica costruita dalla logica della marca non possiamo perdere di vista che al di là degli elementi visibili del discorso ci sono dei punti ciechi che devono essere considerati. Dopo tutto, questi rivelano discorsi sociali che spesso contraddicono la narrazione dei media, e la propria esperienza che i vari tipi di pubblico e residenti hanno con gli spazi urbani e del patrimonio rappresentato.

Per quanto riguarda il patrimonio monumentale, la dimensione analitica qui proposta implica distinguere due momenti: quello della considerazione critica della costruzione dei singoli monumenti storici nel contesto dello spazio urbano per valutare la contiguità degli elementi e dei periodi storici che costituiscono i luoghi e la forma di vita di un popolo, e infine quello della scelta e della presentazione di questi elementi nella campagna.

La seconda dimensione analitica riguarda il ritaglio, ossia la distinzione della dimensione di un luogo alla quale gli annunci danno visibilità dalla parte che invece resta fuori dal fuoco di ogni immagine, e si propone di rispondere al quesito se è possibile osservare similitudini nella logica di esclusione/inclusione così costituita.

3. Analisi

Nel quadro delineato da queste riflessioni vediamo come si costruiscono valori, narrativa e discorso delle tre manifestazioni della *marca Brasil* che abbiamo scelto.

Protagonisti dell'annuncio Salvador sono: il *Farol da Barra* (una delle più famose vedute di Salvador) e un gruppo di persone attorno a due capoeiristi – espressione della cultura popolare molto comune in Bahia, che combina arti marziali, sport e musica, sviluppata in Brasile da discendenti di schiavi africani. Il discorso testuale cerca di produrre un senso di integrazione tra popoli che viene confermato dalla narrazione visiva in cui bianchi e neri si uniscono per esprimere una cultura frutto di interrelazioni fra razze e di sincretismo. Il mondo possibile venduto attraverso l'immagine indica ancora che Salvador è una delle capitali brasiliane con “estate tutto l'anno”, al fine di attrarre un pubblico internazionale.



Annuncio Salvador. Fonte: <http://www.visitbrasil.com/>

La scelta di ricorrere alla memoria del monumento in questione per rappresentare la città di Salvador nell'annuncio accenna anche al suo status di "prima capitale del Brasile", come mette in evidenza il sito ufficiale del turismo nazionale³. Costruito originariamente intorno al 1536 per difendere l'allora capitale della Colonia lusitana, il forte *Santo Antônio da Barra* fu il primo del Brasile; e il faro installatovi nel 1698 fu il primo d'America. La sua localizzazione è simbolica perché si tratta del luogo dove sbarcarono i portoghesi nel 1501, durante la prima spedizione esplorativa dell'America Latina. Integrazione, cultura, memoria e tradizione sono quindi i valori marcati di questa destinazione.

Per quanto riguarda il *Farol da Barra*, ben posizionato dal punto di vista storico-geografico e scenografico, il non-detto è l'isolamento della parte più rappresentativa del patrimonio coloniale di Salvador, col suo centro storico sfruttato negli ultimi decenni come sfondo di una monocultura del turismo (Espinheira, 2005). La Salvador del sec. XIX e dei primi decenni del secolo XX, al contrario, è stata quasi completamente distrutta, sia per la valorizzazione fondiaria e la risultante verticalizzazione dei nuovi edifici che per l'abbandono in stato di rovina. Nella narrativa visiva del pezzo di Porto Alegre l'integrazione razziale appare di nuovo, stavolta con l'inserimento di un donna nera con degli amici bianchi, con in mano il *mate* – bevanda caratteristica del sud del Brasile che risale a un'abitudine ereditata da culture indigene, diventando poi un simbolo dell'ospitalità regionale. Sullo sfondo appare, con uguale rilievo, il *Centro Cultural Usina Gasômetro* (complesso architettonico trasformato in un spazio culturale). I valori più distaccati di questa manifestazione della *marca Brasil* sono: allegria, gioventù, accoglienza, cultura, tradizione, modernità e la memoria. L'ex centrale termoelettrica del *Gasômetro* che generava energia elettrica dal carbone fu inaugurata nel 1928. Rappresenta la tardiva industrializzazione del Brasile che cominciò ad essere sviluppata alla fine del secolo XIX, guadagnando slancio però solo a partire degli anni 30, peraltro solo nei centri urbani del sud-est.

³ Disponibile in: <http://www.visitbrasil.com/destinos/salvador/> (consultato il 06/07/2017).



Porto Alegre

Nella manifestazione della *marca Brasil* si omette il fatto che il relativamente piccolo centro storico di Porto Alegre, città fondata alla fine dell'epoca coloniale, è stato sfigurato dopo la decada degli anni '60 con l'inserimento di edifici alti, ma di bassa qualità architettonica. Nel pezzo mediatico un monumento marginale del periodo industriale viene sottoposto a una risignificazione, prendendo il posto del centro della città.

Elemento urbano di attrazione più recente (1991), la famosa serra del Giardino Botanico di Curitiba è protagonista di un altro pezzo della campagna qui analizzata. I riferimenti della serra costruita in stile *Art nouveau* sono il Palazzo di Cristallo di Londra e installazioni simili nell'Europa Occidentale del secolo XIX, simboli dell'ascesa della classe borghese nell'era industriale. Il discorso risalta il senso di diversità etnica, dando visibilità a personaggi dai tratti asiatici, e di diversità culturale, per la presunta appropriazione di abitudini europee – picnic e bere vino – come se fossero comuni in Brasile.

Formalmente le cupole della serra possono anche essere interpretate come elemento architettonico che accoglie molteplicità; tuttavia, i principali riferimenti del pezzo rivelano una logica eurocentrica sotto un principio unificante esclusivamente europeo. La scelta di un luogo turistico del genere per rappresentare Curitiba mette in rilievo la storia di una città pianificata e organizzata, con l'influenza di vari immigrati, specialmente europei che arrivarono in massa a partire dalla fine del XIX secolo.

Con la sua proiezione di un Brasile europeizzato come mondo possibile, l'annuncio cerca di attrarre i turisti del "vecchio mondo" accentuando caratteristiche presumibilmente familiari. I valori che si distinguono sono quindi la buona gestione dello spazio pubblico, la diversità, l'eurocentrismo, la libertà (di correre, giocare o fare un picnic in uno spazio pubblico, senza preoccuparsi per la sicurezza) e la modernità (città sullo sfondo).



Curitiba

Tuttavia, a Curitiba, il “Palazzo di Cristallo”, a differenza degli altri monumenti che abbiamo riportato, fu costruito al solo scopo di servire come cartolina – secondo una logica spettacolare, efficace e ben accolta dai media che enunciano la città come merce da confezionare.

4. Considerazioni finali

Costruiti con la stessa gamma di colori del logo, unificando così la manifestazione della marca, e utilizzando dei valori complementari – natura e urbanistica, memoria e modernità, tradizione e gioventù, brasilianità e eurocentrismo – i pezzi analizzati mettono in risalto diversi scenari turistici del paese. La campagna “Il mondo si trova in Brasile. Vieni a celebrare la vita”, suggerisce che il mondo fa parte del Brasile e della sua storia, per la diversità culturale e razziale del paese che è il suo più grande simbolo di identità – benché ci siano dei neri evidenziati solo in tre dei quindici pezzi della campagna e nessun indigeno. L’enunciatore (*marca Brasil*) sceglie nel patrimonio materiale e immateriale degli elementi che rivelano l’influenza di altri paesi e epoche, come anche una miscela di segni appartenenti al turista e agli abitanti, confermando la narrativa di integrazione e multiculturalismo – fermo restando che la logica del suo discorso è eurocentrica.

Si può osservare che nessuna delle immagini si riferisce al fitto tessuto di un centro storico, alle sue piazze e vie con la via quotidiana dei residenti, e che gli elementi scelti spiccano per il suo valore iconico. Mancano in Brasile soprattutto centri storici ben conservati che siano riusciti a preservare anche una funzione centrale nella vita cittadina. La storia urbana è segnata da scarsa manutenzione del patrimonio storico i cui elementi caratteristici, una volta ridotti a residui/rovine, hanno difficoltà a raccontare la realtà contemporanea quando neanche una narrazione storica coerente può essere formulata.

Questo studio rivela quindi che per creare dei mondi possibili la campagna pubblicitaria ha dovuto tenere conto dei ‘vuoti’ lasciati da uno sviluppo urbano che svaluta lo spazio pubblico

a favore dello sfruttamento predatorio da parte del settore privato. In un contesto nel quale i monumenti hanno subito un processo di risignificazione o erano stati costruiti artificialmente come cartoline, l'enunciatore deve intraprendere uno sforzo egualmente monumentale per produrre nel discorso la cancellazione dei punti ciechi e, allo stesso modo, la sostituzione delle vecchie icone brasiliane – calcio, mulatte e carnevale – , per presentare al mondo le città (apparentemente) “sensazionali”⁴.

Bibliografia

Embratur, *Plano Aquarela 2020: Marketing Turístico Internacional do Brasil*, 2009, in: http://www.turismo.gov.br/export/sites/default/turismo/o_ministerio/publicacoes/downloads_publicacoes/Plano_Aquarela_2020.pdf (consultato il 16/06 2016).

G. Espinheira, «El patrimonio como cenário na domesticación de da cultura», in *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Ecuador, 21, 2005, pp. 69-77.

A. Semprini, *A marca pós-moderna*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2010.

⁴ Traduzione dal portoghese brasiliano a cura di Christoph Fikenscher.

Presenting Present London in Early 19th Century to Foreigners through Architectural Panoramas

Noemi Mafri

Politecnico di Torino – Torino – Italia

Parole chiave: John Tallis, Architectural Panorama, 19th century, Street Views, London, Regent Street, John Nash, Urban Street Landscape.

1. Introduction

When the construction of Regent Street was completed, the public blames for the long duration of the building of it and for the outcome of the design were all directed to the architect John Nash, that was the mind of the design machine¹. Anyway, in those years, London and in particular those parts of London interested by the Metropolitan Improvements have been subjects of several representations. As the impressiveness of the architecture was at the centre of these transformations², the subject became several times the new urban street landscape, the contemporary city. In particular, the focus of those transformations was on a system of new streets as links for important places in the city. The representations of London followed and focused on the same subject, the streets.

2. Media to tell the streets

The subject of the street started to be of interest some years before photography, even if just with the beginning of it the urban street landscapes were at the centre of a new point of view³. Anyway, in the early 19th century, monuments and city with monuments were still communicated through engravings and drawings. London and its monuments were great subjects for this kind of representations. It was a spreading city, and several relevant new buildings were built. The Architectural Panoramas for the contemporary city represented these buildings inserted in the urban landscape, a renewed urban landscape.

3. Tallis's Street Views

“Tallis's London Street Views; exhibiting upwards of one hundred buildings in each number, elegantly engraved on steel; with a commercial directory corrected every month, the whole forming a complete Stranger's Guide Through London; and by reference, from the directory to the engraving, will be seen all the public buildings, places of amusement, tradesmen's shops, name and trade of every occupant, &c. to which is added an index map of the streets, from a new actual survey, at a cost of upwards of one thousand pounds; and a faithful history and description of every object worthy of notice, intended to Assist Strangers Visiting the Metropolis through all its Mazes without a Guide”⁴.

The title perfectly illustrates the consistence and the meaning of the work.

3.1. The format of publishing

John Tallis was a publisher and bookseller. Indeed, John Tallis Snr. but also his son, John Tallis Jr. Even if the homonymy of the two has been a matter of ascription of the idea of the

¹ He was also led to give a Statement in 1829 where he was “concerned to show that what mattered most to him was not profitability but the success of the project”, p. 197. J. Summerson, “John Nash's ‘Statement’, 1829”, *Architectural History*, vol. 34 (1991), pp. 196-205.

² The Metropolitan Improvements changed the face of London and its image.

³ Cfr. R. Tamborrino, *Parigi nell'Ottocento. Cultura architettonica e città*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 42.

⁴ As Peter Jackson noted, there is not a complete volume of the Views in any archive. The title here reported is referred to the copy at the British Library that includes 88 numbers of the first edition of the Views. *Tallis's London Street Views*, London, John Tallis ed., 1838-1840. Conserved at The British Library, Maps C.7.a.34.

Street Views⁵, the importance of the same in those years is certain. Importance for the assembling of the representations inside, for the systematicity of the publishing, for the quality and efficacy of the medium itself, for the information that we still can have from it.

The subject were several streets of London.

First, the whole system of Views had two printings. The first and more sizeable part consisted in 88 booklets, regarding 74 streets, because some thoroughfares, for reasons of significance, tangible or not, needed more than one dossier. This first part was published between 1838 and 1840, while a second edition, with 18 numbers was brought out a few years later, in 1847. Every number consisted of his cover, two foldout illustrated pages and four pages containing all textual information: in the middle, a brief description of the street, enclosed by several advertisements.

The whole consistence was thought for the Strangers, the illustrated part and the textual ones. The iconographical section is particularly assembled. The elevations are central and they seem to be the main subject. On the sides a prospective view, and a map of London relative to the area where the street of that booklet lies.

The elevations are drawn reverse, in order to visualise both the sides of the street together, and to give the opportunity to catch the whole street, looking at it. The whole representation is dense because of the many architectural information. On the drawing of the facades, there are also many data related to the commercial features of the buildings; for several shops, is indicated directly on the illustration the name of the shopkeeper and the kind of goods sold there. In many cases, the house number is directly connected to one or more advertisement of the dossier. The prospective view of a significant building is interesting because attests some important choices. And there is also a fundamental difference from the architectural elevations: there are people living the city, shopping and populating the streets.

3.2. The journey in the journey

The Street Views were published in single booklets, and if, as said, the reproduction was fostered by some features of them, even if limited compared to the later photography, the outcomes were difficult to be seen as a whole, and as it happens also nowadays, the single booklet is easily disconnected from the rest of the dossiers or even lost.

The decision to present the city through its main streets is related to the Improvements that interested London in those years, but even more corresponded to the growing attention to a urban street scale.

The Architectural Panorama that is formed by all the number related to that street or that area or the whole city, is intended to be a journey. And an important feature of a journey, is the direction of the way. In the first 88 dossiers, the streets apparently seem to be presented without an order. With the 18 booklets edited and improved in the second publishing, there was a perspective change in presenting the streets. First, they were edited following a direction and a sense in the city. Starting from Regent Street, going through the Haymarket, then the Strand, Fleet Street to Saint Paul Cathedral, looking to the City. The way from Regent's Park and Regent Street to the Eastern City, shapes a guided walk in London, instead of the first printing, that followed more the choice of the Stranger.

The opportunity to travel within London from abroad is given by the International distribution of the publishing. Following Grant, there was indicated on the cover of every booklets, that the Views had to be kept in the Commercial Room of every hotel of the Kingdom⁶. Travellers

⁵ Peter Jackson, Elisabeth Grant, Eric Tallis gave different theories for the ascription of the series.

⁶ Elisabeth Grant, writing her article about the Tallis Views as "Education Curator for the British Architectural Library at the Royal Institute of British Architects", referred to the series of Street Views kept at the RIBA archives. "The cover claims that these 'strangers' could find Tallis's Views 'in the Commercial Room of every Hotel in the Kingdom' and could purchase their own at 'Booksellers and Toy shops, in England, Wales, Ireland,

staying in hotels, both in London or outside London, could easily find the volumes before visiting the city, without the need for a guide⁷.

3.3. *A medium to travel and for travellers*

As Colligan underlined, Panoramas and Dioramas were instruments so useful to travel and, in fact, several times these representations were compared to a cheap World Tour⁸. If these representations were settled to be a way to see other parts of the world without moving, the Street Views had to be a Panoramic View of a specific place that could go around the world. The Views had the double purpose to be useful as a help for travellers but also for who could not travel: for their size very portable, for their price very cheap, and for the interesting drawings and advertisements, really useful for tourists.

If photographic print increased exponentially the reproduction of some subjects, the Architectural Panoramas, in a case as the one of John Tallis's Views, were a previous occasion. The fact that they were very cheap⁹ and that they were sold worldwide, fostered the reproduction of them. The Architectural Panorama became a new way to tell the contemporary city. It was a mean to communicate the new image of London that the Prince Regent¹⁰ wanted to confer to the city.

3.4. *The New Street in the Street View*

If the whole collection gave the opportunity to visit the city and today it can help us studying London in a specific frame, the value of the series lives also in every single dossier.

At that time, as said in the introduction, London was interested by the Metropolitan Improvement, and the main thoroughfare was Regent Street. This case is emblematic if studied with the help of Tallis's Views, for two main reasons. First, we don't have now all the original drawings of the elevations but just some of them, and some drafts of facades contained in the incredible number of documents compiled during the long construction of the street. And there was no building permission obligation at that time. Secondly, the second edition of the Tallis's Views is the last architectural representation of the colonnade of the Regent's Quadrant, removed in 1848 after several complaints by the inhabitants. Even more, is a great help to reconstruct the presence of the commercial property linking this source to other directory and references.

The *Grand Architectural Panorama of London: Regent Street to Westminster Abbey* by Sandeman¹¹, edited in 1849, is another example of Architectural Panorama of some London Street. Even if this represents a guided tour linking two points in London as Langham Place, northern than Regent Street, and Westminster, it illustrates only one side of the way. And it consists just of architectural elevations, without perspective views or maps. Instead, it is brightly populated and some indication of shopkeeper is present.

Anyway, even if the year of edition is later, the engravings are probably earlier, because the colonnade is still there. The difference between the information that the Panoramas of Tallis could give, or another as the one of Sandeman could not, lies in the intent to reserve his Views to Foreigners.

and Scotland”, in E. Grant, «John Tallis's London Street Views», *The London Journal*, vol. 37, number 3, November 2012, p. 246.

⁷ Referring to the subtitle of the Tallis's Street Views.

⁸ Mimi Colligan citing the times pag. 22. For example Silvia Bordini titled a chapter “Il giro del mondo”.

⁹ Each booklet was sold for 1.5d. or 2d. P. Jackson (ed.), *John Tallis's London street views, 1838-1840: together with the revised and enlarged views of 1847/introduced and with a biographical essay by Peter Jackson*, London, London Topographical Society, 2002 (I ed. 1969), p. 11.

¹⁰ George IV imagined with the help of the trusted architect John Nash a new face for London, starting with the creation of Regent's Park and Regent Street, the royal residence, and other significant transformations.

¹¹ R. Sandeman, *Grand Architectural Panorama of London: Regent Street to Westminster Abbey*, R. Leighton, G. C. (engraver), London, Leightons and Taylor, 1849. Oberlin College Library. Special Collections.

4. The importance of the Street Views in a comparative perspective

The Street Views of Tallis could be inserted in a considerable world frame. First, the remarkable publication some year later, as said, the “Architectural Panorama” of Sandeman. But many Streets Panoramas are now known. For example, the “Rae’s Philadelphia Pictorial Directory and Panoramic Advertiser” of 1851, that is at the centre of a study of the Bryn Mawr College¹², is really close to the Tallis’s Street Views, especially for the advertisers but even more for the reverse elevations, that again give to the foreigner an easy mean to “walk the streets”. There was an example earlier than the Tallis’s Street Views, for the Nevsky Prospekt in Saint Petersburg, published by Prevost between 1830 and 1835. The kind of Architectural Panorama, was much more similar and comparable with the Sandeman’s one. It is finally clear how these Views were conceptually a previous form of the digital Street View of nowadays¹³.

Bibliografia

- S. Bordini, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Officina Edizioni, 1984.
- M. Colligan, *Canvas Documentaries: Panoramic Entertainments in Nineteenth-century Australia and New Zealand*, Carlton, Melbourne University Press, 2002.
- E. Grant, «John Tallis’s *London Street Views*», *The London Journal*, vol. 37, number 3, November 2012, pp. 234-251.
- P. Jackson, *John Tallis’s London street views, 1838-1840: together with the revised and enlarged views of 1847/introduced and with a biographical essay by Peter Jackson*, London, London Topographical Society, 2002 (I ed. 1969).
- M. Sangster, «Transformation and Specialization in London and its Topography», *Journal of Victorian Culture*, 22, 3, pp. 317-328.
- R. Tamborrino, *Parigi nell’Ottocento. Cultura architettonica e città*, Venezia, Marsilio, 2005.

¹² Commercial Panoramas of 19th-century Philadelphia, <http://www.brynmawr.edu/iconog/panos.html>.

¹³ I suggest that this comparison led more than one example online, more or less successful, that could be define halfway between the Digital StreetView and this 19th century Street Panoramas. The Museum of London has 87 booklets, and created a digital platform, trying to link the views to the actual streets, and starting a digital archive for the advertisements. <http://crowd.museumoflondon.org.uk/lsv1840/>.

La Città Aumentata.

L'immagine urbana attraverso la Realtà Aumentata e Granada come caso di studio

Elettra La Duca

Universidad de Granada – Granada – Spagna

Parole chiave: Beni culturali, nuove tecnologie, realtà aumentata, app per i beni culturali, Granada, Alhambra, arte islamica.

1. La realtà aumentata e la città di Granada

Recentemente la diffusione di nuovi mezzi di comunicazione ha comportato un cambiamento nella trasmissione dell'immagine dell'ambiente urbano e del suo patrimonio, in particolare grazie all'uso di tecnologie per i beni culturali. Tra queste, un'importante novità è rappresentata dalla realtà aumentata, uno strumento che rende possibile sovrapporre all'ambiente fisico elementi virtuali quali didascalie, modelli tridimensionali che evidenzino la stratigrafia urbana o documenti d'archivio cui si acceda in situ. L'immagine della città, quindi, non è più rigida e statica, bensì adattata alle esigenze dell'utente, che può esplorarne la cronologia con facilità. Un caso di studio particolarmente interessante per l'uso della realtà aumentata è la città di Granada, nel sud della Spagna, in cui nelle zone dell'Albayzín dell'Alhambra sono presenti diverse app basate su tale tecnologia.

2. Le esperienze di realtà aumentata nell'Albayzín

La realtà aumentata offre due esperienze principali per guidare il visitatore alla scoperta del quartiere storico dell'Albayzín. Dichiarata patrimonio dell'umanità dall'UNESCO nel 1994, tale zona di Granada racchiude il nucleo urbano sorto durante la dominazione moresca a partire dal secolo VIII e conserva tutt'ora monumenti di epoca zirí e nazarií.

Il percorso della *Dobla de Oro*, organizzato dall'Agencia Albaicín Granada in collaborazione con il Patronato de la Alhambra y Generalife, permette di esplorare alcuni di questi edifici, quali le terme arabe del Bañuelo, la Casa de Zafra, la Casa Horno de Oro e il Palazzo Dar al-Horra. Ai visitatori è offerta la possibilità di visualizzare le ricostruzioni digitali dell'aspetto originale di tali monumenti, accompagnate da brevi testi che informano i visitatori riguardo gli elementi salienti dell'architettura araba e della vita quotidiana nel quartiere durante i secoli XIII e XIV. Anche l'app *Casa Zafra* permette di scoprire la storia dell'Albayzín: una volta scaricati i contenuti sul proprio dispositivo mobile, gli utenti possono scegliere di seguire diversi percorsi, tra cui alcuni indirizzati ai bambini, ciascuno corredato da mappe interattive e testi informativi. Inoltre, l'applicazione include una serie di fotografie dell'inizio del XX secolo, che permettono di effettuare direttamente in loco il confronto con l'aspetto attuale dei monumenti. Nonostante i contenuti offerti dalle due esperienze di realtà aumentata siano interessanti e accurati, è necessario notare alcune carenze dal punto di vista della praticità. Le ricostruzioni della *Dobla de Oro*, infatti, non sono geolocalizzate, il che comporta una difficoltà per l'utente che tenta di orientarsi in un luogo non familiare. L'app *Casa Zafra*, invece, funziona unicamente se si gode di una connessione internet ed è quindi inutilizzabile da parte di molti turisti stranieri, considerando l'assenza di una rete wi-fi nella zona di utilizzo dell'applicazione.

3. Le esperienze di realtà aumentata presso l'Alhambra

Le nuove tecnologie sono presenti anche presso il monumento più emblematico di Granada, l'Alhambra. Originariamente sorta come fortezza, l'Alhambra si trasformò a partire dal 1238

in residenza dei sultani nazari, per volere di Muhammad I al-Ahmar. I successori del monarca, in particolare Isma'il I, Yusuf I e Muhammad V, abbellirono il palazzo e lo ampliarono fino a renderlo una vera e propria città. Nel 1492, passato alla casa reale spagnola con la Reconquista, il monumento fu parzialmente ristrutturato, ma, già nel XVII secolo, entrò in una fase di decadenza, aggravata poi dall'occupazione napoleonica. Fu soprattutto grazie all'interesse di Washington Irving, visitatore ammaliato dal fascino romantico ed esotico del palazzo, che l'Alhambra divenne oggetto d'interesse da parte dei viaggiatori occidentali e, di conseguenza, delle autorità preposte al suo restauro. Diventata patrimonio dell'umanità nel 1984, l'Alhambra è considerata oggi l'unica città-palazzo nazari in ottimo stato di conservazione. Una delle prime esperienze di realtà aumentata in questo monumento ebbe inizio nel 2013, con il progetto *Tag Cloud*, della durata di 36 mesi. L'applicazione, scaricabile su dispositivi mobili, offre agli utenti una guida del complesso monumentale, composta da mappe, testi descrittivi delle varie aree corredati di fotografie, e informazioni pratiche. Lo strumento consente, inoltre, la condivisione online e in tempo reale di foto e commenti degli utenti, evidenziando l'aspetto sociale della visita e producendo una nuova immagine digitale della città nazari, nella cui creazione sono coinvolti gli stessi visitatori. Il Patronato de la Alhambra y Generalife ha anche recentemente reso disponibile l'app *La Alhambra Oculta*, il cui obiettivo è offrire al pubblico la possibilità di osservare quelle aree del monumento non visitabili per motivi di sicurezza e di conservazione. Grazie ad una serie di ricostruzioni tridimensionali, infatti, gli utenti possono vedere virtualmente attraverso porte e pareti, completando così la visita del monumento.

4. Una nuova esperienza di realtà aumentata per l'Alhambra

A seguito dell'analisi delle esperienze di realtà aumentata attualmente presenti a Granada, questo studio propone un nuovo strumento basato su tale tecnologia, applicato all'Alhambra ma il cui paradigma può adattarsi a differenti contesti urbani e monumentali. Si tratta di un'applicazione per dispositivi mobili indirizzata a diversi tipi di pubblico, i cui contenuti si dividono in cinque categorie: ricostruzioni storiche, documenti d'archivio, oggetti del museo, connessioni interdisciplinari e opzioni aggiuntive. A questi si aggiunge una mappa interattiva geolocalizzata, che permette all'utente di orientarsi con facilità all'interno del complesso monumentale e di seguire l'itinerario di visita.

È importante notare come la realtà aumentata sia stata scelta per la possibilità di offrire diversi media, quali testi, audio, immagini, video, animazioni interattive e modelli virtuali, consentendo a ciascun utente di scegliere la modalità di visita più congeniale e adattandosi alle necessità di accessibilità di alcuni visitatori. Questa tecnologia rivela un alto potenziale non solo di partecipazione e coinvolgimento dell'utente, ma anche di personalizzazione, poiché il pubblico può scegliere autonomamente i contenuti di maggior interesse, consigliati in base ad età, preparazione accademica ed altri fattori, e gli strumenti tramite cui farne esperienza, gestendo il proprio percorso di visita secondo criteri personali.

Le ricostruzioni storiche offerte dall'applicazione sono realizzate a partire da scansioni laser tridimensionali del monumento, combinate con processi fotogrammetrici, al fine di ottenere un modello digitale fedele dell'aspetto attuale dell'Alhambra. Tale ricostruzione costituisce il punto di partenza per i modelli di altre epoche, creati grazie allo studio del materiale archivistico ed alle analisi chimico-fisiche delle caratteristiche del palazzo, che, per esempio, consentono di rilevare pigmenti poco visibili ad occhio nudo. Al fine di ricostruire l'aspetto dell'Alhambra nelle diverse fasi della sua storia artistica ed architettonica, è altresì necessario confrontarla con architetture simili del medesimo periodo e stile, in modo da colmare le lacune lasciate dalle fonti documentali con ipotesi dall'alta probabilità. Lo scopo di questi contenuti è consentire al pubblico di scoprire la complessa stratigrafia del palazzo, che ha conosciuto numerosi cambiamenti dovuti alle alternanze di potere, all'occupazione straniera,

alla mancanza d'interesse da parte delle autorità, alla passione dei viaggiatori romantici, fino ai restauri del secolo scorso, che gli hanno donato l'aspetto attuale.

Il progetto proposto include, oltre alle ricostruzioni storiche virtuali, la presenza della documentazione relativa alla storia dell'Alhambra. Infatti, grazie alla copiosità di documenti grafici e testuali presente presso l'Archivio del Patronato de la Alhambra y Generalife, l'app può essere arricchita di contenuti di grande interesse accademico, offrendo copie digitali di atti, disegni architettonici, carteggi epistolari e fotografie. Usando i cultural heritage layers, la documentazione si può sovrapporre digitalmente negli ambienti del monumento, esattamente sui soggetti a cui si riferisce. La disponibilità per i visitatori di accedere a tali documenti costituisce un elemento dalla duplice importanza. In primo luogo, il grande pubblico può conoscere ed apprezzare il lavoro di archiviazione e gestione della documentazione che operano tanto la Biblioteca quanto l'Archivio dell'Alhambra. Tale processo di sensibilizzazione è un requisito fondamentale per la valorizzazione e la tutela di queste istituzioni, spesso poco conosciute da parte dei visitatori. D'altra parte, le risorse bibliografiche ed archivistiche svolgono un ruolo di grande rilevanza per la ricerca: permetterne l'accesso direttamente in situ consente di facilitare lo studio degli accademici, che potrebbero confrontare la documentazione con gli oggetti cui fa riferimento in modo facile e intuitivo. Utilizzando un processo analogo, l'applicazione offre ai visitatori delle ricostruzioni virtuali tridimensionali degli oggetti presenti nel Museo dell'Alhambra. Una digitalizzazione parziale di tali oggetti è già stata effettuata, dando vita al relativo catalogo del portale Colecciones En Red ESpaña (CERES). Nonostante siano disponibili alcuni dati e le immagini dei reperti del Museo, per integrare tali oggetti nell'ambiente virtuale dell'app è necessario realizzare delle scansioni laser combinate con la fotogrammetria, in modo da ottenere modelli che completino in modo organico e secondo un criterio di fedeltà storica le stanze del palazzo.

Anche in questo caso, lo strumento offerto è stato progettato per due principali categorie di utenti: mentre il grande pubblico può usufruire di una ricostruzione veritiera dell'aspetto originale delle sale, osservando come esse fossero arredate durante il sultanato nazari, gli studiosi giovano di un accesso diretto ed in loco ai reperti, potendoli studiare nel loro luogo d'origine. L'uso dei cultural heritage layers, inoltre, consente di arricchire l'app di realtà aumentata con elementi che evidenzino diverse connessioni interdisciplinari. L'Alhambra, infatti, è stata e continua ad essere una fonte d'ispirazione e un oggetto di studio da parte di scrittori, artisti, compositori, matematici, scienziati e studiosi di ogni genere. Il corpus prodotto è raccolto in gran parte dall'Archivio e dalla Biblioteca dell'Alhambra, che si occupano anche della sua digitalizzazione, consentendo facilmente l'integrazione di tali contenuti nell'applicazione. Le opere grafiche possono essere visualizzate direttamente sovrapposte ai soggetti che le hanno ispirate, mentre è possibile leggere i testi e ascoltare i brani musicali ispirati dal monumento. Per quanto riguarda gli studi scientifici, oltre a fare riferimento ai testi originali, si propone al pubblico di esplorarne i concetti attraverso animazioni, video ed attività di edutainment, combinando l'aspetto ludico e quello didattico.

Come evidenziato in precedenza, l'applicazione è strutturata come uno strumento utile tanto ai visitatori senza particolari conoscenze tecniche, che possono esplorare a piacimento i collegamenti suggeriti, quanto ai ricercatori che possono, ancora una volta, accedere direttamente in situ ai contenuti di maggior interesse per i propri studi.

Sottolineare l'importanza dell'Alhambra come monumento che ha ispirato artisti di diverse epoche e discipline, oltre che studiosi dei campi più disparati, consente di incrementarne la valorizzazione e, dunque, migliorarne la conservazione. Infine, l'applicazione proposta offre una serie di opzioni aggiuntive, che consentono all'utente di esplorare altri aspetti del monumento, quali la storia del sultanato di Granada, le tecniche costruttive impiegate, la vita quotidiana a corte, la genealogia dei sovrani nazari ed approfondimenti simili. Tra tutti, si

desidera evidenziare quello relativo all'epigrafia: uno degli elementi decorativi più caratteristici dell'architettura islamica è costituito dall'utilizzo di versi e formule per ornare le stanze delle moschee e delle residenze. L'Alhambra, uno degli esempi meglio conservati di palazzo reale islamico, si attiene a questa tradizione e presenta un corpus epigrafico di grande interesse, che include, in molti casi, poesie appositamente composte con riferimenti ad eventi storici e della vita familiare dei sultani, così come alla bellezza delle sale, dei giardini e dell'arredo. Purtroppo, la difficoltà di leggere ed interpretare l'epigrafia araba impedisce alla maggior parte dei visitatori di conoscere un aspetto tanto importante del monumento, ragion per cui si è scelto di offrire, attraverso l'applicazione, una traduzione con riferimenti visivi specifici. In particolare, l'utente potrà selezionare dall'ambiente inquadrato un frammento epigrafico, di cui l'app proporrà la traduzione, evidenziando con colori diversi le singole frasi tanto nel testo originale come nella traduzione, in modo da facilitarne l'identificazione. Se possibile, inoltre, si renderà disponibile una breve spiegazione degli eventi citati nel testo, o del brano originale da cui è tratto il frammento.

5. Conclusioni

Negli ultimi anni, la realtà aumentata ha contribuito a cambiare la percezione dei contesti urbani in cui si trova, creando un'immagine cittadina dinamica: grazie alle diverse tipologie di contenuti offerti da questa tecnologia applicata al patrimonio culturale urbano, gli utenti possono esplorarne non solo la dimensione spaziale, ma anche quella temporale, scoprendone la storia e la stratigrafia. Le caratteristiche di versatilità e facilità d'uso di questo strumento lo hanno reso uno dei mezzi privilegiati per fare esperienza degli ambienti cittadini, come dimostrato dalla sua diffusione. Nel caso della città di Granada, si è voluto sottolineare come, combinando diversi elementi delle applicazioni attualmente disponibili e tramite una serie di innovazioni, sia possibile creare un'applicazione che consenta l'esplorazione di un ambiente urbano unico come la città palatina dell'Alhambra. I contenuti dell'app, come le ricostruzioni digitali delle diverse fasi architettoniche, la sovrapposizione virtuale di documenti e reperti museali, le spiegazioni personalizzabili e le attività di edutainment, mirano a guidare i visitatori e a costituire un potente strumento di ricerca per gli studiosi, secondo la nuova immagine di un patrimonio urbano vivo e interattivo.

Bibliografia

- Agencia Albaicín Granada, *La Casa de Zafra: Centro de Interpretación del Albaicín celebra su 2º aniversario con la puesta en marcha de una app móvil*, 2016.
www.albaicin-granada.com/noticias.php?listEntrada=250.
- M. E. Beltrán, Y. Ursa, S. De los Ríos, «Engaging People with Cultural Heritage: Users' Perspective in Universal Access in Human-Computer Interaction», in *Universal Access to Information and Knowledge*, Springer International Publishing, 2014.
- E. Bonacini, «La Realtà Aumentata e le app culturali in Italia. Storie da un matrimonio in mobilità», in *Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage*, 5.9, 2014.
- S. De los Ríos, M. F. Cabrera-Umpiérrez, M. T. Arredondo, «Using Augmented Reality and Social Media in Mobile Applications to Engage People on Cultural Sites», in *Universal Access to Information and Knowledge*, Springer International Publishing, 2014.
- K. Mase, R. Kadobayashi, R. Nakatsu, «Meta-Museum. Supportive augmented-reality environment for knowledge sharing», in *Proceedings of international conference on virtual systems and multimedia*, 1996.
- J. M. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*. Edilux, 2010.
- D. Ruiz Torres, *El papel de la realidad aumentada en el ámbito artístico-cultural: la virtualidad al servicio de la exhibición y la difusión*, Universidad de Granada, Granada, 2013.

E la nave va... Nel blu, dipinto di blu...

Tourist Cruises: floating cities and musical landscapes

Heloísa de A. Duarte Valente

Universidade Paulista (UNIP) – São Paulo – Brazil

Keywords: Sonic landscape, Sonic postcards, Sea cruises, Muzak.

1. On the waves...

Sobre las olas, is the title of a Juventino Rosas waltz. It coincides with the invention of sea cruises, in the *Belle Époque*. Lust and dandyism, *douceur de vivre* would oppose the factory life. At the same time that the bourgeoisie indulged themselves in recreational rides on transatlantic cruises, people escaped hunger and wars in unhealthy conditions and without the least comfort, accommodated in the third class.

The blockbuster movie *Titanic* (James Cameron, 1997) presents this reality of the sea cruises over a romanced view: the poor immigrant travels third class and the *bourgeoise* young lady in the first one. The tragic outcome is already known... The ship, put to sea on April 14th, 1912, guaranteed total safety. Victorian era prospered and naval era followed a similar path.

Poor immigrants' crossings were a suffering: from 1920, the Portuguese came in steam or packet boats. These had four classes: "(...) the three first ones had cabins and, the last one was reserved for emigrants, where they used to come huddled in stuffy poorly lit basements, and usually crowded, where bad hygiene conditions were evident"¹ (Monteiro, 2012).

Similar saga was lived by immigrants from other nationalities and destinations, coming from Europe (Spanish and Italian people), but also from the Middle East (Syrian and Lebanese people) and from the Far East (Japan). Many of those died along the way, their bodies were thrown at the ocean.

Ship's crew life was also not easy. *Titanic's* musicians (mandatorily virtuosi) working hours started at noon, for lunch and followed to dancing tea party, besides the trio concerts; at dinner time, they returned to their instruments extending the function to the final night ball. That's what is stated in the inserts of the album *And the band played on* (Decca, 1997), recorded by the five piece *I Salonisti*. In the *Titanic*, there were two distinct string groups: a five-piece group to entertain first class passengers and a continental flavor trio that played serenades.

There were 352 pieces, in total: a collection in which single pieces mixed with parts of long-duration works; and equally mixed genres and functions (sacred pieces with dancing songs), aesthetics (opera and popular songs) and listening conditions. To sum up, all kinds of music gain spatial and acoustic dimensions in the five-piece group, allowing a limitation in intensity (loudness in decibels), a tone leveling and a low contrast oscillation in tempo and forms of attack. Plus, transformed in instrumental pieces, without lyrics, a conversation appropriate environment is built.

2. Watching the ships...

The cruise ship was created under the conception of a Society divided in classes: the first-class rich people who demanded luxury and lust, in voyeuristic activities for the promotion of a glamorous self-image. Besides the financial capital "decorative elements" also took part: artists, high society figures, sports celebrities aiming at sustaining the glamour and brilliance, especially at the departure and arrival in the harbor (Eliseo-Piccione, 2001, p. 10), where they exhibit their bodies, waving and smiling. Other classes are formed by ordinary people who only have a destination to get to.

¹ Free translation.

In Santos, one of the main mooring points, at the immigration arrived two transatlantic ships: Kasato Maru and Royoujun Maru bringing 781 Japanese people from 165 families in 1908; and 906 in 1908 and 1910 respectively (Akio, in Giraud, 2001, p. 120).

The impact of the cruise ships in the city's routine is sensible, claims Laire Giraud (2001). The 1920's were marked by the Italians *Principessa Giovanna* and *Principessa Mafalda*; the 1940's by *Conte Biancamano*, *Conte Rosso*, *Conte Grande*, *Anna C.*, *Andrea C.*, *Enrico C.*, *Cristoforo Colombo* and *Eugenio C. (Eugenio Costa)*, the most popular of them all to dock at the harbor for more than 30 years. (Schiavon, in Giraud, 2001, p. 138). The German *Cap Arcona* was known as "The king of South America" between 1927 and 1939, until it was turned to a German army lodging-ship (Schiavon, in Giraud, 2001, pp. 138-139).

Transformed into means of entertainment, transatlantic ships should offer specific facilities: halls, spas, nightclubs, bars, restaurants and shows in theaters. The pioneer was Great Britain's *Caronia*, put to sea in 1948 (Schiavon, in Giraud, 2001, p. 139). Such format would repeat itself for decades, with changes in architecture and in the capacity of passengers; and of course, in technology which guarantees more navigation safety, communication facilities and in what concerns the artistic/musical production, an important reduction of costs.

We shall not comment on the consequences and the impact of aviation in the intercontinental transportation, rather than providing some figures: "In 1959, airplane overcame the ship, transporting 1.5 million passengers against 900 thousand by sea. In the 60's, only 5 in each 100 people crossed the Atlantic by ship. So, chart transatlantic ships begun disappearing" (Giraud, 2001, p. 101)².

3. High-sea emotions:

The cruise ship offers an aesthetic experience that is consumed in the floating city that moves on the high seas – the ship – which carries a temporary population between 3000 and 5000 people each week, in addition to the crew and the older ships undergo reforms to increase the number of cabins, especially of external cabins with a balcony. Today tourism cruises are not limited to the leisure activities of the wealthy layers of society and rely on the presence of live music in several of its halls, consuming various musical genres. This trait remained present today, but with an important differential: It preserves the physical presence of the singer, who is accompanied by the piano or guitar; the musicians were replaced by a briefcase containing a computer, a mixer, loudspeakers.

As a leisure activity, the cruise ship is inserted in the scope of the mass leisure culture: tourism. This was one of the aspects analyzed by Morin (1969). For the author, the culture of leisure emerges as the use of the "free time" – after all the duration of the hard work in the household is reduced. Different from parties and rituals, this free time will be occupied by weekend trips and vacations (Morin, 1969, pp. 71-73, 77).

The tourist walks, acquires: crosses oceans and seas consuming not rarely immeasurably, "day cocktails", black jack tournaments, roulette and poker... But also, the keepsakes collected from the quick stops in harbors. Back home they recollect, besides the installments to pay, the reminiscences of the experience, materially consubstantiated in the souvenirs (Morin, 1969, p. 78).

The memories of the sonic and musical landscapes are aggregated to the sum of memorable memories. The sea cruises offer sonic landscapes not rarely consecutive and simultaneous, making different repertoires sound, performances and audiences, which varies according to the time and place.

In the thematic cruise ships, "sonic postcards" are evoked from the places evoked. In general, these mix up to a fabricated sonic landscape from a pre-selected repertoire; oriented by

² Free translation.

unusual aesthetics, which does not correspond neither to the contemporary sonic and musical landscape nor to the old one, from the visited cities.

It should be added that there are particularities, among thematic cruises, outlined by the religious profile, sports affinities, militancy and gender, age group, etc.; personal interests of tourists: fun, good-form, loving experiences. The presence of music will be unavoidable as it conducts virtually all recreation, culture and leisure activities offered in travel packages.

In the case of the *Prata Alla Italiana* Cruises, offered by the Costa, MSC and Royal Caribbean, the artistic director usually selects Italian hits mainly because regulars enjoyed this repertoire in their youthful years. Reminiscing the hits of the time, singing along to these pieces provides a nostalgic joy.

With a most effective recovery since the end of the 20th century, tourism cruises had a significant increase in demand, which led to logistic problems in the harbors. We shall look at some examples of the offers for 2015: there were 19 themed cruises in the Brazilian and South American cruise season: from gourmet cruises, to fitness and dance, to trips with rock and sertanejo festivals. The most wanted, “Emoções em Alto Mar”, with the “King” Roberto Carlos’ concert, aboard the *MSC Preziosa*, from MSC Cruises (February 4). Towards the northeast (Ilha Grande and Búzios), MSC Preziosa did the “Energia na Veia” cruise (Radio Energia 97FM, Sao Paulo), in its 9th. edition (February 26), with attractions like the Eurodance 2 Unlimited group and Leo Jaime, as well as disc jockeys. In addition to these, in March, there were more offers, the Wood’s on Board (sertanejo music), in the *Splendour*, with the presence of Michel Teló, Fernando & Sorocaba and Bruno & Marrone (March 6); Costa also promoted the Senior and the gourmet theme cruise (March 7), with workshops and dish tastings by famous chefs. Royal Caribbean repeated the recipe at *Splendour* (March 13).

Costa promoted the 13th edition of the Bem-Estar cruise, in *Costa Favolosa*, including a tennis clinic with Carlos Alberto Kirmayr. The MSC Poesia offered the dance cruise Baila Comigo (February 7) with classes of Latin and Brazilian rhythms. On the other hand, the conductor Marcelo Recki coordinated the Vocal Cruise, with voice and body workshops, destined to choir groups, with three days of duration (Santos-Búzios, 10 to 13 of April).

4. Con te partirò...

On the other side of the Atlantic, David Cashman states his experience as a musician in Carnival Paradise, between April 3 and 5, 2009. The route included Long Beach (California), Ensenada, Mexico on Saturday, with sailing on Sunday. As the author states, the experience does not go through sensible changes, except for the selected repertoire: cruise ships of this category were conceived to create a fantasy world; this way they offer a hyper-real experience in which life is encapsulated and shared among the participants; the representation is fabricated: exotic, fictitious, in the scope of an imagined geography just like Disneyland, Club Med or Las Vegas (Cashman, 2014, p. 89).

But if the tourism industry proceeds in a similar way in other trips in land, in the cruise ship the high-sea isolation – different from the insecurity of the third or fourth-class immigrants from the past –, provides comfort.

My personal cruise experience is atypical. Because I do not like the artistic programming, I watch it and analyze the musical repertoires and respective listening behaviors of the tourists. There are spaces designed to “do nothing” and those for “enjoyment”, attitudes and repertoires vary considerably, even when there is a “theme”. In the lounges of the central area there is a piano bar or chamber group. Those present are there to spend time with a drink in hand; In the most reserved bars, pianists take turns throughout the night. In the dimmed light halls, there are reproductions of hits from the past destined for the dance in pairs. A recent repertoire is also included, usually Brazilian popular music of a massive character, with emphasis on the “sertanejo” and the carnivalesque Bahia variant of the year. This seems to be a favorite also in

karaoke sessions. In the pool area, pieces are played with dance appeal, mixed with the choreographies that are more affectionate to fitness, regardless of the musical genre; the nightclub goes on over the night with much noise and body appeal, to the torpor and exhaustion. In the casino area, the presence of live music is rare, but on a crowded night, the overpopulation of sounds from the slot machines congests the soundscape.

The large theater offers shows at dinner times in two shifts. Based on successful Broadway shows, dancers, acrobats and singers practice a muscular, vibrato and decibel contest, composing a misplaced narrative with the first intention of showing technique and strength (in many ways).

That being said, it seems that the general pattern of cruises almost 100 years ago has been preserved, notwithstanding the differentials provided by technology, in terms of navigation safety and the possibility of extending the service to an ever-increasing public, with a reduction in financial costs.

This same technological evolution extinguished, among many others, a significant part of the crew: the musicians. The nocturnal spectacle in the big theater unfolds with instrumental accompaniment packages that perform in playback simulating jazz combos, orchestras or any other grouping. All bars and lounges have a group of a maximum of three musicians, the rest of the ensemble or orchestra being a notebook, a soundboard and loudspeakers. This musician will be the one who plays background music for the tourist who wishes to establish an uncompromising conversation, or that is lost in his daydreams; Sometimes passing through moments of emotional catharsis, nourished by the nostalgia that some songs evoke.

5. La nave va...

The poem “Santos” by Ribeiro Couto reveals the city landscape very well in the first half of the 20th century. Without skyscrapers, the lower buildings approximated the maritime life to the routine of the people who lived there. “The arrival of a transatlantic ship at the Santos harbor was a real spectacle. There were hundreds of people who arrived and thousands would wait for them. There was laughing and tears, auspicious yells and affected silences, the waving of handkerchief and hands, as a passenger ship arrived at the dock – from the hundreds that would stop there” (Giraud, 2001, p. 17). Today, the city cannot hear the arrivals and departures, except from a closer distance. The walling of the beachfront, of the channel guarantee visibility and audibility of only those who peek the passing of the ships from the apartment windows. The arrival of thousands of tourists congests the boarding terminals.

The parade of passengers is replaced by queues, distributed in zones. Until the moment of lifting anchors, luggage, people and glasses of cocktails collapse in the rows of elevators. The whistle is blown, the animation team calls to dance, and in the case of Santos, the farewell is done by the pool, a sequence of pieces of axé-music, with recordings of Ivete Sangalo and the invitation to collective dance.

Common activity of free time as a culture of leisure, as Morin pointed out, the cruise is a convenient (scheduled) entertainment option for the whole family: the floating universe offers activities for all ages, besides providing vacations from the strenuous household chores.

The years 2016 and 2017 pointed to a decrease in the consumption of tourist cruises, because of the severe financial and political crisis that affects Brazil. Services had a drop in quality and the supply of ships decreased appreciably. Nevertheless, the musical repertoire remained the same, under the same performative circumstances: predominance of the popular genres (from the top hit charts), especially the so-called sertanejos. Such a profile points, therefore, to a certain stability in the setting of a musical and sound landscape, largely guided by a clientele that has not been used to listen to other musical genres, from the past, or from other cultures; Another non-least important reason is that some cruise directors hold on for years,

creating and creating a personal brand, even though the decisions are the result of discussions by an international team.

Nel blu, dipinto di blu... crossing the seas and oceans, with a glass in hand, music in the background and the consumption card in the pocket, seeking joy, pleasure and, above all, illusions.

Bibliography

D. Cashman, “Music Music and (Touristic) Meaning on Cruise Ships: The Musicscape of the MV Carnival Paradise as a Semiotic Tourism Product”, in *Journal of the International Association of Popular Music*, vol. 4, n° 2, available on: www.iaspmjournal.net, consulted May 13th, 2017.

E. Morin, *Cultura de massas no século XX- o espírito do tempo*, Rio de Janeiro, Forense, 1969.

M. Eliseo, P. Piccione, *Transatlantici. Storia delle grandi navi passeggeri italiane*, Genova, Tormenta, 2003.

L. J. Giraud, *Transatlânticos em Santos (1901-2001)*, author’s edition, 2001.

M. Monteiro, “Viagem no Atlântico Sul”, in *Museu do emigrante*, available on: <http://www.museu-emigrantes.org/a-memoria/memorias-de-viagem/por-mar.html>, consulted May 13th, 2017.

R. M. Schafer, *A afinação do mundo*, São Paulo, Edunesp, 2001.

And the band played on- music played on the Titanic, Londres/Decca, I Salonisti, 1997.

“Veja os 15 cruzeiros temáticos com vagas em 2015. Viagens com foco em gastronomia, fitness, música, bem-estar e saúde ocorrem até abril”, in *Terra: Vida e estilo*, available on: <http://vidaeestilo.terra.com.br/turismo/cruzeiros/veja-os-15-cruzeiros-tematicos-com-vagas-em-2015,8991dc4ed530b410VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>.

“Cruzeiro Vocal: Santos-Búzios 2015”, available on: <http://cruzeirovocal.blogspot.com.br/>, consulted May 13th, 2017.

Royal Caribbean (webpage): <http://www.royalcaribbean.com.br/findacruise/ships/class/ship/home.do?dest=&shipClassCode=OA&shipCode=AL&br=R>, consulted May 13th, 2017.

Cinematic Gazes into 1950s and 1960s Greece: The Case of Athens

Stavros Alifragkis

Aristotle University of Thessaloniki – Thessaloniki – Greece

Keywords: Athens, architecture, reconstruction, representation, cinema, documentary, hotel, summer, city, narrative.

1. Introduction: The Architecture of Leisure and the Moving Image

This paper studies the multiple reconstructions of Athens in the '50s and '60s, by means of a systematic analysis of the image of the city and its architecture in the cinema and the tourist guides of the times, with a special focus on tourism infrastructure. The period under scrutiny bears witness to significant structural transformations that shaped the image of modern Athens and its emerging tourism industry. In the '50s, European tourist markets competed for the average American tourist as part of their post-war reconstruction and redevelopment programs. In Greece, this trend is epitomised in the modern facilities of the Greek National Tourism Organisation (GNTO), reinstated in 1950, which stimulated the country's economic recovery¹. Tourism infrastructure in Athens was often captured on film in the various reconstructions of the Greek summer on the silver screen. International and domestic film productions, shot on location in Greece and screened abroad, contributed greatly to the conscious or indirect construction of a novel identity for the city. This paper examines two indicative examples of both narrative cinema and tourist documentaries from the period. The former paints a picture of a healthy friction between the modern Athenian metropolis and the backward countryside, while thematising aspects of holiday travel, such as the sea, the sun and the archaeological sites. The latter describes, in the form of tourist propaganda for the GNTO, a more homogenous space, where centre and periphery contribute equally, but in different ways, to the construction of the country's modern identity. Both appear to distance themselves from the narrative put forward by the printed tourist guides of the times.

2. Athens in the XXth Century and Tourism Infrastructure

Athens becomes the 3rd capital city of the newly founded Kingdom of Greece in 1834. After a 3-year siege by the Ottoman army, the walled city, situated mainly in the north of the Acropolis, was almost reduced to rubble. The ensuing reconstruction process is slow and paved with obstacles. In 1831, architects S. Kleanthis and E. Schaubert are asked to produce a topographic map of the existing city, with an emphasis on the archaeological sites for the prospective visitors of Athens. One year later, they are commissioned to produce the first plan of Athens. The new plan, approved in 1833, made provisions for generous boulevards, parks, formal squares and the appropriation of all private land on the north slope of the Acropolis for future archaeological excavations. For this reason, the plan met with great opposition from the locals and was suspended in 1834. German architect L. von Klenze was then asked to make modifications, mainly trimming down the size of public spaces, shifting the location of the Royal Palace and limiting the span of the archaeological park north of the Acropolis. Downtown contemporary Athens still echoes this plan, which was finally implemented with additional modifications by S. Kleanthis and E. Schaubert². The new layout of the city is based on an isosceles right triangle, whose hypotenuse runs parallel to an imaginary axis that links the Acropolis to Areopagus Hill. Thus, most of the tourist attractions of modern-day Athens are conveniently situated on the periphery of this triangle; the antiquities, the

¹ S. Alifragkis, E. Athanassiou, «Educating Greece in Modernity: Post-war tourism and western politics», *The Journal of Architecture*, 18/5, 2013, pp. 699-720.

² K. H. Mpiris, *Ai Athinai apo tou 19^{ou} eis ton 20^{on} aiona*, Athens, Melissa, 1996, pp. 9-46.

byzantine churches and the old city (Plaka) are roughly located along the hypotenuse (Ermou & Mitropoleos Str.) on the south, while the neoclassical city is to be found mainly along the opposite, northeast side (Stadiou & Panepistimiou Av.) and the median (Athinas Str.). As a rule, the modern city of Athens emerges beyond this triangle, with few modern office-buildings slowly making their way to the heart of the historic city in the early '60s³ (see Figure 1). This urban geography is accurately reflected in the tourist guides of the times, as it will be demonstrated in the following section.

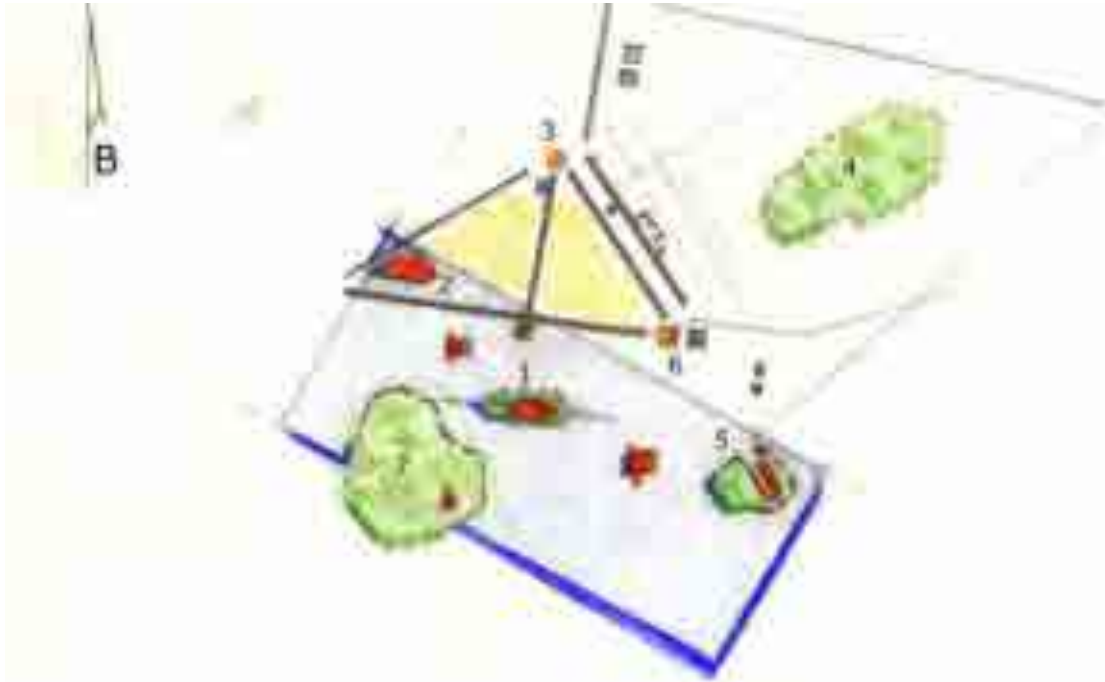


Fig. 1: Diagrammatic representation of the city of Athens and the topography of tourism: 1/ The Acropolis; 2/ Kerameikos cemetery; 3/ Omonoia square; 3/ Lycabettus hill; 5/ Panathenaic Stadium; 6/ Syntagma square; 7. Philopappos hill. Sketch by the author

Jumping to post-war Greece, the late '50s and early '60s witness a period of unprecedented construction activity, as part of the country's economic recovery from the damages of WWII. The rural population of Greece starts rushing to the cities, Athens in particular, in search of jobs, residences and better living conditions. Athens will grow taller (new building heights), denser (multi-storey apartment buildings become the norm) and bigger (urban sprawl)⁴. Neoclassical residences give way to modern apartments, as favourable legislation encourages land-owners to exchange lots for one or more flats in the buildings to be constructed by private developers. The widespread use of reinforced concrete for the structural frame of the building, in the manner of the Corbusian Dom-ino system of construction, results in the conspicuous homogeneity of the Athenian urban space in terms of architectural form, typology and their overlap, which led to K. Frampton's notorious observation that Athens is a modern city par excellence⁵.

The advantages of the modernist architectural paradigm are exemplified in several purpose-built city hotels of the times, such as the *Olympic Palace Hotel*⁶, the *Atlantic Hotel*⁷, the

³ See, for example, N. Valsamakis' office-building in Kapnikareas Str. designed in 1958 and built in 1959.

⁴ D. Filippidis, *Neoelliniki Arhitektoniki*, Athens, Melissa, 1984, pp. 265-8.

⁵ K. Frampton, *Monterna Arhitektoniki: Istoria kai kritiki* [Modern Architecture: A Critical History], Athens, Themelio, 1987, p. 14.

⁶ Designed by I. Rizos in 1958 (16 Philellinon Str.).

⁷ Designed between 1956 and 1960 (Patisision & Solomou Str.).

*Ambassadeur*⁸, though not strictly modernist (Figure 2) and, most notably, the marble-clad *Amalia Hotel* (Figure 3)⁹ and *Omonoia Hotel*¹⁰. These constitute the dialectical counterpoints of bolder, more imposing and more outspoken advocates of international style found elsewhere in the city, such as the *Mont Parnes*¹¹ and the *Athens Hilton Hotel*¹². According to the tourist guides of Athens, the options for accommodation available for the prospective visitor to Athens included approximately 25 first-class (AA and A) neoclassical hotels built in the previous century and only a handful of modernist structures. Most hotels were clustered around Syntagma and Omonoia squares. Those in Syntagma were regarded as more luxurious, while those in Omonoia were more middle-priced¹³. However, Omonoia square is the undisputed hub of modernity, especially after its 1959 make-over. It comes as no surprise that the square, especially by night, features so prominently in the opening scenes of many domestic movies from the times, as a beacon of modernisation and progress.



Fig. 2: Ambassadeur Hotel, designed by S. Staikos in 1956 and completed in 1960 (65 Sokratous Str.). Photographed by the author in 2017



Fig. 3: The marble-clad Amalia Hotel designed by N. Valsamakis in 1957 and completed in 1959 (Queen Amalia Av.). Photographed by the author in 2015

⁸ Designed by S. Staikos in 1956 and completed in 1960 (65 Sokratous Str.).

⁹ Designed by N. Valsamakis in 1957 and completed in 1959 (Queen Amalia Av.).

¹⁰ Designed by A. Kitsikis in 1959 and completed in 1961.

¹¹ Designed by P. Mylonas in 1958 and completed in 1961. See: E. B. Marmaras, *To Xenodoheio Mont Parnes: Mia arhitektoniki oreini istoria*, Athens, Kerkira, 2007.

¹² Designed by E. Vourekas, P. Vassiliadis and S. Staikos in 1958 and completed in 1963.

¹³ *Hachette world guides – Athens and environs*, edited by R. Boulanger, Paris, Hachette, 1962, p. 83.

3. The Topography of Tourism in Athens

Athens in the '60s is a modern metropolis of 1.800.000 inhabitants, which, according to the second, revised and updated edition of the *Tourist guide for Greece*¹⁴, boasts a significant number of attractions, available both to foreign visitors and the local population. Not surprisingly, the stress lies equally on entertainment and recreation. Numerous cafés, tavernas and restaurants, more than 20 nightclubs, 16 theatres, 36 cinemas (excluding the open-air cinemas) and the bazaar at Monastiraki testify to the city's vibrant life, which is furthered in the summer by two renowned cultural events, the *Sound and Light Show*¹⁵ on the Athenian Acropolis, inaugurated in 1959, and the *Athens Festival*, held for the first time in 1955 at the Odeon of Herodes Atticus. Naturally, the various archaeological sites of the city (Greek and Roman ruins) are showcased prominently in the guide. They include the Acropolis of Athens¹⁶, the ancient agora on the north slope of the Acropolis¹⁷, the Odeon and the theatre of Dionysus on the south slope of the Acropolis, the Areopagus Hill, the Pnyx, the monument of Philopappos on the same name hill, the ancient cemetery of Kerameikos, the Kyrristos sundial¹⁸ at the site of the Roman forum, the Temple of Olympian Zeus, Hadrian's triumphal Arch, the Panathenaic Stadium and the park of Plato's Academy¹⁹. These describe an urban stripe approximately 700m wide by 2.6km long, centred around the Athenian Acropolis²⁰.

Six major museums complement the network of archaeological sites in '60s Athens. Four of them, the National Archaeological Museum²¹, the Byzantine Museum²², the National Historical Museum²³ and the Benaki Museum²⁴, lie well outside the urban stripe of Greek and Roman antiquities. The remaining two, the Museum of Greek Folklore Art²⁵ and the Acropolis Museum on top of the Acropolis²⁶, conclude the list of the city's tourist attractions. Most of them represent different instances of the Athenian neoclassical traditions, with the Acropolis Museum marking a significant break in style and philosophy. In 1948, Greek architect P. Karantinos was commissioned to redesign the obsolete by then museum that housed the findings of the excavations on the Acropolis. The museum was deemed insufficient already by 1914, but it was not until 1954 that it underwent a major renovation and upgrade, which included a novel display strategy and state-of-the-art light diffusion mechanisms. The minimalist museum reopened in 1958, under the aegis of Director Y. Miliadis, with 9 vividly coloured²⁷ exhibition spaces, situated largely below the surface of the

¹⁴ *Touristikos odigos gia tin Ellada* [Tourist guide for Greece], collective, Athens, Tourist Publications Organisation, 1962. The first edition of the guide was published in 1961, the third appeared in 1965, the fourth and presumably the last publication circulated in 1967.

¹⁵ *Son et Lumière*.

¹⁶ Mainly the Parthenon, the Propylaea, the Erechtheion and the temple of Athena Nike.

¹⁷ Systematically excavated by the American School of Classical Studies at Athens between 1931 and now, with the 1956 reconstruction of the Stoa of Attalos (the museum of the ancient agora) setting an important milestone in the history of the excavations.

¹⁸ Also known as the "Tower of Winds".

¹⁹ Interestingly enough, there is no reference to the Roman forum per se or Hadrian's Library.

²⁰ This excludes Plato's Academy, which lies 2.5km northwest of the Acropolis.

²¹ Designed by German architect L. Lange and built between 1866 and 1891 in a strict neoclassical style. Back then, it included the Numismatic and Epigraphical Museums.

²² Housed since 1930 in the eclectic winter mansion of the duchesse de Plaisance, designed by architect S. Kleanthis between 1840 and 1848 and converted into a museum by architect A. Zahos in 1928.

²³ Housed since 1961 in the former Houses of Parliament, designed by French architect F. Boulanger and built between 1858 and 1875.

²⁴ Housed since 1930 in the Benaki family mansion, designed by architect A. Metaxas in 1911, on the site of a former mansion.

²⁵ Housed since 1957 in the Tzistaraki Mosque at Monastiraki square, built in 1759.

²⁶ Originally designed by architect P. Kalkos and built between 1864 and 1874.

²⁷ Greek artist G. Bouzianis is said to be involved in this.

ground²⁸, forming a circular path back to the entrance foyer and the sunken courtyard. Karantinos' modernist structure did not escape the attention of the producers of *Boy on a dolphin* (USA, Italy, 1957), who reconstructed creatively aspects of the museum on a filmset in Cinecittà Studios in Rome.

The *Tourist guide for Greece* presents the visitor of Athens with more options, as far as the medieval and the modern city is concerned. The former is epitomised in a dozen small and medium-sized, domed, cross-in-square churches from the Middle and the Late Byzantine periods (IX to XIV century AD) in and around Athens that survived the city's early XIX century modernisation. However, there is suspiciously little on Ottoman Athens, but then, as author B. de Jongh²⁹ notes: "[t]he gap of nearly four hundred years of Ottoman domination [...] has left no architectural legacy worth speaking of". The latter involves mostly neoclassical buildings for state institutions erected along the city's main arteries (Panepistimiou, Stadiou, Patission and Athinas) between 1836 and 1904. These include the new Royal Palace³⁰, the Houses of Parliament³¹, the Zappeion Exhibition Hall³², the Palace of Ilion³³, the Eye Hospital³⁴, the Academy of Athens³⁵, the University³⁶, the National Library³⁷, the Arsakeion School³⁸, the City Hall³⁹, the National Theatre⁴⁰, the Athens Polytechnic⁴¹, the Observatory of Athens⁴² and the Evelpidon Military Academy⁴³. Half a dozen squares (e.g. Syntagma), parks (e.g. the Royal Park) and notably hills (e.g. Lycabettus) that offer fine belvederes over the surrounding city, conclude the touristic image of modern, downtown Athens.

The southern suburb of Glyfada, with its organised beach⁴⁴ and *Asteria* club by the sea, which also features prominently in the motion picture *Boy on a dolphin*, and the port city of Piraeus, with its picturesque bays, are briefly described in different sections of the tourist guide, alongside additional references to potential day trips in Attica. These complement the different options made available to tourists in '60s Athens with something other than the neoclassical city. A similar topography of tourism is observed in other tourist guides of the times⁴⁵. One may safely assume that this network of physical spaces is consistent with a fairly fixed, throughout the period, urban geography of leisure and a corresponding notion of the

²⁸ A. Yakoumakatos, *Stoiheia gia tin neoteri Elliniki arhitektoniki: Patroklos Karantinos*, Athens, National Bank of Greece Cultural Foundation, 2003, pp. 359-61.

²⁹ B. de Jongh, «Ancient Athens: Birthplace of Democracy», in *Fodor's modern guides – Greece*, edited by E. Fodor and W. Curtis, The Hague, Fodor's Modern Guides INC., 1960, p. 117.

³⁰ Designed by architect E. Ziller and built between 1891 and 1897.

³¹ Designed by Bavarian architect F. von Gaertner as King Otto's Palace and built between 1836 and 1843/7.

³² Originally designed by French architect F. Boulanger and later by Danish architect Th. Hansen and built between 1874 and 1888.

³³ Designed by E. Ziller and built between 1878 and 1880 for the German archaeologist H. Schliemann.

³⁴ Originally designed by Th. Hansen and later by Greek architect L. Kaftantzoglou in neo-byzantine style and built between 1847 and 1869.

³⁵ Designed by Th. Hansen and built between 1859 and 1885.

³⁶ Designed by Danish architect H. Chr. Hansen and built between 1839 and 1864.

³⁷ Designed by Th. Hansen and built between 1887 and 1902.

³⁸ Designed by L. Kaftantzoglou and built between 1846 and 1852.

³⁹ Designed by Greek architect P. Kalkos and built between 1872 and 1874.

⁴⁰ Designed by E. Ziller and built between 1891 and 1901.

⁴¹ Designed by L. Kaftantzoglou and built between 1862 and 1876.

⁴² Designed by Th. Hansen and built between 1843 and 1846.

⁴³ Designed by E. Ziller and built between 1900 and 1904.

⁴⁴ Designed by P. Vassiliadis, E. Vourekas and P. Sakellarios was the first to emerge along the southern coastline of Athens between 1957 and 1959. See *Landscapes of modernisation: Greek architecture 1960s and 1990s*, edited by Y. Aesopos and Y. Simeoforidis, Athens, Metapolis Press, 1999, pp. 205-7.

⁴⁵ See, for example, *Hachette world guides – Athens and environs*, edited by R. Boulanger, Paris, Hachette, 1962.

touristic image of the city. The modern city of Athens remains fairly unacknowledged, as it lies well outside the tourist interests of the times. The marketable image of a predominantly classical experience, both in terms of tourist attractions and accommodation, is challenged by the multiple uses of the moving image, as the following sections of the paper will demonstrate.

4. The Moving Image and the Greek Summer

The creative reconstruction of the city and its architecture through the moving image mark a relatively unexplored niche of research for the historian of the future. Recent studies demonstrate that documentaries, i.e. tourist propaganda by means of film, and feature films, domestic and international productions and became major worldwide box-office hits, can offer fresh insights into the emerging cultures of XX century tourism alongside the propagation of modernism, particularly and the rebranding of the country as a fashionable destination⁴⁶. More than 30 international productions are shot, partly or exclusively, on location in Greece between 1950 and 1965. Many of them capitalise on the image of an unspoiled, fairly unknown and untouched by Western modernisation country and her goodhearted, if not naïve, people. Hence, the paradox of the modern traveller's encounter with the backwardness and underdevelopment of post-war Greece made for excellent cinema.

This lasting trend begins with the first Hollywood production ever to reach the shores of the Aegean. Director J. Negulesco's all-star cast (A. Ladd, Cl. Webb & S. Loren) and full production crew for *Boy on a dolphin*⁴⁷ invaded the isolated island of Hydra in 1956, at a time when no electricity or cars were available⁴⁸. In contrast, Athens, the second shooting location of the movie, is portrayed as a busy and modern metropolis. A key scene shot at the modern *Asteria* restaurant and nightclub in Glyfada epitomises this paradox very eloquently. Phaedra (Loren) is obliged to wear shoes to enter *Asteria* but is not be waited on unless she is escorted. When this requirement is met by Victor Parmalee (Webb) she has a glass of goat's milk with her snack prepared at home (bread and feta cheese). Progress and tradition reside side-by-side in a cinematic reconstruction of Athens that utilises modernist architecture and tourism as catalysts for social change. A similar claim for social change is expressed by many domestic productions that were screened abroad and thematised aspects of the Greek summer, though by means of less simplistic narrative schemata⁴⁹.

There is little doubt that the commercial success of feature films such as *Boy on a dolphin* prompted GNTTO officials to turn to the moving image as a medium for propagandising the beauties of Greece, both for domestic and international audiences, from 1957 onwards⁵⁰, in parallel to traditional promotional campaigns with print advertisements. Tourist documentaries about Greece appear as early as 1951⁵¹. However, the GNTTO will not begin to commission its own productions before the early '60s. The work of the *Institute for Educational and Sociological Film*⁵² and its director R. Koundouros, the older brother of the renowned film director N. Koundouros, for the GNTTO mark a decisive step in establishing a recognisable, signature, cinematic language for the Greek landscape on screen, in these early,

⁴⁶ See, for example, L. Papadimitriou, «Traveling on screen: Tourism and the Greek film musical», *Journal of Modern Greek Studies*, 18/1, 2000, pp. 95-104.

⁴⁷ Loosely based on D. Divine's same-name novel.

⁴⁸ Additional information can be retrieved from: S. Alifragkis, «Cinematic gazes into Greek tourism», in *Tourism Landscapes: Remaking Greece*, edited by Y. Aesopos, Athens, Domes, 2015, pp. 256-273; S. Alifragkis, «Boy on a dolphin», in *World film locations: Athens*, edited by A. Poupou, A. Nikolaidou, E. Sifaki, Bristol, Intellect, 2014, pp. 34-35.

⁴⁹ See, for example, M. Cacoyannis' movies *Stella* (Greece, 1955) and *The girl in black* (Greece, 1956).

⁵⁰ The GNTTO purchases the rights to screen *Hydra* (Diana Films, Greece, 1957) in their offices abroad.

⁵¹ See *This World of ours – Greece* by C. Dudley (USA, 1951).

⁵² Established in Athens, either in 1953 or in 1959.

formative years. Koundouros infused tourist propaganda with the objectivity of scientific observation that we associate with anthropological and ethnographic documentaries. In *Argolis* (Greece, 1964), for instance, he depicts the archaeological sites of Mycenae and Epidaurus devoid of human presence, cut off from the reality of the country. The link with present-day Greece comes later on, in a scene that depicts GNTO's modern infrastructure in Nafplio. These include two representative examples⁵³ of the modern Xenia chain of state hotels. Koundouros can be credited with the construction of a homogeneous cinematic landscape for Greece, where the antiquity and modernity interchange effortlessly and seamlessly. This will influence many representations of the country in the '60s, both in narrative cinema and documentaries. However, the authoritative voice-over of his off-screen narrators will soon be replaced by more engaging accounts.

In 1968, Greek director J. Christian (short for Christodoulou) is commissioned to direct *White city*, his 3rd documentary for the GNTO⁵⁴. The documentary distinguishes itself from earlier GNTO projects inasmuch as it employs more engaging narration and Hollywood-style cinematography. Furthermore, it registers a slow but certain distancing from the neoclassical city of the tourist guide. Christian is equally drawn to the antiquities and the modern city. Splicing aspects of urban modernisation, such as the *Athens Hilton Hotel*, Omonoia square, designed by avant-garde sculptor G. Zongolopoulos and architect K. Bitsios and inaugurated in 1959, Lycabettus-hill café and restaurant with a panoramic view of Athens, inaugurated in 1965 along with an underground funicular, acknowledges the shifting mentalities of the times. The Athenian landscape of modernisation is complemented by a montage crescendo that celebrates contemporary street life (busy streets and sidewalks, open-air and covered markets, shops and restaurants). This can also be interpreted as an implicit transition from the dominant, formal and authoritative narratives of the '50s to multiple, easy-going and informal narrations about the city commonly associated with the '70s.

5. Epilogue

The city of Athens is utilised in this paper as a case study that exemplifies a more general trend, the shift from the neoclassical city and a corresponding tourist experience to the modern city and modern sensibilities. This paper considers these diverse views as complementary gazes on Athens, in other words idiosyncratic and fragmented moving image reconstructions of the city's modernisation process through cinema and tourist guides. For the urban and architectural historian of the future, these multiple and diverse narrations form an alternative framework for rethinking the construction of modern identities for the city of Athens.

Bibliography

- Landscapes of modernisation: Greek architecture 1960s and 1990s*, edited by Y. Aesopos and Y. Simeoforidis, Athens, Metapolis Press, 1999, pp. 205-207.
- S. Alifragkis, E. Athanassiou, «Educating Greece in Modernity: Post-war tourism and western politics», *The Journal of Architecture*, 18/5, 2013, pp. 699-720.
- S. Alifragkis, «Boy on a dolphin», in *World film locations: Athens*, edited by A. Poupou, A. Nikolaidou, E. Sifaki, Bristol, Intellect, 2014, pp. 34-35.

⁵³ *Akronafplia* designed by Greek architect I. B. Triantafyllidis in 1958 and *Amphitriion* designed by Greek architect K. Krandonellis and completed in phases between 1951 and 1960.

⁵⁴ Additional information can be retrieved from: S. Alifragkis, «Branding the “White City”: Touristic films and the portrayal of modern Athens in the 1950s and 1960s», in *6th Conference of the International Forum on Urbanism (IFoU): TOURBANISM*, edited by the International Forum on Urbanism & Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 2012.

- S. Alifragkis, «Branding the “White City”: Touristic films and the portrayal of modern Athens in the 1950s and 1960s», in *6th Conference of the International Forum on Urbanism (IFoU): TOURBANISM*, edited by the International Forum on Urbanism & Escola Técnica Superior d’ Arquitectura de Barcelona, Barcelona, 2012, available at: <http://upcommons.upc.edu/handle/2099/12558> [accessed: July 2017].
- S. Alifragkis, «Cinematic gazes into Greek tourism», in *Tourism Landscapes: Remaking Greece*, edited by Y. Aesopos, Athens, Domes, 2015, pp. 256-273.
- Hachette world guides – Athens and environs*, edited by R. Boulanger, Paris, Hachette, 1962.
- Touristikos odigos gia tin Ellada* [Tourist guide for Greece], collective, Athens, Tourist Publications Organisation, 1962.
- D. Filippidis, *Neoelliniki Arhitektoniki*, Athens, Melissa, 1984, pp. 265-268.
- K. Frampton, *Monterna Arhitektoniki: Istoria kai kritiki* [Modern Architecture: A Critical History], Athens, Themelio, 1987, p. 14.
- B. de Jongh, «Ancient Athens: Birthplace of Democracy», in *Fodor’s modern guides – Greece*, edited by E. Fodor and W. Curtis, The Hague, Fodord’s Modern Guides INC., 1960, p. 117.
- E. B. Marmaras, *To Xenodoheio Mont Parnes: Mia arhitektoniki oreini istoria*, Athens, Kerkira, 2007.
- K. H. Mpiris, *Ai Athinai apo tou 19^{ou} eis ton 20^{on} aiona*, Athens, Melissa, 1996, pp. 9-46.
- L. Papadimitriou, «Traveling on screen: Tourism and the Greek film musical», *Journal of Modern Greek Studies*, 18/1, 2000, pp. 95-104.
- A. Yakoumakatos, *Stoiheia gia tin neoteri Elliniki arhitektoniki: Patroklos Karantinos*, Athens, National Bank of Greece Cultural Foundation, 2003, pp. 359-361.

Il Grand Tour della civiltà industriale: tecnici e operai alle esposizioni

A partire dal secondo Ottocento, le esposizioni industriali si rivolsero a diverse classi sociali: i ceti dirigenti che le promuovevano; la borghesia industriale che esibiva le proprie merci; la massa dei visitatori, composta da ceti medi in primo luogo, ma anche da un numero crescente di tecnici e operai organizzati in comitive studiose. Lo sguardo di questo tipo di pubblico tendeva alla conoscenza e all'apprendimento, seguiva in modo ordinato alcuni aspetti del caleidoscopico mondo espositivo, per poi darne conto, sovente in forma scritta. Tecnici e operai intraprendevano una sorta di Grand Tour all'expo, non limitandosi alla sola visita dei padiglioni, ma includendo nel loro viaggio anche sopralluoghi alle imprese industriali, alle fabbriche e agli stabilimenti circostanti. In alcuni casi il viaggio si estendeva al loisir culturale con visita ai monumenti principali e ai musei della città, non ultimi quelli tecnologici. Con caratteristiche e specificità differenti, il viaggio all'expo era per tutti loro occasione di istruzione, di aggiornamento, specializzazione tecnica e confronto, ma anche di conoscenza più ampia, che implicava la necessità di rivedere e aggiornare non solo le loro conoscenze tecniche pregresse, ma anche modi di pensare e visioni del mondo.

Sergio Onger, Anna Pellegrino

Lo stupore competente

Sergio Onger

Università di Brescia – Brescia – Italia

Parole chiave: apprendimento, esposizioni, operai, trasferimento tecnologico, turismo, viaggi d'istruzione.

1. Operai bresciani all'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro di Torino del 1911

Le esposizioni che presero avvio dalla metà del XIX secolo furono anche uno straordinario spettacolo, agito e goduto da tutte le classi sociali, dai ceti dirigenti che le promuovevano alla borghesia industriale che vi esibiva la propria egemonia, alla grande massa dei visitatori, ceti medi in primo luogo, ma anche lavoratori, chiamata ad ammirare la marcia trionfante del progresso. In questo senso le “comitive studiose” di tecnici e lavoratori parteciparono a una accorta strategia di inclusione tendente a rendere partecipi ognuno dei protagonisti della produzione ai valori espressi dalla modernità, nel tentativo di prevenire il conflitto sociale e di promuovere la convivenza tra capitale e lavoro¹. Nelle esposizioni dell'industria e del lavoro della seconda metà dell'Ottocento la messa in scena dell'innovazione tecnologica esaltava il successo della civiltà delle macchine e lanciava un messaggio di collaborazione interclassista in funzione della missione civilizzatrice del capitalismo occidentale².

Allo stesso tempo, le esposizioni erano davvero un'opportunità di aggiornamento non solo per capitani d'industria, direttori di fabbrica e tecnici, ma anche per artigiani e operai, favorendo l'affinamento delle competenze tecnologiche che costituivano il capitale umano più rilevante di molte imprese dalle piccole e medie dimensioni³ e arricchivano il bagaglio di conoscenze che un operaio specializzato poteva capitalizzare in un mercato del lavoro dal dinamismo crescente.

Le modalità per aumentare la partecipazione delle classi lavoratrici viste in funzione della strategia di inclusione e come strumento di pacificazione sociale erano numerose: riduzione del prezzo d'ingresso in determinati orari o giorni della settimana; sconti per il viaggio in treno; alloggi e mense a prezzi popolari gestiti da società di mutuo soccorso e organizzazioni operaie; sovvenzione completa di viaggio, soggiorno e ingresso per gruppi selezionati di lavoratori. Quest'ultima modalità di accoglienza è quella che ha lasciato più tracce documentarie, soprattutto nelle numerose relazioni redatte dagli operai in visita.

2. La partecipazione bresciana a Torino

Nel 1911, per le celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità d'Italia vennero predisposte diverse rassegne ospitate non solo nella capitale, ma anche in quelle che erano state le precedenti capitali del regno: a Roma la Mostra internazionale di Belle arti, quelle nazionali Etnografica e regionale, Archeologica, del Risorgimento e quelle retrospettive a carattere storico; a Firenze l'Esposizione internazionale di floricoltura e quella nazionale del Ritratto italiano; a Torino

¹ A. Pellegrino, *Operai intellettuali. Lavoro, tecnologia e progresso all'Esposizione di Milano (1906)*, Manduria - Bari - Roma, Lacaita, 2008, pp. 12-14.

² M. Rébérioux, «Les ouvriers et les expositions universelles de Paris au XIX^e siècle», in *Le livre des expositions universelles, 1851-1989*, R. Bordaz ed., Paris, Herscher, 1983, pp. 195-208; A. Molinari, «Cronaca di un'esposizione memorabile. La visita di un operaio genovese all'esposizione internazionale di Torino del 1911», *Ventesimo secolo*, 1, 1991, p. 205.

³ C. Sabel, and J. Zeitlin, «Historical Alternatives to Mass Production: Politics, Markets and Technology in Nineteenth Century Industrialization», *Past and Present*, 108, 1985, pp. 133-176; A. Pellegrino, «Fra panopticon e public display: le esposizioni come dispositivo di inclusione sociale fra XIX e XX secolo», *Contemporanea*, 1, 2015, p. 147.

l'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro, tesa a dimostrare i progressi industriali raggiunti, con la produzione nazionale posta a confronto con quella di 22 paesi stranieri.

Su 6.774 partecipanti italiani a Torino⁴, 33 furono i bresciani. I settori più rappresentati erano quelli degli Alimentari e bevande e dell'Industria meccanica rispettivamente con il 19%, seguiti a lunga distanza da Agricoltura, allevamento e pesca e Chimica e farmaceutica entrambe con l'8%. Era nel mondo della produzione che Brescia dimostrava di aver raggiunto la modernità e in alcuni casi un gigantismo industriale. In primo luogo attraverso le Officine metallurgiche Togni, specializzate nella costruzione di tubazioni in ferro e acciaio. Nella meccanica generale, le Officine riunite italiane vennero insignite del gran premio per «impastatrici, gramole e presse idrauliche» per la produzione alimentare nel gruppo Industrie e prodotti alimentari⁵. Infine, si fece notare la Società nazionale dei radiatori, con sede a Milano e stabilimento a Brescia, costituita nel 1909, allo scopo di produrre caldaie e radiatori per riscaldamento a termosifone e a vapore.

Forse il dato più inatteso venne dal gruppo Industrie e prodotti alimentari, un settore che aveva sempre visto una larga partecipazione locale, ma che, con la sola eccezione della fabbrica di birra Wührer, non aveva mai primeggiato per dimensione e modernità degli impianti. Ora invece la provincia saliva alla ribalta nella produzione industriale di vino con la Fratelli Folonari, le cui cantine dal 1892 sorgevano nei pressi della stazione ferroviaria di Brescia e che a partire dal 1902 si era dotata di cinque stabilimenti enologici in Puglia e nel 1911 aveva acquisito la Chianti Ruffino in Toscana. Dei 622 espositori italiani presenti, l'unica impresa bresciana in concorso, la Folonari appunto, si qualificava come quella più all'avanguardia⁶.

3. L'esposizione nelle relazioni degli operai

A partire dall'Esposizione generale di Torino del 1884, si vennero organizzando anche in partenza da Brescia visite operaie⁷. Per l'esposizione di Torino del 1911 vennero inviati a spese della Cassa di risparmio delle provincie lombarde 95 operai. Il sussidio prevedeva il biglietto di andata e ritorno in terza classe, la diaria di cinque lire per tre giorni e l'ingresso all'esposizione scontato del 60%⁸. L'Assessorato al lavoro del comune di Brescia e la Camera di commercio deliberarono a loro volta di inviare a Torino 24 operai. A ogni prescelto venne concesso un sussidio di 40 lire e una tessera d'ingresso. La comitiva, guidata dall'insegnante della Scuola d'arti e mestieri "Moretto" Pietro Forelli, partì la mattina dell'8 ottobre e rientrò a Brescia l'11 sera.

I lavoratori bresciani del primo Novecento avevano già potuto conoscere manifestazioni espositive importanti. Nella stessa città si era tenuta nel 1904 un'esposizione che aveva incontrato un notevole successo⁹. Nel 1909 era stata allestita l'Esposizione internazionale di applicazioni dell'elettricità e uno degli eventi collaterali era stato epocale: il Circuito aereo internazionale, il primo in Italia e il secondo d'Europa¹⁰. Allo stesso tempo Torino, che ospitava la grande esposizione del 1911, pur essendo un'antica capitale e avendo dimensioni ben

⁴ Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro Torino 1911, *Relazione della giuria*, Torino, 1915, p. 292.

⁵ *Ibid.*, p. 601.

⁶ *Ibid.*, p. 624.

⁷ S. Onger, *Verso la modernità. I bresciani e le esposizioni industriali 1800-1915*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 388-402.

⁸ Archivio di Stato di Brescia (da ora ASBs), *Archivio del Comune di Brescia* (da ora ACBs), rub. XXXII, b. 1/14C, Deputazione provinciale di Brescia, «Invio di operai all'Esposizione di Torino», Brescia, 1 set. 1911.

⁹ S. Onger, «A Provincial City and its Exposition: Brescia 1904», *Città e Storia*, 1, 2013, pp. 53-67.

¹⁰ *Id.*, *Verso la modernità*, cit., pp. 240-262.

maggiori rispetto alla città da cui proveniva la comitiva, non era certo Parigi, città che già di per sé suscitava emozioni¹¹. Nonostante ciò l'esperienza torinese del 1911 fu memorabile.

Il pomeriggio del primo giorno, essendo ormai troppo tardi per recarsi alla mostra, venne dedicato a visitare i principali monumenti cittadini e in particolare il Palazzo reale. La mattina seguente, «dopo un giro generale, considerata la diversa specialità d'arti e mestieri dei singoli componenti la comitiva, la vastità grande dell'esposizione, ed il tempo relativamente breve»¹², Forelli lasciò completa libertà a ognuno. Il primo impatto con l'evento fu per tutti impressionante.

Di questa spedizione sono rimaste nove memorie manoscritte redatte dagli operai che parteciparono al concorso indetto dalla Banca cooperativa bresciana, che prevedeva l'assegnazione di premi alle migliori relazioni pervenute. Questi rapporti non erano destinati alla pubblicazione e non sono stati sottoposti a revisione, tuttavia i compilatori sapevano di dover sottostare al giudizio di una commissione e i testi devono scontare un certo conformismo retorico. L'ampio ricorso ai testi ufficiali risulta evidente in alcune considerazioni generali che, per enfasi e concordanze fra diverse relazioni, sembrano riprese appunto da guide popolari e da articoli di giornali.

Gli "operai intellettuali" che parteciparono al concorso furono: il tipografo Ardiccio Sandrini; l'incisore tipografo Angelo Fornelli; il tornitore Angelo Bianchini; il falegname Emilio Mombrini; il modellista Angelo Maini; il sarto Giovanni Bonomi; il fornaio Francesco Foriani; l'elettricista Pio Moro; il montatore meccanico Francesco Tinelli. Tra loro erano rappresentati i vertici professionali dell'epoca, depositari di un'etica del lavoro ben fatto: tipografi in primo luogo, vera élite operaia; tornitori, operai di mestiere finiti; modellisti, coloro che preparavano modelli e prototipi; montatori, che effettuavano interventi di precisione e rifinitura nelle fabbriche meccaniche¹³.

La commissione giudicatrice deliberò di assegnare quattro riconoscimenti a Fornelli, Sandrini, Bianchini e Mombrini¹⁴, mostrando di preferire le relazioni dall'elevato contenuto tecnico e meno inclini a divagazioni sul viaggio, la città ospitante e l'esposizione in genere. Per esempio, la memoria del tipografo Sandrini, dettagliata disamina del Palazzo del giornale e dell'arte della stampa, in grado di capire come nel settore specifico la mostra non presentasse «grandi novità, ma la ricerca continua della perfezione più perfetta; non invenzioni propriamente nuove, ma miglioramento incessante di invenzioni passate e recenti»¹⁵.

Ancora più tecnica è la relazione dell'incisore tipografo Fornelli. Egli si sofferma su diverse macchine tipografiche, descrivendo il loro funzionamento, appreso dai macchinisti deputati alla manutenzione. Passa poi alle edizioni artistiche di diversi editori italiani, ai lavori delle migliori scuole professionali nazionali¹⁶.

Il falegname Mombrini si intrattiene inizialmente su tre macchine per la lavorazione del legno di fabbricazione italiana, compiacendosi per «il loro maneggio facile e sicuro»¹⁷, e per gli accorgimenti contro gli infortuni di cui sono dotate. Passa poi a descrivere i diversi tipi di legnami della California, i mobili artistici visti nei padiglioni di Germania, Belgio e Francia. Conclude la relazione con un omaggio a un'impresa locale: «Magnifico il materiale ferroviario

¹¹ A. Pellegrino, ««Paris vaut bien plus que n'importe quelle exposition». L'image de Paris dans les récits des ouvriers italiens envoyés aux expositions (1878-1900)», in *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, C. Demeulenaere-Douyère e L. Hilaire-Pérez eds., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 134-136.

¹² ASBs, ACBs, rub. XXXII, b. 1/14C, lettera di Pietro Forelli all'Assessorato al lavoro, 18 ott. 1911.

¹³ D. Bigazzi, ««Fierezza del mestiere» e organizzazione di classe: gli operai meccanici milanesi (1880-1900)», *Società e storia*, 1, 1978, pp. 101-102.

¹⁴ ASBs, ACBs, rub. XXXII, b. 1/14C, verbale della seduta della commissione giudicatrice, 24 nov. 1911.

¹⁵ *Ibid.*, relazione di Ardiccio Sandrini, 20 ott. 1911.

¹⁶ *Ibid.*, relazione di Angelo Fornelli, 21 ott. 1911.

¹⁷ *Ibid.*, relazione di Emilio Mombrini, 24 ott. 1911.

esposto dalla ditta Togni di Brescia, la quale per le sue vetture e pei suoi carri di trasporto può degnamente pareggiare con tutte le fabbriche espositrici»¹⁸.

Il tornitore Bianchini descrive invece «gli stupendi treni completi di Italia, Germania, Austria e Belgio». Passa poi alla «meccanica grossa», dove ammira il padiglione della Fiat e fra gli stand nota la Togni per i tubi e la Franchi-Griffin per i cilindri laminati¹⁹. Sono però le macchine utensili statunitensi, i fucili e le pistole di produzione europea e americana, e l'artiglieria pesante ad avere la maggiore considerazione.

Il fornaio Foriani, che aveva già visitato l'esposizione di Milano del 1906, presenta invece un resoconto prevalentemente incentrato sulla propria arte, riservando parole di elogio alla bresciana Ceschina Busi, ma nel complesso si dice «poco soddisfatto di ciò che concerne la mia industria»²⁰. Anche il sarto Bonomi si dedica soprattutto alla sua professione. Nel padiglione della Marina italiana osserva le varie uniformi, in quello automobilistico «diversi costumi in genere da sport», in quello dell'Inghilterra rimane ammirato per le «ben note stoffe inglesi»²¹. Ma è la sala della moda del padiglione francese che lo sorprende: Bonomi avrebbe voluto copiare qualcuno dei modelli in esso esposti, «ma dagli espositori stessi mi venne impedito di prendere degli appunti»²².

Il gruppo in viaggio, come è stato osservato, «è una società, nella misura in cui stabilisce il rango e la posizione dei suoi membri, e la “persona” sociale fissata all'interno del gruppo in viaggio può essere diversa da quella assunta nel luogo d'origine»²³. Le testimonianze mostrano che la visita impresso un reale cambiamento personale e collettivo. A partire da una maggiore autonomia, come per Bianchini, che arrivato a Torino si era congedato dal capo squadra per intraprendere il suo soggiorno del tutto autonomamente²⁴, ma comunque per tutti i partecipanti, che dopo la prima visita collettiva all'esposizione avevano potuto prendersi la libertà di ispezionare i padiglioni secondo i propri interessi di mestiere. Le memorie recano tutte il segno di questa sensazione inebriante che tanti elementi potevano concorrere a generare, dallo spirito della gita in comitiva al sentirsi parte e in sintonia con un grande sommovimento epocale della civiltà. Tuttavia, anche il semplice essere trattati per la prima volta con «modi gentili e riguardosi»²⁵ poteva bastare perché gli operai in visita sperimentassero concretamente una diversa percezione di sé e un mutamento della loro condizione sociale.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, relazione di Angelo Bianchini, 30 ott. 1911.

²⁰ *Ibid.*, relazione di Francesco Foriani, 24 ott. 1911.

²¹ *Ibid.*, relazione di Giovanni Bonomi, 23 ott. 1911.

²² *Ibid.*

²³ E. J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odisea al turismo globale*, trad. ital., Bologna, Il Mulino, 1992, p. 259.

²⁴ ASBs, ACBs, rub. XXXII, b. 1/14C, relazione di Angelo Bianchini, 30 ott. 1911.

²⁵ *Ibid.*, relazione di Francesco Foriani, 24 ott. 1911.

Parigi 1867: un viaggio di studio

Laura Faustini, Elena Mechi

Fondazione Scienza e Tecnica di Firenze – Firenze – Italia

Parole chiave: Esposizione Universale, Angelo Vegni, Parigi.

Le Esposizioni Universali costituirono una fonte di aggiornamento e di studio continuo, poiché rappresentarono un momento di confronto e di scambio di idee scientifiche, tecnologiche e produttive. Questi eventi internazionali, grazie alle relazioni degli operai redatte al ritorno in patria, oltre ad essere una grande occasione pedagogica di formazione tecnica, furono anche un mezzo per avvicinare le maestranze alle nuove ideologie del capitalismo industriale e del progresso¹.

A questa tendenza fa da contrappeso ciò che avvenne in Toscana, in particolare nella Provincia di Firenze, alla vigilia della Esposizione Universale di Parigi nel 1867². Rispetto alla “tradizione” del passato, assistiamo ad un coinvolgimento di soggetti diversi: studenti anziché operai, capifabbrica, maestri d’arte e d’industrie afferenti a vari campi di produzione³. Protagonista di questo diverso orientamento d’intenti fu l’Istituto Tecnico Toscano, che fin dalla sua nascita nel 1850, ebbe un ruolo determinante nell’organizzazione delle varie Esposizioni Granducali, Nazionali ed Universali.

L’occasione della manifestazione parigina, al tempo di Firenze capitale d’Italia, vide la collaborazione tra l’Istituto e la Provincia nel decretare un sussidio per giovani allievi comprensivo della visita all’Esposizione e, contemporaneamente, del loro perfezionamento presso varie officine e istituti tecnici francesi. La possibilità data ai giovani italiani di confrontarsi con le conoscenze industriali degli altri paesi portò in loro un arricchimento ed un respiro internazionale.

1. Angelo Vegni e l’impegno della Provincia di Firenze

Nella scelta operata dall’Amministrazione provinciale fu determinante la figura di Angelo Vegni, insegnante di Metallurgia presso l’Istituto di Studi Superiori e di perfezionamento di Firenze⁴.

Fu lui ad orientare la Provincia verso la creazione di un sussidio di tre anni consecutivi per giovani allievi al fine di perfezionare la loro educazione tecnologica presso l’*École Centrale des Arts et Manufactures* di Parigi e, successivamente, a proporsi come finanziatore per il sostentamento di uno studente⁵.

¹ A. Pellegrino, *Macchine come fate. Gli operai alle esposizioni universali (1851-1911)*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2011.

² P. Brenni e L. Faustini e E. Mechi, *L’istituto Tecnico di Firenze alle esposizioni universali dell’Ottocento*, in M. Poettinger e P. Roggi, *Una capitale per l’Italia. Firenze 1865-1871*, Bagno a Ripoli (FI), Opificio Toscano di Economia, Politica e Storia, 2016.

³ “Saranno inviati a spese della Provincia di Firenze alla prossima Esposizione di Parigi i Capifabbrica o 12 Maestri d’Arte, dalle seguenti industrie: Produzione dei Cuoiami; / Verniciatura dei Cuoiami; / Filatura del Cotone; / Tessitura ed altre lavorazioni del Cotone, del Lino, e della Canape; / Lanificio; / Setificio; / Vetrerie; / Arte Ceramica; / Industrie Metalliche; / Orologeria.” Archivio Storico Provincia di Firenze [da ora in poi ASPFi], Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, Deputazione Provinciale di Firenze, Adunanza del di [...] novembre 1866.

⁴ Angelo Vegni di antica famiglia senese di recente nobilitazione fu uno dei primi ingegneri metallurgici del Granducato di Toscana. Fu mecenate filantropo e pur non avendo figli si occupò di aiutare i giovani e promettenti ingegneri negli studi e nei viaggi di istruzione per portare in Italia i più utili metodi e i migliori ritrovati della Scienza e delle Arti.

G. Santuccioli e G. Tremori, *Angelo Vegni. L’uomo, lo scienziato, il mecenate filantropo*, Arezzo, Arti tipografiche Toscane, 2011, pp. 24-26, 99, 106.

⁵ “E perché non voglio limitarmi a sterili voti ed a semplici e non richiesti consigli prego S. V. ad annunziare a

L'intenzione dell'Istituzione pubblica, che in un primo momento aveva annunciato lo stanziamento della somma di 25.000,00 lire per inviare venti operai all'Esposizione del 1867, fu successivamente modificata dalla Delibera votata dal Consiglio Provinciale il 1 dicembre 1866, dove si affermava che le risorse pubbliche sarebbero servite per alcuni "giovani già avanzati negli studi tecnologici, o nell'Istituto Tecnico di Firenze, o in altri pubblici stabilimenti della Provincia"⁶. Alla base di questo cambiamento di intenti si intravede l'idea che lo sviluppo dell'industria nazionale non poteva prescindere da una buona formazione e istruzione scolastica.

Vennero stanziate 12.000,00 lire e fu stabilito che la scelta tra coloro che avessero presentato domanda sarebbe stata fatta in base ad un regolamento appositamente redatto che stabilì "il numero dei giovani da sussidiare, il modo del sussidio, e le regole del concorso"⁷. Quest'ultime prevedevano due differenti classi di finanziamento, e i candidati, al momento della presentazione della domanda di ammissione agli esami, avrebbero avuto l'obbligo di scegliere quella per cui gareggiare (Tabella 1 e 2).

PRIMA CLASSE	SUSSIDI ANNUALI
Primo candidato	Sussidio Vegni più lire 2000 dalla Provincia
Secondo candidato	Spese per l'insegnamento più lire 1200 dalla Provincia
Terzo candidato	Spese per l'insegnamento più lire 200 per spese di viaggio dalla Provincia

Tabella 1. Schema riassuntivo del Regolamento per l'ammissione al sussidio di prima classe

SECONDA CLASSE	SUSSIDI ANNUALI
Primo candidato	Lire 2000 compresa la visita alla Esposizione di Parigi più indennità speciali per viaggi fuori Parigi
Secondo candidato	
Terzo candidato	

Tabella 2. Schema riassuntivo del Regolamento per l'ammissione al sussidio di seconda classe

Le due classi offrivano due diverse opportunità: la prima permetteva di specializzarsi con un corso nella *École Centrale des Arts et Manufactures* di Parigi per conseguire il diploma di Ingegnere tecnico o delle miniere; la seconda consentiva di visitare le fabbriche estere e rimanervi per qualche tempo. Ciascuna di esse avrebbe potuto accogliere al massimo tre giovani, che sarebbero stati sussidiati in base alla graduatoria relativa al punteggio raggiunto nelle prove di ammissione⁸.

cotesto amorevole consenso essere io pronto a sopportare per tre anni consecutivi la spesa dell'insegnamento somministrato dalla Scuola Centrale (circa 800 Franchi all'anno) ad uno dei nostri giovani che ivi sia mandato a compiere la sua educazione: a condizione però che il sussidio da me offerto sia conferito mediante concorso ne' modi da determinarsi, onde, eliminato ogni dubbio di favoritismo, il solo merito sia titolo di premio." (ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, Lettera del Prof. Angelo Vegni al Presidente della Deputazione Provinciale di Firenze).

⁶ ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, Deputazione Provinciale di Firenze, Adunanza del di 28 novembre 1866.

⁷ Il Regolamento del Concorso per l'invio di giovani alla *École Centrale des Arts et Manufactures* di Parigi fu approvato dalla Deputazione Provinciale nella Adunanza del 14 giugno 1867 e fu reso noto il giorno 16 dello stesso mese. ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, Deputazione Provinciale di Firenze, Adunanza del di 24 dicembre 1866. ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, Deputazione Provinciale di Firenze, Adunanza del di 14 giugno 1867.

⁸ Tutti i candidati per essere ammessi dovevano avere un'età non inferiore ai 17 anni, produrre un certificato di vaccinazione e un certificato di buona condotta rilasciato dal capo della scuola o Istituto in cui avevano



Fig. 1. MFSTFi, 1866-67. Ruolo generale degli scolari

L'Esposizione di Parigi del 1867, forse solo un pretesto per un decennio di studio all'École Centrale des Arts et Manufactures

L'Esposizione di Parigi venne inaugurata il 1 aprile del 1867, ma gli studenti vincitori della prima classe Guido Dainelli, Luigi Del Bene e Paolo Ghinozzi⁹ partirono alla volta della capitale francese solamente il 4 settembre¹⁰. Erano stati comunque preceduti da Angelo Vegni, il quale si prodigò per prendere contatti e pianificare il loro arrivo. La preparazione scolastica dei giovani, infatti, richiese che essi si formassero presso la scuola specializzata di Duvignau de Lanneau prima di sostenere l'esame di ammissione alla *École Centrale des Arts et*

compiuto il loro ultimo anno di studi oppure, in mancanza di esso, dal Sindaco della città di residenza. ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, Deputazione Provinciale di Firenze, Adunanza del di 21 giugno 1867. ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, Deputazione Provinciale di Firenze, Adunanza del di 21 giugno 1867, Segreteria della Deputazione.

⁹ Si trova conferma di questo anche negli elenchi degli alunni conservati ancora presso la Biblioteca del Museo della Fondazione Scienza e Tecnica [da ora in poi MFSTFi]. Dainelli, Guido di Leopoldo era originario di Empoli. "Nominato al posto che [segue] con detto R[egio] D[ecreto] ed al quale rinunciò per concorrere ai posti aperti dalla Provincia per la Scuola Centrale di Parigi, e che ottenne come dalla Delib[era] Pr[ovinciale]." (MFSTFi, 1866-1867. Ruolo generale degli scolari). ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, [Lettera di Guido Dainelli al Prefetto della Provincia di Firenze Presidente della Deputazione Provinciale] 12 luglio 1867. Del Bene, Luigi di Ferdinando era originario di Firenzuola. "Ottenne il posto alla Scuola Centrale d'Arti Manif[atture] di Parigi, assegnato di concorso, come dealla Delib[era] della Deput[azione] Prov[inciale] del di 9 agosto 1867." (MFSTFi, 1866-1867. Ruolo generale degli scolari). ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, [Lettera di Luigi Del Bene al Prefetto della Provincia di Firenze Presidente della Deputazione Provinciale] 13 luglio 1867. ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, [Lettera di Paolo Ghinozzi al Prefetto della Provincia di Firenze Presidente della Deputazione Provinciale] 15 luglio 1867. ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, [Lettera della Commissione Esaminatrice al Prefetto Presidente della Deputazione Provinciale di Firenze] 7 agosto 1867. F. Mariotti, *Professioni, impieghi nuovi studi a cui si sono rivolti i giovani licenziati dall'Istituto Tecnico di Firenze dal 1859 a tutto il 1875*, Firenze, Coi tipi dei Successori Le Monnier, 1877, pp. 38, 39, 43.

¹⁰ Gli studenti partirono con la certezza che il loro soggiorno era stato prorogato per altri due anni consecutivi. La richiesta fu presentata nell'Adunanza della Deputazione Provinciale di Firenze il 16 agosto 1867 e venne approvata dal Consiglio Provinciale in quella straordinaria del 4 settembre 1867. ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, Consiglio Provinciale di Firenze, Sessione Straordinaria, Adunanza del di 4 settembre 1867.

Manufactures di Parigi per cui a Firenze aveano gareggiato¹¹. Come si evince dalla lettera del 29 ottobre del 1868 le prove sostenute dai tre studenti furono di buon esito: Guido Dainelli, Luigi Del Bene e Paolo Ghinozzi risultarono a quella data anche vincitori del concorso per l'ammissione alla scuola francese¹².



Fig. 2. MFSTFi, 1866-67. Ruolo generale degli scolari. Guido Dainelli

Essi furono i primi a beneficiare di questo sussidio per compiere gli studi a Parigi¹³ e, grazie al contributo dell'Amministrazione pubblica, gli studenti dell'Istituto Tecnico di Firenze riuscirono a perfezionarsi nella scuola francese ancora per un decennio¹⁴.

¹¹ Le difficoltà ad essere ammessi per i concorrenti stranieri erano maggiori a causa della lingua e delle differenze riscontrate nei "metodi dimostrativi" adottati a Parigi presso le Scuole Specializzate preparatorie, come quella di Duvignau de Lanneau. ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, [Lettera di Angelo Vegni al Prefetto Presidente della Deputazione Provinciale di Firenze] 30 ottobre 1867.

¹² ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, [Lettera di Angelo Vegni al Prefetto Presidente della Deputazione Provinciale di Firenze] 29 ottobre 1868.

¹³ "Come ebbi occasione di far notare altra volta, e prima che le fasi della prova si fossero completate, quei Giovani avevano esauriti i loro studi presso uno dei principali nostri Istituti Tecnici, dove avevano figurato fra i primi. Assoggettati in Firenze per volere della Provincia stessa ad uno esame speciale ne erano usciti con esito il più brillante. Ebbene, giunti a Parigi, e subodorato ciò che si esigeva per la semplice ammissione alla Scuola Centrale, sentirono la suppellettile della propria istruzione grandemente inferiore al bisogno, e si trovarono costretti a sottoporsi colà ad un nuovo corso preparatorio e non fu che dopo questo corso assiduamente protratto per un anno che si trovarono in forze bastanti per reggere con amore al cimento cui si presentarono dappoi." (ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1867-68, Filza 2, N.3, [Lettera di Angelo Vegni al Prefetto Presidente della Deputazione Provinciale di Firenze] 16 agosto 1868).

¹⁴ Alcuni di essi sono stati rintracciati negli elenchi degli alunni conservati oggi nella Biblioteca del Museo della Fondazione Scienza e Tecnica. Guidotti Guido di Enrico nato a Firenze 1 aprile 1850. "Prosegue gli studi a Parigi dove si recò nell'otto[bre] 1868" (MFSTFi, 1867-1868. Ruolo generale degli scolari). Poggiali Tito di Giuseppe nato a Pisa il 27 febbraio 1851. "Abbandonati gli studi per aver concorso all'esame provinciale per un posto a Parigi che ha vinto." (MFSTFi, 1868-1869. Ruolo generale degli scolari). Leoni Augusto di Luigi nato a Firenze il 10 marzo 1854. "Dispensato dal frequentare le lezioni per prepararsi al concorso di Parigi; deliberazione della Giunta, 16 novembre 1871 – presentatosi all'esame del suddetto concorso lo vinse ed ottenne il primo posto." (MFSTFi, 1871-1872. Ruolo generale degli scolari). Bellesi Attilio di Pietro nato a Firenze il 25 febbraio 1851. "Nel 1873 prese parte al concorso per Parigi, ottenne il primo posto." (MFSTFi, 1871-1872. Ruolo generale degli scolari). F. Mariotti, *Professioni*, cit., p. 30. Uguccioni Dino di Luigi nato a Firenze il 4 marzo 1854. "Dispensato dal frequentare il corso per prepararsi al concorso di Parigi. Decreto provinciale 12 marzo 1872. Vinse il detto concorso ed ottenne il secondo posto." (MFSTFi, 1871-1872. Ruolo generale degli scolari). Vannuccini Vannuccio di Domenico nato a San Sepolcro il 20 novembre 1853.

L'impegno della Provincia, rivolto alla conoscenza delle tecniche produttive dei paesi stranieri, fu alla base anche del finanziamento di altre iniziative. Fu, infatti, a Guido Dainelli accordato, a conclusione degli studi presso la *École Centrale des Arts et Manufactures* di Parigi, il pagamento di un viaggio di istruzione rivolto all'osservazione della "Meccanica" e delle "Industrie" utilizzate in Francia, in Belgio, a Londra e in Svizzera¹⁵.

La politica formativa intrapresa dalla Provincia di Firenze nel 1867, in concomitanza con l'Esposizione Universale di Parigi, continuò quasi sicuramente fino al 1878¹⁶.

La scelta fatta per l'esposizione parigina non sembra ripetersi in concomitanza delle successive manifestazioni di Vienna nel 1873 e di Parigi nel 1878. Il sussidio nato in occasione dell'evento universale del 1867 vivrà di vita propria pur mantenendo lo stesso significato di intenti: fornire una solida base alla nascente industrializzazione del Paese tenendo conto delle ultime innovazioni scientifiche, tecniche e produttive.

Ciò che variò fu il metodo di assegnazione dei sussidi; quest'ultimi furono ridotti ed elargiti solo a coloro che fossero o nati e domiciliati nella Provincia di Firenze oppure nati in altre Province del Regno, ma residenti in essa da almeno dieci anni¹⁷.

"Nell'anno 1873 prese parte al concorso per la Scuola d'Arti e Manifattura di Parigi, e ottenne il terzo posto." (MFSTFi, 1871—1872. Ruolo generale degli scolari). F. Mariotti, *Professioni*, cit., p. 57. Andreini Balilla di Luca nato a Pistoia il 18 marzo 1852. "Con Delibera Provinciale del 22 novembre 1872 dispensato dal frequentare le lezioni del corso (meccanica e costruzioni), per seguire quelle per esso necessarie a ben prepararsi al concorso per Parigi, a cui aspira. Nel caso di esito infelice di detto concorso, ammesso a dar l'esame di promozione nella sessione aut[unnale]." (MFSTFi, 1872—1873. Ruolo generale degli scolari). F. Mariotti, *Professioni*, cit., p. 28. Parri Telemaco di Ulisse nato a Follonica il 16 marzo 1854. "Con Delibera Provinciale del 22 novembre 1872 dispensato dal frequentare le lezioni del corso (meccanica e costruzioni), per seguire quelle per esso necessarie a ben prepararsi al concorso per Parigi, a cui aspira. Nel caso di esito infelice di detto concorso, ammesso a dar l'esame di promozione a novembre. Nel suddetto concorso ottenne il secondo posto." (MFSTFi, 1872-1873. Ruolo generale degli scolari). Raveggi Ubaldo di Giuliano nato a Firenze il 26 maggio 1853. "Con Delibera Provinciale del 22 novembre 1872 dispensato dal frequentare le lezioni del corso (meccanica e costruzioni), per seguire quelle per esso necessarie a ben prepararsi al concorso per Parigi, a cui aspira. Renunziò per questo anno al concorso, e ritornò allo studio per l'esame di licenza." (MFSTFi, 1872—1873. Ruolo generale degli scolari). F. Mariotti, *Professioni*, cit., p. 52. Canovetti Cosimo di Cesare nato a Firenze il 13 febbraio 1857. "Con Delibera Provinciale del 21 novembre 1873 fu dispensato dal frequentare le lezioni del corso (meccanica e costruzioni), per prepararsi al concorso per Parigi". (MFSTFi, 1873-1874. Ruolo generale degli scolari).

¹⁵ La relazione finale in cui descrive i suoi spostamenti presso officine e stabilimenti industriali è dalle autrici oggetto di studio e ricerca. (ASPFi, Consiglio Provinciale di Firenze 1871-72, Filza 38, Relazione sommaria sopra un viaggio di istruzione in Francia, nel Belgio, a Londra e in Svizzera, riguardante la Meccanica e le Industrie presentato alla Deputazione Provinciale di Firenze dall'Ing.re Guido Dainelli).

¹⁶ Nella statistica redatta da Filippo Mariotti per gli anni 1859-1875 figurano aver studiato presso la *École Centrale des Arts et Manufactures* di Parigi i seguenti alunni: Alessandri Giulio, Bellesi Attilio, Berti Italo, Dainelli Guido, Del Bene Luigi, Galeotti Guido, Ghinozzi Paolo, Leoni Augusto, Parri Pietro, Rivolta Carlo, Uguccioni Dino, Valeri Lorenzo, Vannuccini Vannuccio (F. Mariotti, *Professioni*, cit., pp. 30, 31, 38, 39, 41, 42, 43, 53, 57).

¹⁷ F. Mariotti, *Professioni*, cit., pp. 11-12.

To observe to learn: portuguese worker's visits to the world exhibition¹

Ana Cardoso de Matos

CIDEHUS - Universidade de Évora – Évora – Portugal

Keywords: World Exhibitions, workers, study trips, Portugal

1. Introduction

From the mid-19th century on, World Exhibitions were privileged spaces for the dissemination of progress in science, technology, and industry, at the international level².

For this reason - and in line with other countries - in Portugal the government, the institutions offering technical education and the societies connected with the industry, all provided funds to some workers' representatives, from several different industries, so that they could visit the World Exhibitions to study the progresses of technology and industry, presented at those events by various countries.

In return, these workers should presented a report on the research they had done during their visits. They were expected to refer the improvements which, in their view, should be introduced in Portugal, in the industrial branches they represented.

The main goal of this paper is to analyse some examples of study trips to the World Exhibitions taken by Portuguese workers, addressing the way in which the reports submitted by these industrial workers described the exhibitions, and the industries and industrial objects displayed by various countries, as well as the technical innovations and industrial processes shown on those occasions.

2. Learning, with the goal of applying and teaching: workers' study visits to the World Exhibitions

The industrial exhibitions staged in the first half of the 19th century were considered as ways of promoting technical divulgation and of learning new manufacturing processes, based on observation. As early as 1840, the *Sociedade Promotora da Indústria Nacional* (Society for the Advancement of National Industries) had argued that “of all the means employed so far to spread among manufacturers the knowledge of the best processes for the making of any article, none has produced more efficient results than the public Exhibitions of industrial products”³. This is why World Exhibitions were seen as a way of making workers familiar with the development of industry in other countries, prompting the government, as well as associations linked to industrial concerns, to send workers and apprentices to these events⁴.

In 1855, the government considered it wise “to provide the country’s industrialists with the means to witness, in the coming Universal Exhibition, the improvements which the most valuable arts and crafts practised in Portugal are likely to require; and since the surest way of attaining this goal is the study carried out, in that Exhibition, by men who are used to the practice of industrial labour”, it

¹ This communication is made in the context of the projet CIDEHUS - UID/HIS/00057/2013 (POCI-01-0145-FEDER-007702).

² For that reason different kind of persons visited the World Exhibitions. About the Portuguese case see A. Cardoso de Matos, “À mi-chemin entre études et « plaisir »: les visites des Portugais aux expositions universelles de Paris (seconde moitié du XIX^e siècle)”. In CARRÉ, Anne-Laure, CORCY, Marie-Sophie, DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane et PÉREZ, Liliane (dir.), *Les expositions universelles à Paris au XIXe siècle. Techniques. Publics. Patrimoines*, Paris, CNRS, Paris, 2012, pp. 299-314 and M. H. Souto, *Portugal Nas Exposições Universais (1851-1900)*, Lisboa, Ed Colibri, 2011.

³ *Annaes da Sociedade Promotora da Indústria Nacional*, 2nd series, 4, 1840, p. 74.

⁴ Several other countries sent workers to the Universal Exhibitions. On the Italian case, see A. Pellegrino, “Italian workers and the Universal Exhibitions of the 19th century. Imaginaries and representations of technology and science”, *Quaders d’història de l’enginyeria*, 2012, vol. XIII, p. 97-114.

instructed the head of the *Instituto Industrial de Lisboa* (Industrial Institute of Lisbon), the engineer Fradesso da Silveira, to appoint 5 workers from Lisbon, and another 5 from Porto, to visit the Exhibition at the government's expense.⁵ The *Associação Industrial Portuense* (Porto's Industrial Association), too, sent to the Paris World Exhibitions representatives of the various industries present in the city, in an initiative aimed at stimulating the modernization of the various industries⁶. Not all the "workers" chosen, however, had the same status: this word could sometimes refer to the owners of small workshops, at other times meaning salaried employees⁷.

In 1862, the government again funded the trip of 10 workers – 5 from Lisbon and 5 from Porto - to the Paris World Exhibition. The director of the *Imprensa Nacional* (the national press institution), Firmo Augusto Pereira Marrecos, was asked to select a worker from his institution. His choice fell on José Maurício Velloso who, at the end of his study trip, produced a thorough report on the various branches of the typographical industry⁸. The remaining workers were chosen - with the approval of Joaquim Henriques da Silveira, then chairman of the board of the *Associação Promotora da Indústria Fabril* (Association promoting the manufacturing industry) – by an assembly of delegates from trade associations, convened by the director of the *Instituto Industrial de Lisboa*, at the time Joaquim Júlio Pereira de Carvalho.

2. Portuguese workers in the 1888 Universal Exhibition

The decision to send workers to the World Exhibitions was made, in some cases, by the municipalities: on July 25th, 1889, the Municipality of Lisbon approved the grant of subsidies to workers from various branches of industry, so that they could make a study trip to Paris. Twenty areas of industrial activity were selected: Machine workers; Tailors; Carpenters; Saddlers; Cutlers; Bookbinders; Tinkers; Lithography; Engraving and galvanoplasty; Ceramics; Cabinetmakers; Goldsmiths; Shoemakers; Carriage makers; Stonemasons and plasterers; Wood carvers; Passementerie; Typographers; Coppermiths and tinsmiths⁹.

Workers from all the selected industrial sectors met - on the initiative of the *Sociedade de Artistas Lisboense* (Lisbon's Society of Craftsmen), along with other workers' associations - and elected two delegates to go to the Paris Exhibition. The workers' mission, headed by two engineers, left Lisbon by train on September 9th, 1889, and arrived in Paris on the 13th. During their 22-day stay in Paris, these workers switched between visits to the Exhibition and calls to the most important factories.

On their return, in keeping with the agreement made with the Lisbon Municipality, they presented their reports on the trip. Those reports vary widely in their degree of development and technical detail. This reflects the existence of different levels of technical training on the part of the authors, and also the troubles experienced by some workers when trying to collect complete information on the products and manufacturing processes presented at the Exhibition.

Joaquim Gualdino Pinto, representing the professional group of iron boiler-makers, noted some of the difficulties he faced during his visit to Paris: "The Universal Exhibition of Paris – that immense gathering of labour and intelligence, that immense conjunction of human knowledge – was in fact a tough task for a worker who lacked a perfect command of the country's language. Besides, twenty

⁵ *Diário do Governo*, nº 78, 1855, p. 377.

⁶ Workers from all the trades were supposed to present reports. The first to do so was the one sent by the representatives of the ceramics industry. *Jornal da Associação Industrial Portuense*, vol. V, nº 2, 30 September 1856, p. 17.

⁷ One of the difficulties facing the study of workers' trips to the Exhibitions lies in the very definition of the term "worker". As was the case in other European countries, in Portugal too the word did not always indicate the same category of labour. It could range from small industrialists, atelier apprentices or workers in large enterprises, to those who provided home service. Anna Pellegrino had already mentioned this difficulty concerning the Italian workers who travelled to the Universal Exhibitions. A. Pellegrino, "Aux Olympiades du progrès: les ouvriers italiens aux expositions universelles au XIXe siècle", *Documents pour l'histoire des techniques*, nº 18, décembre 2009, p. 115.

⁸ I. F. da Silva, *Dicionário Bibliográfico Português*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1923, vol. XIII., vol. XIII, p. 140.

⁹ Arquivo Histórico Câmara Municipal de Lisboa, caixa s/nº

workdays were a short time in a place where so many varied and important things claimed our attention simultaneously, where the items concerning the studies we wished to undertake were dispersed, where it was forbidden to touch objects on display or to take notes, where no interpreter was available to provide the explanations we needed in order to successfully perform our mission, where, in conclusion, the visitors, naturally keen to see everything, forced us to move along more than we would wish to; it became difficult to perform the detailed studies we desired”¹⁰. Despite the difficulties it describes, this report is rich in detail, showing us that the trip enabled its author to learn about the developments in the construction of machines and other iron objects attained in the various countries represented in the Exhibition.

For some of the workers who visited the Exhibition, the main difficulty lay in the fact that what they saw were the finished industrial products, not allowing them in most cases to know their manufacturing processes. This difficulty was stated by the representative of smelters in his report:

“Despite the abundance of products from every industry presented at the Exhibition, and the mechanical industry being the one which prevailed in terms of the quantity and variety of articles on display, still I can declare that, for the smelter, elements of study were not abundant. The smelter must see the objects as they leave the foundry to spot the hints which point to the procedures followed in the various steps of casting”¹¹.

In an attempt to overcome these difficulties, the engineers in charge of this mission made sure that the workers involved should visit the most important plants, so that they would be able to complement the information collected at the Exhibition.

On their return from the study trip, the workers who had visited the Paris Universal Exhibition were supposed to transmit to their colleagues in the same industrial sectors the knowledge they had acquired¹². However, some of the workers sent to the Exhibition failed to hand in their reports, a fact which led Cavalleiro Sousa to consider that “either they studied nothing, or what they did study is unworthy of being made public. On the other hand, though, how could they have done so, barred as they were from analysing the objects on display, being allowed to see them but not to touch them?”¹³.

3. Final remarks

World Exhibitions were seen, among other things, as learning environments and, consequently, several institutions - both public and private - sought to facilitate workers’ visits to these events. Through these initiatives it was hoped that, as was the case with engineers’ and industrialists’ visits¹⁴, study trips by workers would also be a way of promoting the divulgation and transfer of technology.

From what we know, however, the level of knowledge acquisition by workers at the Exhibitions fell short of the desired objectives, although a global evaluation is yet to be made of the practical results of those visits on the development of industrial activity.

Bibliography

A. Cardoso de Matos, «World exhibitions of the second half of the 19th century: a means of updating engineering and highlighting its importance» in *Quaderns d’Història de l’Enginyeria*, Barcelona, Escola T.S. d’Enginyeria Industrial, vol. VI, 2004, pp. 225-235.

¹⁰ “Relatório do delegado da classe dos caldeireiros de Ferro”, Arquivo Histórico Câmara Municipal de Lisboa, caixa s/nº.

¹¹ “Relatório do representante dos fundidores”, Arquivo Histórico Câmara Municipal de Lisboa, caixa s/nº.

¹² Research carried out to date does not enable us to decide whether or not sending workers to the World Exhibitions resulted in the transfer, divulgation and later application of new technologies and manufacturing processes.

¹³ A. E. F. de Cavaleiro e Sousa, *Uma Visita à Exposição Universal de Paris em 1889*. Lisboa, Lucas & Filho 1892.

¹⁴ A. Cardoso de Matos, «World exhibitions of the second half of the 19th century: a means of updating engineering and highlighting its importance» in *Quaderns d’Història de l’Enginyeria*, vol. VI, 2004, pp. 225-235.

A. Cardoso de Matos, “À mi-chemin entre études et « plaisir »: les visites des Portugais aux expositions universelles de Paris (seconde moitié du XIX^e siècle)”. In CARRÉ, Anne-Laure, CORCY, Marie-Sophie, DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane et PÉREZ, Liliane (dir.), *Les expositions universelles à Paris au XIXe siècle. Techniques. Publics. Patrimoines*, Paris, CNRS, Paris, 2012, pp. 299-314.

A. E. F. de Cavaleiro e Sousa, *Uma Visita à Exposição Universal de Paris em 1889*. Lisboa, Lucas & Filho 1892.

A Pellegrino, “Aux Olympiades du progrès: les ouvriers italiens aux expositions universelles au XIXe siècle”, *Documents pour l’histoire des techniques*, n° 18, décembre 2009, p. 115.

A. Pellegrino, “Italian workers and the Universal Exhibitions of the 19th century. Imaginaries and representations of technology and science”, *Quaderns d’història de l’enginyeria*, 2012, vol. XIII, p. 97-114.

I. F. da Silva, *Dicionário Bibliográfico Português*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923, vol. XIII.

M. H. Souto, *Portugal Nas Exposições Universais (1851-1900)*, Lisboa, Ed Colibri, 2011.

Baedeker del progresso: l'odeporica delle esposizioni universali

Come per i viaggiatori coevi del nascente turismo di massa esistevano le guide e una svariata letteratura di accompagnamento, così anche per le esposizioni venne via via realizzandosi una letteratura di accompagnamento strettamente associata al viaggio verso queste cosiddette “fantasmagorie del progresso”. Meritano di essere riscoperte le guide tecniche, i cataloghi, le relazioni delle giurie, la ricchissima documentazione prodotta sia dagli espositori individuali che dai paesi partecipanti. Un cenno particolare – dato che l'Esposizione era già di per sé un dispositivo eidetico – va riservato alla componente visuale. Tra questa letteratura i periodici illustrati permettevano di visitare virtualmente l'esposizione e riuscivano a trasporre in immaginari condivisi le impressioni dei visitatori reali delle expo. Oltre al viaggio virtuale questa sub sessione intende sviluppare il tema dell'immaginario del viaggio verso l'expo come viaggio verso la metropoli: l'impatto con la città e le tappe del tour che si traducevano in una forma alternativa di turismo. Le esposizioni hanno infatti prodotto una quantità e una varietà eccezionale di immagini non solo della cittadella espositiva, ma anche della metropoli che le ha ospitate. Questo rapporto però è mutevole e instabile e varia con il tempo e con le città.

Sergio Onger, Anna Pellegrino

Il racconto di una fantasmagoria

L'esposizione universale nella letteratura dell'Ottocento¹

Luca Massidda

Università di Camerino – Ascoli Piceno – Italia

Parole chiave: Esposizioni universali, Letteratura, Industria culturale.

Nella seconda metà dell'Ottocento, il racconto della fantasmagoria delle esposizioni universali ha offerto alla nascente industria letteraria una straordinaria occasione di sviluppo. Un sistema che si stava profondamente rinnovando in ogni suo aspetto – nelle routine produttive e nelle professionalità, nei formati e nello stile, nei contenuti e nei pubblici – trova nell'esposizione universale il perfetto oggetto, per grado di notiziabilità e per *appeal* narrativo, per sperimentare le sue nuove logiche.

In particolare, tre settori dell'industria letteraria si predispongono al racconto dell'Esposizione: la stampa di massa (con i quotidiani e con le riviste illustrate); la letteratura di viaggio (che rinnova le sue forme proprio per accompagnare quel turismo di massa che aveva trovato nell'occasione londinese della prima esibizione il volano determinante alla sua definitiva maturazione); la narrativa (in particolare attraverso la forma dominante nella modernità letteraria del romanzo)².

Se la relazione tra il grande evento e le sue narrazioni è, nei primi due casi, immediatamente funzionale (funzionalità che si manifesta con chiarezza nell'alimentarsi reciproco dei due pubblici: visitatori e lettori)³, non bisogna trascurare il ruolo che la narrativa dell'epoca ha avuto nella composizione di un immaginario letterario condiviso sull'esposizione universale. E, in particolare, è proprio nella fiction letteraria del periodo, nei romanzi e nei racconti, nelle fiabe e nei vaudeville, che si innesca il più spettacolare cortocircuito tra l'immaginario (letterario) dell'esposizione e l'immaginario (letterario) della metropoli, tra il luogo dell'evento e lo spazio della città moderna.

¹ Il testo riprende e approfondisce alcune riflessioni presenti nel saggio «Che cos'è un'esposizione universale? È il mondo che si incontra. Un racconto sulle origini del pubblico di massa», in *EXPO 1851-2015. Storie e immagini delle grandi esposizioni*, a cura di L. Massidda, UTET Grandi Opere, Torino 2015, pp. 164-177.

² In questo momento storico i confini tra questi tre diversi settori dell'industria letteraria sono assolutamente permeabili e proprio i grandi eventi espositivi agiscono come straordinari moltiplicatori di questa tendenza fatta di “prestiti”, attarversamenti e ibridazioni: basti qui ricordare alcuni dei grandi romanzieri dell'epoca che si sono dedicati alla letteratura di viaggio, non mancando l'appuntamento con un grande evento espositivo, come Marc Twain che nel suo reportage *The Innocents Abroad, or The New Pilgrims' Progress* (1869) ha bisogno di appena due ore di visita alla *Paris International Exposition* del '67 per cogliere una delle caratteristiche fondamentali dello spettacolo espositivo («It was a wonderful show, but the moving masses of people of all nations we saw there were a still more wonderful show») o Edmondo de Amicis che nel suo *Racconto di Parigi* (1879) si abbandona invece alla «splendida bizzarria» dell'esposizione del '78, «uno spettacolo unico al mondo, veramente; immenso, splendido e bruttino, che innamora» (p. 35).

³ A dimostrazione del vantaggioso patto di “mutuo soccorso” che le grandi esposizioni hanno stretto con la nascente industria della stampa di massa rimangono le immagini dei grandi organi di stampa (quotidiani e riviste illustrate) che nel corso dell'Ottocento hanno scelto di incorporare provvisoriamente nel parco espositivo la propria redazione e la propria tipografia: l'*Illustrated London News* che apre per tutta la durata dell'esposizione del 1851 una sua sede all'interno del *Crystal Palace* dove stampa – facendo del proprio processo produttivo uno spettacolo – il suo supplemento speciale dedicato alla *Great Exhibition* e la *Figaro* che nel 1889 allestisce il suo ferreo *pavillon* sulla seconda piattaforma della *Tour* (ai visitatori era rilasciata una copia personalizzata dell'edizione del giornale, un souvenir che dava notizia della propria personale ascensione sul nuovo simbolo di Parigi e che diventerà nel giallo di Claude Izner un indizio indispensabile che Victor Legris dovrà seguire per risolvere il suo *Mystère rue des Saints-Pères*). Sul rapporto simbiotico tra esposizioni e stampa di massa si rimanda a: L. Tomassini, «Immagini delle esposizioni universali nelle grandi riviste illustrate europee del XIX secolo», *Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea*, n. 17, settembre-dicembre 2004, pp. 95-140; A. Abruzzese, «Esposizioni universali», in Id., *Lessico della comunicazione*, a cura di Valeria Giordano, Roma, Meltemi, 2003, pp. 170-182.

Proviamo dunque a *rileggere* il racconto delle esposizioni ottocentesche nella letteratura del periodo, andando in particolare alla ricerca di alcune, esemplificative, contaminazioni letterarie tra gli spazi della metropoli moderna e i palcoscenici dell'evento espositivo, tra le loro reciproche fantasmagorie, tra le loro simmetriche spettacolarità. Una *recherche* che non può che partire da quel luogo che tanto delle esposizioni quanto della letteratura moderna è stata indiscussa capitale: Parigi.

1. Parigi e l'Esposizione, Parigi è l'Esposizione...

«[...] la metropoli può essere descritta come il concentramento urbano dell'esposizione universale. Ma le esposizioni hanno due facce: affari e divertimenti; e quanto più gli affari assumono forma astratta, con l'accento posto sempre più sulle manipolazioni finanziarie, regolarità e automatismo, disciplina matematica, tanto più cresce la necessità di un sollievo di compenso. I piaceri tradizionali della fiera – giocolieri, acrobati, giocatori, mostre accessorie, licenze sessuali d'ogni genere – cessano d'essere sporadici: rientrano nelle abitudini metropolitane. La metropoli stessa può essere descritta come un'esposizione mondiale in esercizio continuo»⁴.

Lewis Mumford riassume in poche righe due aspetti determinanti per comprendere il significato delle grandi esposizioni universali, del loro moderno (e contemporaneo) successo.

Primo, la città e l'evento vivono in un perfetto rapporto simbiotico, si corrispondono, si riflettono l'una nell'altra, si illuminano (e si nutrono) delle reciproche spettacolarità. Se l'esposizione è straordinaria epifania dell'urbano, la città tutta è, nelle parole dello storico newyorchese, *esposizione mondiale in esercizio continuo*.

Secondo, le esposizioni, come le città, hanno una doppia natura, fatta di economia e di gioco, di affari e divertimenti, di speculazioni ed evasioni, di investimenti e intrattenimento, di *borsa* e *teatro*. E queste due dimensioni, nella loro storica materialità, non sono necessariamente in rapporto di subordinazione tra la dimensione strutturale del capitale e quella sovrastrutturale del "capitombolo". Piuttosto – e Mumford lo lascia intendere con chiarezza – sono *due facce* della stessa medaglia. Per esercitare un dominio di lungo periodo l'una non può esistere senza l'altra. Di queste due *essenze* delle grandi esposizioni universali non c'è luogo più rappresentativo che la Parigi del XIX secolo, con i suoi cinque eventi che hanno segnato, con ritmi regolari e successo crescente, la seconda metà dell'Ottocento: 1855; 1867; 1878; 1889; 1900⁵. E non c'è probabilmente narratore che di quella Parigi, del suo clima e delle sue euforie, delle sue vertigini e delle sue routine, abbia tracciato un affresco letterario più rappresentativo di quello offerto dalla penna di Émile Zola⁶. Nonostante all'esposizione universale non accada, come al grande magazzino del *Paradiso delle signore*⁷, di assumere un ruolo da protagonista nelle storie di Zola, sono due i romanzi del ciclo dei Rougon-Macquart in cui il grande evento dell'expo fa significativamente da sfondo alla narrazione: *Nanà* (1880) e *Il Denaro* (1891).

⁴ L. Mumford, Lewis, *La cultura delle città*, Torino, Einaudi, 2007, p. 263 (ed. or. *The Culture of Cities*, Harcourt New York, Brace & Company, 1938).

⁵ Se è vero infatti che è Londra ad "inventare" le esposizioni universali, è però Parigi che le fa diventare "grandi". Per un approfondimento sulle ragioni del successo del modello parigino nella definizione – e consacrazione – del format expo si rimanda a L. Massidda, *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Roma, Franco Angeli, 2011, pp. 22-27.

⁶ Edmondo De Amicis riassume perfettamente, in poche parole, lo straordinario potere di raffigurazione, quasi fotografico, della prosa di Zola: «Si legge e par di stare alla finestra, e di assistere ai mille piccoli accidenti della vita della strada» (*Racconto di Parigi*, 1879, p. 145).

⁷ Ma l'evoluzione commerciale della piccola bottega di Aristide Boucicaut che rapidamente si trasforma nella meraviglia del consumo del grande magazzino non sarebbe stata possibile senza la mediazione spettacolare della grande esposizione: un momento decisivo in questo percorso era stata infatti la visita dello stesso Boucicaut all'Esposizione Universale del 1855. Nell'euforico smarrimento di quella esperienza e nell'ammirazione per quella fantasmagorica messa in scena, il visionario imprenditore troverà l'ispirazione per la definitiva ristrutturazione del suo *Bon Marché*.

Entrambe le storie infatti sono ambientate nel 1867 e si intrecciano direttamente con l'atmosfera di diffusa e cosmopolita euforia che accompagna l'inaugurazione della seconda grande esposizione universale parigina.

2. La borsa e l'Esposizione...

Difficile immaginare un racconto che meglio del *Denaro* restituisca la spettacolare convivenza parigina tra le manipolazioni della finanza e i piaceri della fiera, tra il gioco della borsa e la giocoleria della messa in scena espositiva. Nel romanzo di Zola l'avventura finanziaria della *Banca Universale*, lo spregiudicato progetto che tiene insieme la mefistofelica bramosia speculativa di Aristide Saccard e la faustiana (ma ecumenica) ambizione riformista dell'ingegner Georges Hamelin, trova nel clima di entusiasmo che a Parigi si diffonde in corrispondenza con l'apertura dell'Esposizione Universale del 1867 le condizioni ideali per la sua realizzazione: il miraggio finanziario promesso da Saccard ai potenziali investitori diventa *magicamente* reale grazie all'incantevole malia dell'esposizione. La «mendace apoteosi incantata»⁸ della fiera è il trucco che il prestigiatore tira fuori dal cilindro per distrarre la ragionevole prudenza del borghese e spingerlo sull'ottovolante della speculazione:

Il terreno era pronto, il terriccio imperiale, fatto di residui in fermentazione, reso incandescente da appetiti esasperati, quanto mai propizio a una di quelle folli spinte speculative che ogni dieci o quindici anni ostruiscono e avvelenano la Borsa, lasciando dietro di sé nient'altro che rovine e sangue. Già, le società sporche spuntavano come funghi, le grandi compagnie spingevano alle avventure finanziarie, si manifestava apertamente l'intensa febbre del gioco, in mezzo alla prosperità rumorosa del regno, *tutto uno sfavillio di piacere e di lusso, di cui l'imminente Esposizione prometteva di essere lo splendore finale, la mendace apoteosi incantata*. E nella vertigine che colpiva la folla, in mezzo alla baraonda degli altri begli affari in offerta sui marciapiedi, l'Universale alla fine si metteva in marcia, come una potente macchina destinata a render folle ogni cosa, a stritolare ogni cosa, e che era surriscaldata a dismisura da mani frenetiche, fino all'esplosione⁹ (corsivo nostro).

Non si può comprendere fino in fondo il delirio di onnipotenza della speculazione finanziaria della *Banca universale*, senza immergersi, grazie alle descrizioni di Zola, nell'atmosfera di ubriaca euforia in l'apertura dell'esposizione aveva precipitato la Parigi del Secondo Impero:

Le bandiere dell'Esposizione che sventolavano al sole, le luminarie e le musiche del Campo di Marte, le folle del mondo intero che inondavano le vie, avevano definitivamente ubriacato Parigi, in un sogno d'inesauribile ricchezza e di sovrano dominio. Nelle serate di bel tempo, dall'enorme città in festa, seduta ai tavoli dei ristoranti esotici, trasformata in una colossale fiera dove il piacere si vendeva liberamente sotto le stelle, andava montando l'ultimo attacco di demenza, la pazzia gioiosa e vorace delle grandi capitali minacciate di distruzione¹⁰.

Ritorna, nella descrizione di Zola, la perfetta sovrapposizione tra città ed evento che ci aveva mostrato Mumford. L'enorme città in festa è trasformata tutta in una *colossale fiera*. Parigi diventa la locanda del mondo e, di nuovo, come già accaduto con la prima esposizione di Londra 1851, *all the world is going to see the Great Exhibition*¹¹:

Il primo aprile ebbe inizio l'Esposizione universale del 1867, in mezzo ai festeggiamenti, con splendore trionfale. Cominciava la grande stagione dell'impero, stagione di sfarzo supremo, che avrebbe fatto di Parigi la locanda del mondo, una locanda impavesata, piena di musiche e di canti, dove si sarebbe mangiato, dove si sarebbe fornicato in tutte le camere. Mai un regno,

⁸ É. Zola, *Il denaro*, Palermo, Sellerio, pos. Kindle 2909 (ed. or. *L'argent*, Paris, G. Charpentier 1891).

⁹ Ivi, pos. Kindle 2905-2910.

¹⁰ Ivi, pos. Kindle 3917-3921

¹¹ È questo il titolo di una celebre caricatura realizzata da George Cruikshank per illustrare la *comic novel* di Henry Mayhew *1851: or The adventures of Mr and Mrs Sandboys and family who came up to London to "enjoy themselves" and to see the Great Exhibition*.

al suo apogeo, aveva convocato le nazioni a una così colossale gozzoviglia. Verso le scintillanti Tuileries, come in un'apoteosi incantata, si metteva in marcia la lunga sfilata d'imperatori, di re e di principi, dai quattro angoli della terra¹².

3. Il teatro e l'Esposizione...

A farci dare un'occhiata, anche dietro le quinte, persino dal buco della serratura, a cosa accadesse in quella *colossale gozzoviglia* che era Parigi, divenuta nel tempo dell'esposizione *locanda del mondo*, è ancora una volta Zola. Alle seduzioni del *denaro* si sostituiscono però quelle più dolci della bella *Nanà*. Anche in questo caso l'esposizione resta sullo sfondo delle vicende della *Venere Bionda*, la diva della *Commedia* senza alcun talento per la recitazione e il canto, ma che con la sua sola sfrontata presenza incanta i pubblici e seduce gli spettatori (non molto diversa, in questo, dall'immediato *sex appeal*, quasi indipendente da ogni suo contenuto, della grande esposizione¹³).

Nonostante nella trama del romanzo il grande evento rimanga soltanto un buon argomento di conversazione per gli habitués delle prime, utile per animare la «sorridente intimità» del foyer tra un atto e l'altro e per rompere il ghiaccio delle chiacchiere prima di poter passare al cuore delle pettegole confidenze, ritroviamo sullo sfondo delle vicende di *Nanà* un'insuperabile descrizione della vita metropolitana al tempo dell'esposizione, di quello che avviene negli spazi di retroscena del grande evento, in quei giorni di festosa licenziosità. Le performance attoriali dei protagonisti della Borsa, la maschera vanagloriosa del rialzista Pillerault e quella malinconica del ribassista Moser, lasciano il posto a Prullière e Fontan, guitti di professione nel teatro di Bordenave, il rusticano duello tra il *passionale e gaudente* Saccard, e il *sobrio e freddamente logico* Gundermann si trasfigura nella rivalità da prima attrice tra la giovane *Nanà* e l'esperta Rose Mignon. Ma i pubblici dei due *spettacoli* rimangono sostanzialmente gli stessi. Chiuse le quinte della borsa si aprono quelle del teatro¹⁴. I giocatori della finanza si accalcano nel foyer e si accomodano in platea, si mostrano e osservano¹⁵.

In *Nanà* possiamo soprattutto osservare, in una perfetta rappresentazione, uno dei principali significati delle Grandi Esposizioni Universali: la carnevalesca licenziosità dei suoi intrattenimenti, la possibilità per i *nervosi* pubblici metropolitani di giocare con i propri ruoli sociali, di sovvertirli, confonderli e, per un euforico instante, dimenticarli. Zola ci svela il vistoso segreto delle esposizioni, del loro successo popolare e nobiliare, quando, nell'intervallo della trentaquattresima replica della *Blonde Vénus*, il Principe, in visita a Parigi per *Exposition*, accompagnato dal conte Muffat e dal marchese di Chouard, decide di andare a complimentarsi

¹² É. Zola, *Il denaro*, Palermo, Sellerio, pos. Kindle 3875-3879.

¹³ Anche questa "mcluhaniana" caratteristica del medium espositivo, capace di sedurre indipendentemente dai suoi particolari contenuti, è immediatamente colta dallo sguardo letterato di De Amicis: «Io esprimo le mie impressioni del primo giorno, semplicemente. Ebbene, ciò che mi fece più meraviglia non sono le cose esposte; è l'arte dell'esposizione» (*op. cit.*, p. 55). In questo passaggio, curiosamente, l'autore di *Cuore* sembra anticipare perfettamente la *Theory of Expositions* che Umberto Eco proporrà dopo la sua visita all'expo di Montreal 1967: «The exposition today does not display good, or if it does, it uses the goods as a means, as a pretext to present something else. And this something else is the exposition itself» (U. Eco, «A Theory of Expositions», in Id., *Travels in Hyperreality*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1986, p. 296).

¹⁴ «Dalle sei in poi, tutta quella folla di giocatori, di agenti di cambio, di mediatori della coulisse e di procacciatori, dopo avere, gli uni stabilito il loro guadagno o la loro perdita, gli altri chiuso i loro promemoria di commissione, sarebbero andati a vestirsi eleganti, per finir di stordire la giornata, con la loro nozione pervertita del denaro, tra ristoranti, teatri, serate mondane e alcove galanti» (É. Zola, *Il denaro*, pos. Kindle 5303-5306).

¹⁵ «Quel particolarissimo pubblico delle prime, che non cambiava mai, aveva speciali punti d'incontro, dove gli amici si ritrovavano in una sorridente intimità. Gli habitués, col cappello in testa, perfettamente a loro agio, si scambiavano confidenziali saluti. C'era tutta Parigi, la Parigi del mondo letterario, della finanza e del piacere, molti giornalisti, alcuni scrittori, agenti di Borsa, più donnine allegre che donne oneste; una folla singolarmente promiscua, impreziosita dai migliori talenti, corrotta da tutti i vizi, con la stessa stanchezza e la stessa febbre su tutti i volti». É. Zola, *Nanà*, Roma, Newton Compton, 2008, pos. Kindle 716-720 (ed. or. *Nanà*, Paris, G. Charpentier, 1880).

personalmente nei camerini con la prima attrice. Inizia così la discesa del nobile trio nel ventre del teatro-bordello di Bordenave che si conclude nel camerino di Nanà. Qui ritroviamo uno strano, carnevalesco, manipolo di caratteri: accanto a Sua Altezza e ai suoi due nobili accompagnatori, il grasso impresario, l'«adorabile giovinezza» di Nanà, altri volgari attori – Prullière, Bosc e Fontan – accorsi per brindare con la Diva al compleanno di quest'ultimo, Madame Jules la guardarobiera e, per ultima, in un angolo, quasi nascosta dietro una tenda, Satin, la piccola prostituta (come a disagio, abituata alla pubblicità anonima della strada, nella prossimità di quella privata confidenza). Lo champagne, il teatro, la festa, l'Esposizione Universale rendono questo improbabile consesso un divertente e divertito convivio. Zola lo descrive così:

Il mondo del teatro prolungava il mondo reale, in una farsa dignitosa, sotto il velo di vapore emanato dal gas. Nanà, dimenticando di essere in mutande, dimenticando che le si vedeva un lembo di camicia, faceva la gran dama, la regina Venere, che aveva aperto i suoi appartamenti privati ai grandi personaggi dello Stato. In ogni frase, lasciava cadere le parole di «Altezza Reale», faceva profondi inchini, trattava quegli istrioni di Bosc e di Prullière come un sovrano tratta i ministri che lo accompagnano. E nessuno sorrideva di quello strano amalgama: un autentico principe, erede di un trono, che beveva lo champagne offerto da un guitto, perfettamente a suo agio in quel carnevale degli dèi, in quella contraffazione della regalità, in compagnia di una guardarobiera e di una prostituta, di attori giramondo, e di un ruffiano¹⁶.

Uno *strano amalgama* di principi e di guitti, la *contraffazione della regalità*, un *carnevale degli dèi*, difficile trovare parole che descrivano meglio il senso dell'esposizione universale, la sua fantasmagorica capacità di evasione e, in questo, il ruolo determinante svolto per mantenere l'equilibrio sociale nel caos e nello spaesamento della modernità industriale¹⁷.

Questa perfetta corrispondenza tra Parigi e i suoi eventi, tra le atmosfere della grande città e quella delle grandi esposizioni, tra le masse che abitano la città e i pubblici che visitano l'esposizione è la chiave per comprendere lo straordinario successo delle expo ospitate dalla capitale francese. Mentre Londra sembra quasi messa in ombra dalla grandiosità della *Great Exhibition*, a Parigi la città e l'evento si illuminano reciprocamente, un gioco di specchi e rifrazioni che regala all'esposizione la dimensione totale della città e che fa letteralmente della metropoli, come scriveva Mumford, *un'esposizione mondiale in esercizio continuo*. Un'immagine del *Punch* ci può aiutare a comprendere questa distanza "spettacolare" che separa Londra e Parigi: mentre nel 1851 la rivista satirica inglese ironizza sul triste destino dell'attore vittoriano, a cui il Crystal Palace ha sottratto tutto il pubblico, Zola ci racconta invece di un teatro colmo di spettatori, di principi e di visitatori, che si nutre del pubblico di massa accorso a Parigi per visitare l'esposizione del 1867:

Di continuo, salve di giubilo esplodevano agli Invalides, mentre la folla si schiacciava all'Esposizione, tributando un successo popolare ai cannoni di Krupp, enormi e scuri, che la Germania metteva in mostra. Quasi ogni settimana, l'Opéra s'illuminava a festa per qualche gala ufficiale. Nei piccoli teatri e nei ristoranti mancava l'aria, i marciapiedi non erano abbastanza larghi per il torrente in piena della prostituzione¹⁸.

4. Conclusioni

Molti altri scrittori hanno incrociato in epoca moderna le proprie storie con le vicende delle esposizioni universali, da Hans Christian Andersen – che ha dedicato una delle sue fiabe, *La Driade* (1868), allo spettacolo da favola dell'*Exposition* del '67 – al Doganiere Henri Rousseau

¹⁶ Ivi, pos. Kindle 2684-2690.

¹⁷ Sulla capacità delle esposizioni di agire come spettacolo anestetico delle tensioni sociali trasformando le temibili folle metropolitane nel più mansueto pubblico di massa di rimanda a L. Massidda, «The Great Exhibition. Storia di un'evasione di massa», *Ricerche Storiche*, XLV, 2015, 1-2, pp. 181-192.

¹⁸ É, Zola, *Il denaro*, Palermo, Sellerio, pos. Kindle 4313-4316.

– che traduce immediatamente la sua esperienza nel divertito vaudeville *Une visite à l'Exposition de 1889* – da Victor Hugo – esiliato reporter ancora per l'appuntamento imperiale del 1867 – a Fëdor Dostoevskij – che ricorda nelle sue *Note invernali su impressioni estive* (1863) la «forza tremenda» inscritta in quel simbolo *definitivo* del trionfo borghese che era il *Crystal Palace*. E nel Novecento – ma ancor di più poi in questo primo scorcio di XXI secolo – l'immaginario dell'esposizione universale continua a esercitare il suo fascino sull'immaginazione degli scrittori, curiosamente sempre più spesso adottando le sfumature del giallo o del *noir*: da Claude Izner (*Mystère rue des Saints-Pères*, 2003) a Erik Larson, fino a Jonathan Coe (*Expo 58*, 2013) (*The Devil in the White City: Murder, Magic and Madness at the Fair That Changed America*, 2002). Mentre A. S. Byatt (*The Children's Book*, 2009) e E.L. Doctorow (*World's Fair*, 1985) preferiscono osservare l'esposizione (rispettivamente di Parigi 1900 e di New York 1939) con lo sguardo pieno di meraviglia del bambino.

Sono bastati però due romanzi di Zola, in cui la fiera rimane sullo sfondo delle altalenanti vicende di Saccard e Nanà, per comprendere alcune tra le più importanti caratteristiche delle grandi esposizioni universali e il segreto del loro successo: la perfetta *sintonia* tra gli spazi della metropoli e i palcoscenici del grande evento; l'imprescindibile confusione, al di là di ogni distinzione di classe e di status, dei suoi variegati pubblici; la doppiezza inseparabile della loro messa in scena, fatta di denaro e di spettacolo, di speculatori e di guitti, di borsa e di teatro.

Bibliografia

- A. Abruzzese, «Esposizioni universali», in Id., *Lessico della comunicazione*, a cura di Valeria Giordano, Roma, Meltemi, 2003, pp. 170-182.
- A. S. Byatt, *The Children's Book*, London, Chatto & Windus, 2009.
- J. Coe, *Expo 58*, London, Viking, 2013.
- E. De Amicis, *Racconto di Parigi*, Milano, Treves, 1879.
- E. L. Doctorow, *World's Fair*, New York, Random House, 1985.
- F. Dostoevskij, *Note invernali su impressioni estive*, Milano, Feltrinelli, 2008 (ed. or. Зимние заметки о летних впечатлениях, *Zimniye zametki o letnikh vpechatleniyakh*, 1863).
- U. Eco, «A Theory of Expositions», in Id., *Travels in Hyperreality*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1986, pp. 291-307.
- C. Izner, *Mystère rue des Saints-Pères*, Paris, Éditions 10/18, 2003.
- E. Larson, *The Devil in the White City: Murder, Magic and Madness at the Fair That Changed America*, New York, Crown Publishers, 2002.
- L. Massidda, *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Roma, Franco Angeli, 2011.
- L. Massidda, «The Great Exhibition. Storia di un'evasione di massa», *Ricerche Storiche*, XLV, 2015, 1-2, pp. 181-192.
- L. Massidda, «Che cos'è un'esposizione universale? È il mondo che si incontra. Un racconto sulle origini del pubblico di massa», in *EXPO 1851-2015. Storie e immagini delle grandi esposizioni*, a cura di L. Massidda, Torino, UTET Grandi Opere, 2015, pp. 164-177.
- H. Mayhew *1851: or The adventures of Mr and Mrs Sandboys and family who came up to London to "enjoy themselves" and to see the Great Exhibition*, London, D. Bogue, 1851.
- L. Mumford, Lewis, *La cultura delle città*, Torino, Einaudi, 2007 (ed. or. *The Culture of Cities*, Harcourt New York, Brace & Company, 1938).
- L. Tomassini, «Immagini delle esposizioni universali nelle grandi riviste illustrate europee del XIX secolo», *Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea*, 17, 2004, pp. 95-140.
- M. Twain, *The Innocents Abroad, or The New Pilgrims' Progress*, American Publishing Company, 1869.
- É. Zola, *Il denaro*, Palermo, Sellerio, 2017 (ed. or. *L'argent*, Paris, G. Charpentier 1891).
- É. Zola, *Nanà*, Roma, Newton Compton, 2008 (ed. or. *Nanà*, Paris, G. Charpentier, 1880).

Turismo ed esposizioni a Milano nella seconda metà dell'Ottocento¹

Martino Lorenzo Fagnani

Università degli Studi di Pavia – Pavia – Italia

Luciano Maffi

Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano – Italia

Parole chiave: storia del turismo, esposizioni, Esposizione 1871, Esposizione 1874, don Luigi Marchelli, guide, cataloghi.

1. Due esposizioni industriali in via Palestro (1871 e 1874)

L'Ottocento è attraversato da grandi novità tecnologiche che interessano numerosi Stati². Tra le principali espressioni di questo contesto vi sono delle vere e proprie cattedrali del progresso: le esposizioni industriali. Questa tipologia di manifestazioni affonda le proprie radici nell'Inghilterra di metà Settecento e nella Francia napoleonica e, nel corso del XIX secolo, si diffonde in tutta Europa, ne supera talvolta i confini e matura un linguaggio specifico all'insegna della spettacolarizzazione e di un sapiente uso della tecnologia. Le esposizioni divengono così un fenomeno turistico; al contempo sono anche un mezzo "propagandistico" per sottolineare l'unità e l'identità nazionali nel nome del progresso, dell'industria e dell'agricoltura, pubblicizzare l'eccellenza di un Paese in un determinato ambito tecnologico e per affermare la propria supremazia su altre potenze competitrici³.

Durante gli anni Settanta, nell'area dei Giardini Pubblici di Milano vengono organizzate due esposizioni di carattere industriale. La prima è l'Esposizione industriale italiana, inaugurata il 2 settembre 1871, e la seconda l'Esposizione storica d'arte industriale, aperta al pubblico il 4 luglio 1874. I due eventi, in particolar modo quello del 1871, segnano l'inizio di un lungo percorso di maturazione della città di Milano in materia di esposizioni, che potremmo considerare compiuto con l'Esposizione internazionale detta «del Sempione» di più di trent'anni dopo, nel 1906.

Sia l'Esposizione del 1871 sia quella del 1874 sono volute dall'Associazione industriale italiana che, come da statuto, dalla propria nascita nel 1867 supporta la classe operaia principalmente investendo in società di mutuo soccorso, banche mutue popolari, società cooperative di produzione e di consumo. Inoltre, organizza appunto eventi in grado di istruire

¹ Il presente contributo, risultato di una ricerca e di una riflessione comuni, è da attribuirsi per i paragrafi 1 e 3 a Martino Lorenzo Fagnani e per i paragrafi 2 e 4 a Luciano Maffi.

² Per un inquadramento generale dell'Ottocento come secolo di cambiamenti e come scenario dell'ascesa borghese, si vedano: *Borghesie europee dell'Ottocento*, a cura di J. Kocka, Venezia, Marsilio, 1989; P. Pini, *Progresso tecnico e occupazione. Analisi economica degli effetti di compensazione agli inizi dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1991; G. Sasso, *Tramonto di un mito. L'idea di progresso tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985; C. de Seta, *Il secolo della borghesia*, Torino, Utet, 1999, 2 voll. Per quanto riguarda l'Italia e la ricerca di un'identità italiana tra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni del XX, si vedano: A.M. Banti, *Storia della borghesia italiana. L'età liberale (1861-1922)*, Roma, Donzelli, 1996; *L'identità degli italiani*, a cura di G. Calcagno, Roma-Bari, Laterza, 1998.

³ Sulla nascita e sullo sviluppo delle esposizioni industriali si vedano: L. Aimone e C. Olmo, *Le esposizioni universali, 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, Allemandi, 1990; A. Baculo, S. Gallo e M. Mangone, *Le grandi esposizioni nel mondo (1851-1900). Dall'edificio città alla città di edifici. Dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, Liguori, 1988. Sulla specifica situazione italiana: *Arti, tecnologia, progetto. Le esposizioni d'industria in Italia prima dell'Unità*, a cura di G. Bigatti e S. Onger, Milano, FrancoAngeli, 2007; *Le grandi esposizioni in Italia, 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa a la ricerca dello stile nazionale*, a cura di M. Picone Petrusa, M.R. Pessolano e A. Bianco, Napoli, Liguori, 1988; R. Romano, «Le esposizioni industriali italiane. Linee di metodologia interpretativa», in *Società e storia*, 7, 1980, pp. 215-228.

in modo allettante, trovando in questo meccanismo un modo per adempiere alla missione selfhelpista viva nello spirito del tempo⁴.

2. Guide, cataloghi e impressioni dei visitatori (1871)

Per le esposizioni del 1871 e del 1874, oltre ai cataloghi, vengono prodotti numerosi altri materiali, come guide turistiche, resoconti delle commissioni esecutive, relazioni e album. La percezione della rilevanza dell'evento del 1871 si evince dalle parole di Ignazio Cantù (1810-1877), fratello del più noto Cesare, che insiste sulla relazione tra l'evento milanese e il raggiungimento dell'Unità nazionale:

L'esposizione di Milano del 1871 sarebbe sempre stato un avvenimento considerevole, ma lo è tanto più ora che i destini del paese, essendo pienamente compiuti, non lasciano estranea nessuna sua regione a questo simposio fraterno dell'intelligenza e dell'arte⁵.

Negli stessi anni si sviluppa anche in Italia il settore turistico. A darne l'impulso sono soprattutto il potenziamento delle infrastrutture e dei trasporti, specialmente quelli ferroviari, e il crescente fenomeno di urbanizzazione con la relativa nascita di nuove figure professionali. Al contempo, il gusto per il progresso, per le innovazioni e per la spettacolarità della tecnologia si correlano ai numerosi altri interessi dei pionieri del turismo postunitario.

Una testimonianza privilegiata di questo tipo di cultura sono i taccuini di viaggio del sacerdote pavese Luigi Marchelli (1837-1909), che dal 1865 al 1876 compie alcuni viaggi a scopo turistico nel Nord e nel Centro Italia. Nel 1871 e nel 1874 è a Milano e, tra il resto, visita anche le due esposizioni ai Giardini Pubblici.

Per quanto riguarda il primo dei due eventi, don Marchelli vi si reca il mercoledì 6 settembre 1871. Questa la descrizione che fa del proprio ingresso nell'edificio ospitante la kermesse:

A sinistra del Corso prendemmo la via Palestro che è immediatamente prima dei Giardini pubblici, e fatto un trecento passi ci trovammo innanzi al locale dell'Esposizione, la cui facciata di legno poco corrisponde allo splendore e alla bellezza interna.

La figura generale del locale è un quadrato aperto nel lato prospiciente la via Palestro; nel lato opposto di maggior lunghezza si divide per lasciar posto ad altro quadrato più piccolo: mediante due bracci che escono dagli altri due lati paralleli al corso di Porta Venezia si accede al Salone. Appena entrati dal padiglione e pagata la tassa di lire una cadauno, ci trovammo in una galleria assai vasta e graziosamente ornata, dove tosto ci si offrirono allo sguardo gli oggetti esposti in due lunghe file in qualche sito doppie⁶.

È interessante in questa sede un confronto con quanto riportato nell'*Album* di Ignazio Cantù in merito alla struttura dell'edificio espositivo:

Il palazzo dell'esposizione è come ogni altra cosa soggetto alle censure ed alle lodi. [...] I censori non tennero però in abbastanza calcolo le difficoltà che ha dovuto superare la commissione esecutiva, il brevissimo tempo concessole e i mezzi relativamente limitati. [...] Questo locale dell'esposizione consiste in due gallerie parallele aperte verso la via Palestro e che dal lato verso il bastione di Porta Venezia finiscono in un più piccolo quadrato⁷.

⁴ Di questa fortunata tipologia di produzione editoriale, che aveva come capostipite il libro *Self Help* dell'inglese Samuel Smiles (1859), è data un'accurata descrizione in: A. Chemello, «La letteratura popolare e di consumo», in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di M.I. Palazzolo e G. Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 165-192; Ead., *La biblioteca del buon operaio. Romanzi e precetti per il popolo dell'Italia unita*, Milano, Unicopli, 2009.

⁵ I. Cantù, *Album dell'Esposizione industriale italiana 1871*, Milano, Politti, 1871, p. 8.

⁶ ASDPv, VIII, 2, L. Marchelli, *Viaggi – Appunti*, 4-6 settembre 1871.

⁷ I. Cantù, *Album dell'Esposizione industriale italiana 1871*, Milano, Politti, 1871, pp. 16-17.

Don Marchelli visita l'Esposizione e ne percorre gli ambienti riportando nel suo taccuino una descrizione degli oggetti mostrati al pubblico: descrizione sì precisa, ma anche piuttosto sintetica. Infatti, è proprio sul piano descrittivo che la sua testimonianza si differenzia sia dalla guida ufficiale all'Esposizione sia dall'*Album* di Cantù: il sacerdote pavese si dedica a quanto più colpisce la sua attenzione, soffermandosi a sottolineare le curiosità che soddisfano le sue passioni, per esempio l'arredamento e gli oggetti di oreficeria, laddove le altre due pubblicazioni mantengono un punto di vista più distaccato e utilizzano un linguaggio – differente per ciascuna di loro – consono alle rispettive finalità, proponendo di conseguenza una descrizione più completa e ampia.

3. Guide, cataloghi e impressioni dei visitatori (1874)

Tre anni dopo, il 10 agosto 1874, don Marchelli visita invece l'Esposizione storica d'arte industriale assieme ad altre 394 visitatori paganti⁸. Per la precisione, nel taccuino è descritto il percorso del sacerdote dalla chiesa di San Lorenzo, dove si trova al mattino, fino ai Giardini Pubblici, che ricordiamo essere sede della manifestazione esattamente come avevano ospitato quella del 1871:

[...] mi recai alla Chiesa di S. Lorenzo ove era la festa del Santo Titolare epperò mi vi fermai per assistere alla Messa cantata essendo già quasi le 10½. La Messa solenne fu cantata da un Monsignore del Duomo assistito da altri Monsignori tutti in mitra bianca, con tutte le pompe pontificali e colla musica della Cappella del duomo che però fu assai semplice. Alle 12. circa finì la Messa cui intervenne un considerevol numero di persone e sortito dalla Chiesa rivolsi i passi al Duomo e di là mi recai pel Corso Vittorio Emanuele fino ai Giardini Pubblici vecchi per vedervi l'Esposizione Storica d'arte industriale aperta nel Salone edificato in mezzo ai medesimi. Entrai verso le 12½, pagai la tassa di una lira e mi trovai nel Salone al pian terreno, tutto pieno ed occupato di oggetti svariati in bell'ordine collocati⁹.

Inoltre, nel taccuino di don Marchelli è conservata una guida compatta, indice di come il sacerdote sia un turista aggiornato e incline a informarsi sul luogo che si accinge a visitare¹⁰. Ad ogni modo, per l'Esposizione storica di arte industriale del 1874 vengono pubblicati sia un catalogo generale da parte del comitato esecutivo sia una guida: tuttavia le pubblicazioni ufficiali non hanno una descrizione del contesto, come al contrario avviene per l'Esposizione industriale italiana del 1871, bensì un mero elenco degli oggetti esposti. Pertanto, il materiale prodotto di proprio pugno da don Marchelli nel taccuino riguardante la manifestazione del 1874 è uno squisito esempio di letteratura odepórica e una testimonianza estremamente preziosa, mancando – a differenza del 1871 – uno o più testi ufficiali che forniscano una dettagliata ricostruzione di quanto esposto nelle sale di via Palestro.

Abbiamo per esempio la descrizione del maestoso ingresso:

Un pannello di damasco rosso serve come di sfondo generale ma ricoperto quasi tutto di arazzi ricchissimi e rari fra cui primeggiano quelli di Boucher, ora della Casa Reale, quelli che rappresentano scene campestri, soggetti mitologici, le avventure di don Chisciotte e costumi Chinesi¹¹.

⁸ Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano (d'ora in avanti ASCCMi), scatola 194, fasc. 7 C. Ricordiamo che l'Esposizione viene aperta al pubblico il 4 luglio. Cfr. *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, Milano, 24 ORE Cultura – Mudec, 2015, p. 45.

⁹ ASDPv, VIII, 2, L. Marchelli, *Viaggi – Appunti*, 10-13 agosto 1874.

¹⁰ A. Vismara, *Guida pratica all'Esposizione storica d'arte industriale*, Milano, Pagnoni, 1974.

¹¹ *Ibidem*.

Don Marchelli resta inoltre colpito dalla serie di «lavori in oro, smalti, argento e pietre dure, ceselli, sbalzi, nielli, incisioni ed altre cose» come nel 1871, ma anche dalle numerose armi esposte, sia antiche che moderne.

Per concludere l'analisi del materiale odepórico costituito dai taccuini Marchelli, notiamo come il sacerdote sia un turista particolarmente curioso e come i suoi interessi si presentino sfaccettati ed eclettici: oltre alla sensibilità nei confronti delle arti figurative – come peraltro dimostrato dalle sue visite del 1872 e del 1873 alle esposizioni di belle arti al palazzo di Brera – il suo interesse si rivolge anche alle novità tecnologiche. Tale sensibilità emerge dalle due visite alle esposizioni milanesi, ma anche dalla sua presenza in altri luoghi e circostanze legati al progresso tecnologico di quegli anni: nel 1865 ammira le navi a vapore nel porto di Genova; nel 1870 è a Venezia, nella piazza San Marco illuminata a gas; nel 1875 vede la galleria dei Giovi e l'anno successivo il ponte tubolare sul Po presso Borgoforte nel Mantovano.

4. Il turismo a Milano durante l'Esposizione industriale italiana del 1871

Per tornare all'Esposizione industriale italiana del 1871, il legame tra questa e il turismo è rappresentato, sulla quarta di copertina della guida ufficiale, dalla pubblicità di un'altra guida: *Milano percorsa in omnibus*¹². Quest'ultima pubblicazione è detta «a comodo dei visitatori dell'Esposizione industriale milanese», in una chiara ottica di promozione del tessuto urbano, delle attività sociali e delle relative potenzialità turistiche, tanto che Milano viene considerata in grado di «rivaleggiare colle più grandi metropoli d'Europa»¹³. *Milano percorsa in omnibus*, inoltre, comprende anche il riferimento alle strutture ricettive presenti nella città ambrosiana. Addirittura enfatizza la dimensione dell'ospitalità affermando:

*Chiunque visiti Milano dimentica presto i comodi e gli agi del suo domicilio, trovando negli alberghi e nelle locande alloggio e trattamento confacente alla sua condizione, qualunque essa siasi. In nessun albergo si penuria di mezzi e accessori. Buone vetture, legni di piazza e destri servitori sono al minimo cenno a vostra disposizione*¹⁴.

La medesima guida mette a disposizione un elenco di informazioni relative alle strutture ricettive, alle trattorie, ai caffè, alle pasticcerie, ai bagni pubblici – talvolta adibiti alle attività sportive –, alle banche e ai mezzi di trasporto cittadini. Inoltre, dalle medesime pagine, si evince che Milano offriva al suo pubblico un'ampia gamma di attività ricreative diurne e serali, dai teatri ai concerti, dai balli all'equitazione e a diverse altre attività sportive¹⁵.

Nel caso del 1871 vi è anche una convenzione predisposta dal comitato centrale per l'Esposizione industriale con le Ferrovie dell'Alta Italia che interessa i collegamenti con Milano in concomitanza con l'evento di via Palestro e con altri a esso collegati, come l'inaugurazione dello spazio ai Giardini Pubblici, la consegna dei premi agli espositori più meritevoli, alcuni spettacoli come quelli tenutisi all'Arena, «il Gran Coro ed Illuminazione della Cattedrale». La convenzione prevede uno speciale prezzo per i biglietti di andata e ritorno, valevoli dai tre ai cinque giorni a seconda della distanza coperta, nei territori del Nord e del Centro della penisola italiana¹⁶.

¹² *Guida ufficiale della Esposizione industriale italiana in Milano nel 1871*, Milano, Brigola, 1871.

¹³ *Milano percorsa in omnibus. Guida per chi vuole visitare per poco dispendio di tempo e denaro tutto quanto di più rimarchevole offre questa città*, Milano, Brigola, 1871.

¹⁴ Ivi, p. 137.

¹⁵ Ivi, pp. 138-145 e 156-157.

¹⁶ ASCCMi, scatola 182, fasc. 6. Cenni alla convenzione ferroviaria sono presenti anche in I. Cantù, *Album dell'Esposizione industriale italiana 1871*, Milano, Politti, 1871, pp. 18-19.

Bibliografia

- L. Aimone, C. Olmo, *Le esposizioni universali, 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, Allemandi, 1990.
- Arti, tecnologia, progetto. Le esposizioni d'industria in Italia prima dell'Unità*, a cura di G. Bigatti, S. Onger, Milano, FrancoAngeli, 2007.
- A. Baculo, S. Gallo, M. Mangone, *Le grandi esposizioni nel mondo (1851-1900). Dall'edificio città alla città di edifici. Dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, Liguori, 1988.
- A. M. Banti, *Storia della borghesia italiana. L'età liberale (1861-1922)*, Roma, Donzelli, 1996.
- Borghesie europee dell'Ottocento*, a cura di J. Kocka, Venezia, Marsilio, 1989.
- I. Cantù, *Album dell'Esposizione industriale italiana 1871*, Milano, Politti, 1871.
- A. Chemello, «La letteratura popolare e di consumo», in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di M. I. Palazzolo, G. Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 165-192.
- A. Chemello, *La biblioteca del buon operaio. Romanzi e precetti per il popolo dell'Italia unita*, Milano, Unicopli, 2009.
- Guida ufficiale della Esposizione industriale italiana in Milano nel 1871*, Milano, Brigola, 1871.
- Le grandi esposizioni in Italia, 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa a la ricerca dello stile nazionale*, a cura di M. Picone Petrusa, M. R. Pessolano, A. Bianco, Napoli, Liguori, 1988.
- L'identità degli italiani*, a cura di G. Calcagno, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, Milano, 24 ORE Cultura – Mudec, 2015.
- Milano percorsa in omnibus. Guida per chi vuole visitare per poco dispendio di tempo e denaro tutto quanto di più rimarchevole offre questa città*, Milano, Brigola, 1871.
- P. Pini, *Progresso tecnico e occupazione. Analisi economica degli effetti di compensazione agli inizi dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1991.
- R. Romano, «Le esposizioni industriali italiane. Linee di metodologia interpretativa», in *Società e storia*, 7, 1980, pp. 215-228
- G. Sasso, *Tramonto di un mito. L'idea di progresso tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985.
- C. de Seta, *Il secolo della borghesia*, Torino, Utet, 1999, 2 voll.
- A. Vismara, *Guida pratica all'Esposizione storica d'arte industriale*, Milano, Pagnoni, 1974.

Milano 1906: viaggio nella città del futuro

Daide Baviello

Università degli Studi di Firenze – Firenze – Italia

Parole chiave: Milano, futuro, pubblicità, Esposizione Universale, manifesti, Tci, cartoline postali.

L'Esposizione internazionale del 1906 è dedicata ai trasporti, con l'apertura del traforo del Sempione, che consente il primo collegamento ferroviario da Milano a Parigi, attraversando la Svizzera. Milioni di visitatori provenienti dall'Italia e dall'estero sono attratti da un'efficace attività di comunicazione, che mostra Milano come metropoli proiettata nel futuro. L'idea di modernità, che emerge dalla campagna per pubblicizzare l'evento, intende coinvolgere l'umanità senza distinzioni di classe e di genere, esprimendo un'immagine del progresso non solo materiale ma civile. Si stanno affermando le nuove tecniche della comunicazione pubblicitaria, rivolta alla fascia di popolazione più abbiente, non essendo ancora sviluppato il sistema dei consumi di massa. Per l'esposizione universale invece è necessario rivolgersi a una parte della società molto maggiore, in modo da favorire il più alto numero possibile di visitatori. La creazione di Leopoldo Metlicovitz è stata scelta per il manifesto stradale, quella di Giovanni Mataloni per il cartellone ufficiale e quella di Adolfo Hohenstein come logo della manifestazione.

Erving Goffman negli anni '70 spiegherà che nella pubblicità di solito l'uomo è raffigurato più in alto rispetto alla donna, per esprimere la subordinazione femminile al potere maschile¹. Nei manifesti di Metlicovitz e di Mataloni invece è la figura femminile a presentare una posizione superiore rispetto a quella maschile. In entrambe le immagini compare Mercurio, dio del commercio, protettore dei viaggi e portatore dei sogni. Nella creazione di Mataloni una donna imponente, che simboleggia Milano, sovrasta le due figure maschili di Mercurio.

Il manifesto di Metlicovitz è una delle più belle immagini nella storia della pubblicità italiana. Mercurio, con una figura femminile al suo fianco, sta per uscire dal traforo del Sempione a bordo di una locomotiva. Si dirige verso Milano, come dimostra la lontana e piccola sagoma del duomo. L'immagine è dominata dal colore rosso, sulle spalle di Mercurio e della donna, in contrasto con il bianco che avvolge il paesaggio fuori dalla galleria².

Il rosso è dato dalla combustione nel motore della locomotiva, ma esprime anche la valenza simbolica del passaggio dagli inferi alla luce del progresso, dall'oscurità presente nel tunnel al benessere della modernità promesso dal futuro. Nessuno degli studi sull'Esposizione del 1906 tuttavia ha notato che la creazione di Metlicovitz possa esprimere anche l'ambivalenza del progresso. Le nuove tecnologie promettono di migliorare la vita delle persone, però portano con sé anche molte incognite, che destano inquietudine nei contemporanei. Di fronte allo sviluppo moderno gli individui sono colti da stupore e speranze, ma pure da incertezze e paure. Il colore rosso e l'oscurità nella galleria rappresentano da un lato il passato negativo, che può essere lasciato alle spalle, dall'altro evocano il male che può emergere dalla modernità stessa, tanto da rendere la società un vero e proprio inferno, come pochi anni più tardi dimostrerà la prima guerra mondiale.

Nel 1894 a Milano nacque il Touring Club Italiano (Tci). Sebbene non ancora fenomeno di massa, il turismo stava acquisendo un interesse sempre maggiore. Il Tci realizzò guide stradali, con indicazioni sullo stato della viabilità in Italia, e carte geografiche. Proprio nel

¹ Cfr. D. Baviello, «Potere maschile. Le rappresentazioni di genere nella pubblicità dal secondo dopoguerra a oggi», in *Costruire una nazione. Politiche, discorsi e rappresentazioni che hanno fatto l'Italia*, a cura di S. Aru e V. Deplano, Verona, Ombre corte, 2013, pp. 238-260.

² A partire dalla fine del secolo si impone l'uso del colore nelle illustrazioni: I.M.P. Barzaghi, «Comunicazione per immagini e rappresentazioni della modernità. Due esposizioni a confronto: Milano 1881 – Milano 1906», in *Milano e l'Esposizione internazionale del 1906. La rappresentazione della modernità*, a cura di P. Audenino e altri, Milano, FrancoAngeli, p. 35.

1906 si avvia la realizzazione della prima carta pensata appositamente per il turista, la “Carta d’Italia”, in scala 1:250.000. Nel maggio del 1905 è stato celebrato il primo decennale del Tci, con una manifestazione di tre giorni a Milano, come festa turistica di tutta la nazione. Il club aveva raggiunto 50.000 soci. Nella celebrazione sfilano per le strade della città oltre 10.000 ciclisti e automobilisti. Nell’ultima giornata di festeggiamenti un migliaio di soci visita i cantieri del traforo del Sempione. L’anno successivo, durante l’Esposizione, Milano ospita l’VIII congresso della Lega internazionale delle associazioni turistiche³. Mentre i turisti si organizzano come nuova parte attiva della società civile, gli esercenti cercano di mobilitarsi sul piano politico per difendersi dalle rivendicazioni dei socialisti. Durante l’Esposizione del 1906 l’assessore comunale ai mercati è Ettore Candiani, l’imprenditore che guiderà l’Associazione dei commercianti, esercenti e industriali milanesi⁴. La dimensione del progresso nella Milano del 1906 non riguarda soltanto la parte più abbiente della società. Il quartiere operaio costruito in via Solari dalla Società Umanitaria, tra il 1905 e il 1906, presenta caratteri avveniristici per la realtà del tempo. Undici edifici che comprendono 249 appartamenti, ognuno dei quali dotato di servizio privato, impianto idrico, camino doppio (per il gas e per la legna) e bocche di aerazione sotto le finestre (per il ricambio d’aria nei mesi invernali evitando di aprire gli infissi). Lo stile architettonico è improntato a un’eleganza contenuta, che richiama la vita semplice dei lavoratori, senza negare l’aspirazione a non rimanere imprigionati nell’alienazione del lavoro moderno⁵. In questo senso le forme degli edifici non presentano l’aspetto carcerario tipico di gran parte dell’edilizia popolare.

La volontà di esprimere una società più avanzata per la vita della classe operaia si osserva anche nell’organizzazione delle aziende. Molti operai sono stati inviati all’Esposizione di Milano, in modo da renderli consapevoli delle più importanti innovazioni tecnologiche e scientifiche del periodo. Cesare Puliti, che lavora in una tipografia di Firenze, apprezza moltissimo il modo in cui all’Esposizione la Cartiera Rossi di Milano mostra di aver organizzato il lavoro, per venire incontro ai bisogni dei lavoratori: igiene dei locali, otto ore lavorative al giorno, niente lavoro festivo, distribuzione di premi a fine anno, asilo infantile all’interno dell’azienda⁶.

Fondamentale per il successo dell’evento è l’impegno per consentire alle classi meno agiate di recarsi a Milano. Le Ferrovie dello Stato offrono biglietti a prezzi molto vantaggiosi per le comitive di operai, fino al 75% del prezzo pieno. Mentre la Camera del Lavoro di Milano istituisce un ufficio per offrire agli operai vitto e alloggio a 5,50 lire al giorno⁷.

Le testimonianze dei lavoratori, che visitano la città provenendo da altre località italiane, costituiscono una fonte preziosa per valutare la forte impressione che la metropoli moderna suscita nel viaggiatore. Tanto il viaggio e il soggiorno a Milano quanto la visita all’Esposizione sono esperienze nuove e cariche di emozioni, come ha spiegato brillantemente Anna Pellegrino, nella ricerca in cui illustra i contenuti delle relazioni degli operai di Firenze,

³ *Milano 1894: la città che sale. La nascita del Touring Club Italiano nella Milano di fine secolo (1890-1906)*, Milano, Touring Club Italiano, 1994, pp. 116-145.

⁴ J. Morris, *The Political Economy of Shopkeeping in Milan 1866-1922*, Cambridge University Press, 1993, p. 266.

⁵ Cfr. O. Selvafolta, «Quartieri, case e arredi per la Milano operaia: l’Umanitaria all’esposizione del 1906», in *Milano 1906: l’Esposizione internazionale del Sempione. La scienza, la città, la vita*, a cura di P. Redondi e P. Zocchi, Milano, Guerini e Associati, 2006, pp. 190-191.

⁶ Relazione di Cesare Puliti, impresore tipografo, «A passo svelto. Impressioni sulla città di Milano e sulla Esposizione Internazionale», Firenze 25 settembre 1906, in A. Pellegrino, *Operai intellettuali. Lavoro, tecnologia e progresso all’Esposizione di Milano (1906)*, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita, p. 259.

⁷ P. Mira, «1906: Esposizione di Milano e turismo», in *Per l’Esposizione, mi raccomando...! Milano e l’Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 nei documenti del Castello Sforzesco*, a cura di G. Ricci e P. Cordera, Comune di Milano, Biblioteca d’Arte – CASVA, 2011, p. 211.

che si recano nel capoluogo lombardo durante il 1906. L'Esposizione si pone come città nella città, dunque non c'è solo il viaggio reale a Milano ma anche quello nei luoghi dell'Esposizione, in cui è possibile compiere un percorso virtuale in posti lontani e in tempi futuri. Milano è una metropoli borghese ma, allo stesso tempo, centro fondamentale del socialismo riformista, che riuscì a ottenere la ricostituzione dell'Umanitaria nel 1902 e la municipalizzazione di molti servizi, tra cui la costruzione di case popolari e la distribuzione dell'energia elettrica. Un esempio di moderna organizzazione politica della società, in cui l'estensione dei benefici dello sviluppo economico alle classi popolari prevale sul conflitto di classe. Oltre a questa realtà progressista, sono i simboli e le immagini tipiche della modernità a suggestionare gli operai in visita a Milano nel 1906. La stazione ferroviaria. Le fabbriche e le ciminiere che si stagliano sull'orizzonte. Il movimento incessante di mezzi e persone tra le vie urbane. I nuovi luoghi del consumo, come la Galleria Vittorio Emanuele, i locali pubblici, i cinematografi⁸. Tra il 1890 e il 1900 in Europa iniziarono a diffondersi le costruzioni in cemento armato. Proprio nel 1906 l'ingegner Achille Manfredini realizza il progetto di casa Lancia, contraddistinto da un'innovativa struttura di questo genere. Tre anni dopo presenta al Comune di Milano un progetto simile ma con una notevole differenza riguardo all'altezza: un grattacielo ad uso commerciale. Avrebbe dovuto essere alto quasi 50 metri. Il primo "grattanuvole" milanese. Il progetto avvia un dibattito su questo nuovo tipo di costruzioni. Prevalle l'opposizione a edificare palazzi così alti a Milano. C'è il timore che consentire la realizzazione del progetto determini una proliferazione di tali edifici, considerati negativi perché tolgono luce e aria, concentrano un numero molto elevato di persone e causano problemi igienici⁹.

Nelle guide turistiche di Milano, pubblicate in occasione dell'evento del 1906, si mettono in evidenza non solo i monumenti storici ma anche gli edifici moderni, per il modo in cui sono costruiti o per il loro valore simbolico. La Galleria Vittorio Emanuele II, inaugurata pochi anni dopo l'Unità d'Italia dallo sovrano stesso, è sormontata da una grandiosa cupola in ferro, materiale che s'impose alla fine dell'800 nelle costruzioni urbane. Il museo civico di Storia naturale, che si lega al valore della scienza e alla cultura positivista del periodo.

Il palazzo delle Poste e Telegrafi, da poco aperto al pubblico e simbolo della comunicazione moderna. Il palazzo della Borsa, luogo che incarna lo spirito commerciale e imprenditoriale della città¹⁰. La "città bianca" – come è stata definita l'Esposizione per il colore del cartongesso e della cartapesta nelle facciate dei padiglioni – comprende due grandissime aree, collegate da una ferrovia elevata, struttura avveniristica che cattura la curiosità dei visitatori. Malgrado il sovrapprezzo di 10 centesimi, il pubblico si accalca per salirvi¹¹.

Anche le cartoline dell'epoca rendono l'immagine di Milano come città moderna, proiettata verso il futuro. Un elemento ricorrente in queste raffigurazioni della città è il tram. Pochi anni prima, nel 1893, fu inaugurata la prima linea tramviaria, da piazza Duomo all'Arco della Pace. Alcune cartoline mostrano in primo piano proprio i fili del tram, grande innovazione nei trasporti urbani del tempo. Prima che venisse elettrificata la rete, i milanesi avevano paura di queste carrozze enormi mosse da una forza sconosciuta. Temevano anche che i cavi elettrici oscurassero la vista del cielo. Nel 1906 ormai la rete tramviaria elettrica è una delle caratteristiche dell'immagine urbana milanese. In una cartolina non solo si vedono i tram che percorrono una via che porta al duomo, ma sullo sfondo del cielo ci sono fili che ricordano

⁸ Sull'esperienza degli operai che visitano Milano nel periodo dell'Esposizione, cfr.: A. Pellegrino, *Operai intellettuali*, cit., pp. 72-85.

⁹ Cfr. L.A. Caspani, A. Rossari, «Il "grattanuvole" di Achille Manfredini e il dibattito sui grattacieli a Milano all'inizio del Novecento», in *Per l'Esposizione, mi raccomando...!*, cit., pp. 235-245.

¹⁰ Guida – *Album di Milano e dell'Esposizione 1906*, Milano, Arti grafiche Galileo, 1906, pp. 44-46.

¹¹ C. Tognozzi, P. Merla, *La città bianca. Storia delle esposizioni milanesi dell'Ottocento e dell'Esposizione internazionale del Sempione del 1906*, 2015, pp. 42-43.

proprio quelli del tram. Davanti ai fili c'è una rondine con un quadrifoglio in bocca, che sovrasta la cartolina. Il quadrifoglio è simbolo di buona fortuna, perché è raro. La stessa città di Milano è presentata come una realtà urbana rara, unica nel territorio italiano, che abbraccia il progresso giunto anche nel nostro paese sulla scia della seconda rivoluzione industriale. Si dice che porre un quadrifoglio sotto il cuscino propizi bei sogni. E Milano incarna il sogno degli italiani di vivere in una società moderna e diretta verso un futuro migliore. La rondine con il quadrifoglio in bocca e sui fili del tram porta, attraverso la cartolina, l'augurio a chi la riceve di realizzare quel sogno. Come se l'uccello stesse viaggiando anch'esso grazie alla rete tramviaria elettrica, e questa arrivasse nel luogo di destinazione della cartolina¹².

Un'altra immagine della modernità sulle cartoline del 1906 è data dal dirigibile, che solca i cieli di Milano, mandando un saluto dall'Esposizione internazionale. Sullo sfondo, accanto all'immane facciata del duomo, le ciminiere delle fabbriche nella città¹³. Sono anche gli anni in cui compare sulle strade italiane l'automobile¹⁴, che racchiude un simbolo tipico della modernità urbana: la velocità. In una cartolina con i saluti dall'Esposizione si vede un uomo a cavallo che non riesce a raggiungere l'automobile, la quale è in primo piano mentre il cavallo rimane lontano e indietro, perché rappresenta il passato rispetto al nuovo mezzo per la mobilità degli italiani, sebbene solo di quelli più ricchi¹⁵. In un'altra addirittura l'automobile vola, è infatti sospesa nel cielo sulla città¹⁶. Non mancano cartoline dove i viaggiatori volano senza alcun mezzo meccanico, per esempio afferrando semplicemente un ombrello, e portano con sé i bagagli per il soggiorno nella città¹⁷. L'immagine del volo e di essere sospesi nel cielo milanese richiama sia il viaggio verso la città dell'Esposizione sia l'idea di andare oltre i limiti della realtà, grazie al progresso.

Nell'Esposizione l'imminente conflitto mondiale è evocato dagli armamenti e dalle macchine da guerra in mostra. In due ampie gallerie il ministero della Guerra espone i vari tipi di mezzi di trasporto e i materiali d'artiglieria utilizzati dall'esercito italiano. L'avvento del motore a scoppio per le automobili non ha riguardato soltanto la mobilità civile, è usato sempre di più anche a fini militari. La Germania espone i più recenti modelli di automobili militari, confermando l'impegno nella realizzazione di mezzi di trasporto sempre più innovativi per fare la guerra¹⁸. Dal padiglione della Marina emerge l'importanza dei cantieri navali a scopo bellico. Gli Stati europei si confrontano nel mostrare le proprie potenzialità militari, facendo vedere gli ordigni posseduti e rivelando la carica nazionalista alla base del conflitto di pochi anni dopo. La Marina italiana espone i modelli delle sue principali navi da guerra. La Germania presenta la torre corazzata girevole Krupp, dotata di 12 cannoni. L'Inghilterra mostra una ricostruzione del più grande transatlantico del mondo, il Lusitania, che sarà abbattuto da un siluro tedesco all'inizio della prima guerra mondiale¹⁹.

¹² Per l'immagine della cartolina, pubblicata su Repubblica.it: http://milano.repubblica.it/cronaca/2014/09/01/foto/expo_a_milano_1_album_dei_ricordi_dell_edizione_1906-94815553/1/#1.

¹³ Cartolina mostrata al Museo interattivo del cinema di Milano, nella giornata «Lo spettacolo della modernità» (14 dicembre 2014), presentata su Milanoweekend.it: <https://www.milanoweekend.it/wordpress/wp-content/uploads/2014/12/cartolina-3.jpg>.

¹⁴ http://milano.repubblica.it/cronaca/2014/09/01/foto/expo_a_milano_1_album_dei_ricordi_dell_edizione_1906-94815553/1/#3.

¹⁵ http://milano.repubblica.it/cronaca/2014/09/01/foto/expo_a_milano_1_album_dei_ricordi_dell_edizione_1906-94815553/1/#11.

¹⁶ <https://www.milanoweekend.it/2014/12/13/expo-milano-1906-scena-al-mic-con-lo-spettacolo-della-modernita/41757/cartolina-1>.

¹⁷ http://milano.repubblica.it/cronaca/2014/09/01/foto/expo_a_milano_1_album_dei_ricordi_dell_edizione_1906-94815553/1/#8.

¹⁸ Per la mostra dell'esercito italiano, si veda *Esposizione di Milano 1906. Guida ufficiale*, redatta ed edita da Max Frank & C., Milano, p. 117 e per le automobili militari della Germania ivi, pp. 121-122.

¹⁹ C. Tognozzi, P. Merla, *La città bianca*, cit., pp. 70-71.

Itinerari « fantasmagorici».

A spasso per Parigi con l'allegro colibrì

Anna Pellegrino

Università di Bologna – Bologna – Italia

Parole chiave: esposizioni, guide, cataloghi, città, Parigi, letteratura, itinerari, visitatori, viaggiatori, lettori.

1. Esposizioni e città

Uno dei nodi più complessi su cui la storiografia si è interrogata negli anni più recenti è il rapporto e la forte integrazione fra le esposizioni e le città circostanti. Le esposizioni europee della seconda metà dell'800 agendo come effetto catalizzatore di eventi nelle città in cui vennero organizzate, hanno cambiato e fortemente influenzato le città ospitanti, sia in termini fisici che di cultura e mentalità¹.

Esse non solo hanno riprodotto “varie tipologie di spazi globali” all'interno dello spazio urbano, ma hanno anche costituito un palcoscenico, una *ise -e -sc e* che ha attribuito all'area urbana circostante un ruolo drammatico rilevante². Indubbiamente la città che più ha risentito di questo transito delle esposizioni è stata Parigi.

La città è stata il centro di attrazione più importante, la “capitale regina delle esposizioni”, che vi si sono tenute a intervalli regolari nel 1855, 1867, 1878, 1889, per poi culminare in quella del 1900, la più imponente e significativa che raggiunge i 50 milioni di ingressi paganti registrati.

In occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1889, la “Pall Mall Gazette” scriveva:

“Ci sono molte cose da vedere a Parigi [...] ma quella più importante è Parigi stessa. Parigi vale più di qualsiasi esposizione. Parigi è dunque la prima cosa da vedere, prima di andare all'esposizione”³.

2. Le guide di viaggio e le guide delle Esposizioni

Le guide sono un prodotto editoriale affermatosi alla fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, che sempre più si costituisce come una componente significativa della letteratura odepórica.

Nella seconda metà del XIX secolo si affermano in Europa alcune grandi case editrici, come la tedesca Baedeker, l'inglese Murray, la francese Hachette, che dominano il mercato e determinano il modello a cui si ispirano tutta una serie di edizioni minori, su singole città, regioni, o proponendo testi legati a singoli aspetti. Si tratta di edizioni più modeste che occupano tuttavia nicchie significative di mercato: si tratta dei vari Garnier, Chaix, Conty per la Francia o di Bradshaw per l'Inghilterra⁴.

Questa vasta produzione odepórica risente anch'essa del fenomeno “esposizioni”. Sono proprio le case editrici di condizione più modesta, ma anche evidentemente più agili, flessibili, aderenti al territorio e più reattive ai tempi molto rapidi ed effimeri dell'esposizione, che occupano questo spazio non trascurabile. Tra queste pubblicazioni una delle più peculiari fu quella concepita dal francese François Henri de Conty, la cosiddetta guida Conty, una modesta ma originale collezione nata nel 1861 e che già dal 1862 inizia la pubblicazione delle guide per l'Esposizione Universale.

¹ Alexander C.T. Geppert, *Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l'urbano istica fi de si cle*, “Memoria e ricerca”, XI (2003), n. 12, p. 119.

² Ivi, p. 116.

³ *Paris and its Exhibitions: Pall Mall Gazette Extra*, “Pall Mall Gazette”, 26 luglio 1889, n. 49, p. 10, cit., in A.C.T. Geppert, *Luoghi, città, prospettive*, cit., p. 132; su questo argomento mi permetto di rimandare al mio *Paris vaut bien plus que toute exposition». L'âge de Paris dans les récits des ouvriers italiens et voyés aux Expositions Universelles parisiennes : 1878-1900* in L. H. Pérez-Chr. Demeulanere, *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 131-148.

⁴ Si veda sull'argomento G. Guilcher, *Les guides européens et leurs auteurs: clefs de lecture*, in «Revue des patrimoines» 15/2011 *Le patrio i e des guides: lectures de l'espace urbain européen*, p. 10.

In questa sede prenderemo in esame la guida pubblicata in occasione dell'esposizione di Parigi del 1878 *L'Expositio e poche guide pratique* illustré par Uzès⁵.

Parigi si caratterizza per il nuovo e moderno assetto urbano voluto da Napoleone III, con l'esplicito intento di farne la città "più bella" d'Europa, ma si distingue anche come centro di consumi, di moda, per gli stili di vita e per gli aspetti di mondanità, di sociabilità, che ne fanno un centro di attrazione a livello internazionale. Le grandi esposizioni universali partecipano di questo tipo di identità urbana, la accentuano e la esaltano. Il carattere di "fantasmagoria" delle esposizioni, a suo tempo sottolineato da Walter Benjamin, si riferisce al fatto che in questi grandi eventi viene celebrato il mondo delle merci, ma senza che vi sia effettivamente il lato commerciale (le merci vengono esposte ma non vendute), e si esalta il modo di produzione capitalistico attraverso la messa in mostra degli aspetti più appariscenti del progresso della scienza e della tecnologia. In questo contesto dall'apparenza rutilante e caleidoscopica il pubblico subisce una sorta di fascinazione, sottoposto ad un flusso di immagini così travolgente che può essere gestito solo nella dimensione dell'intrattenimento o della "distrazione" o del "divertimento". Come afferma Simmel, *Tale l'abbo da za e l'eteroge eità di ciò che vie e offerto che solo il divertimento rappresenta in ultima istanza il valore unificante [...] La stretta vicinanza in cui vengono collocati i più eterogenei prodotti industriali produce una paralisi della capacità di percepire, una vera e propria ipnosi, in cui una sola impressione colpisce gli strati superiori della coscienza: [...] l'idea che qui ci si deve divertire*⁶.

In un certo senso nella letteratura odeporica=si ripete il contrasto fra due principi che animano la cultura ottocentesca. Il primo è l'effetto fantasmagorico legato ai processi di vetrinizzazione, di virtualizzazione e promozione dei consumi, che si esprime sia nelle grandi esposizioni, sia nei moderni contesti metropolitani.

Il secondo, è quello più tradizionale che fa riferimento alla preoccupazione tassonomica, al desiderio di ordinare e classificare la realtà, tipico delle guide-repertorio, o delle operazioni di repertoriatura fotografica dei monumenti e degli ambienti urbani. Come afferma Giulio Bollati, la seconda metà del XIX secolo è il momento in cui «Occorre inventariare, catalogare, classificare, per far conoscere, mettere in comune, esaltare». Una operazione condotta in sintonia con «la scienza positiva intenta a riordinare l'universo del sapere» che porta «all'impressionante tentativo di abbracciare tutto il reale» in una disparata congerie che «è tenuta insieme dalla sicurezza di dominio che pervade tutta la cultura borghese sotto nome di progresso»⁷.

Anche nelle guide che esaminiamo si incrociano e si scontrano questi due aspetti. Da una parte la volontà di classificare, in un mondo che si fa sempre più complesso; e dall'altra la tendenza a farsi "distrarre", "divertire", lasciandosi immergere nel caleidoscopico ed effimero mondo delle cittadelle espositive.

2.1. L'allegro colibrì

Chaque matin/ Le Guide en main/ Tout bon voyageur émérite/ Chante la vogue sans limite/ De ce Me tor, gai colibri/ Oui, s'appelle Co ty .

Questi versi sono tratti dalla *Chanson des guides Conty*, pubblicata in appendice all'edizione sull'esposizione del 1878 che qui esaminiamo. Il carattere scherzoso e popolare di questa guida si intuisce già da questi versi emblematicamente firmati Roger Bontemps!⁸

La guida si presentava come un itinerario o meglio una passeggiata all'interno dell'esposizione divisa in 7 capitoli corrispondenti a 7 giorni. Nei *conseils pratiques* si precisava fin da subito

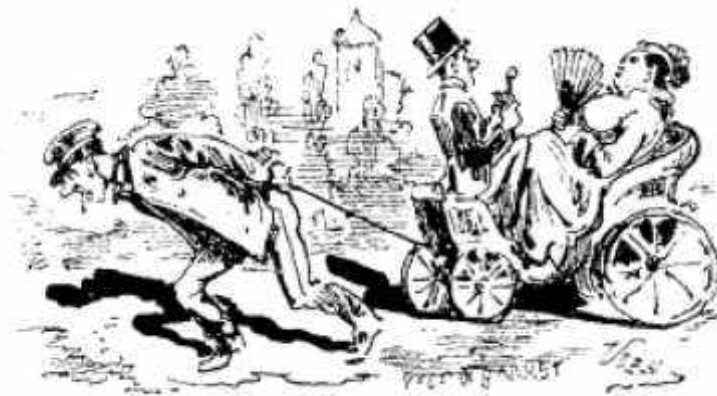
⁵ Pseudonimo di Achille Lemot, 1846-1909, fu disegnatore piuttosto noto a Parigi, anche per essere stato fonte di ispirazione per il romanzo "Saffo" di Alphonse Daudet.

⁶ G. Simmel, *L'Esposizione e i suoi aspetti di Berlino*, 1896, p. 79, cit. in L. Massidda, *Atlante delle grandi esposizioni Universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 79.

⁷ G. Bollati, *Note su fotografia e storia*, in *Atti della Storia d'Italia*, Vol II, *L'immagine e fotografica (1845-1945)*, Einaudi, Torino, 1979, p. 31.

⁸ *Roger Bontemps* è una espressione usata in Francia per descrivere una persona sempre di buon umore e che vive senza alcuna preoccupazione.

l'intenzione: « de vous donner une dose quotidienne qui vous permette d'absorber l'Exposition en sept jours, sans fatigue et sans embarras. Tous les jours, programme nouveau et tous les jours, nouvelles surprises ». Seguiva un preambolo di informazioni pratiche su orari e condizioni d'entrata, tickets e abbonamenti, sulle porte d'accesso, sui mezzi di trasporto per raggiungere l'expo: voitures, treni, tramways, omnibus, bateaux, tapissières fino ai fauteuils roulants per le persone con scarsa mobilità.



On demande des femmes légères.

Offriva poi una serie di informazioni sui ristoranti per qualsiasi tasca e palato: di lusso, a prezzo fisso, buffets con annessi preziosi consigli sulle pietanze da gustare, sulla quantità delle porzioni, sui prezzi, quindi ragguagli sui tabacs, sui servizi di poste e telegrafi, sui servizi medici e di sicurezza. Un prologo informava il lettore sulla gestazione dell'esposizione, sulla sua ubicazione, sullo stile architettonico.

Iniziava quindi il viaggio all'interno della cittadella espositiva (1re journée). Qui – per quanto fosse orientato al “divertimento” e a facilitare la visita rendendola il meno possibile noiosa, anche l'allegro colibrì doveva far ricorso ad un principio di ordinamento e di regolarità. Gli itinerari, che come riconosceva la guida stessa, mancavano «d'imprévu et de poésie», dovevano essere seguiti alla lettera « pour se reconnaître et se retrouver dans tout ce monde de merveilles éparpillés dans le parc, dans les palais et dans les avenues ». Nell'itinerario era previsto anche il tempo in minuti da rimanere davanti a un padiglione o a una semplice attrazione.

Alla fine del primo giorno, il visitatore era invitato a rivolgere il proprio sguardo al “Panorama” della città attraverso una descrizione ed elencazione dei principali monumenti situati *tra la Rive gauche e la Rive droite*. « Quel merveilleux panorama, et comment ne pas avouer et reconnaître qu'il n'y a qu'un Paris au monde ! »⁹.

La visita proseguiva alle « Beaux-Arts » dove si trovava, tra gli altri, il padiglione della Ville de Paris (2me journée), all'esposizione francese (3me journée), alle esposizioni straniere (4 me journée), al Parco del Trocadéro, al Museo retrospettivo, al Museo orientale fino alle Gallerie dei ritratti storici (5 me journée). La sesta e la settima giornata erano infine totalmente dedicate alla Galleria delle macchine, simbolo della tecnologia e del progresso industriale.

Dopo averlo accompagnato pedagogicamente all'interno dell'esposizione, l'allegro Colibrì tornava ad una dimensione più socializzante e divertente offrendo al lettore una lista delle feste, dei concerti e di tutti gli eventi mondani previsti nel Parco del Trocadéro da agosto a ottobre. Iniziava quindi una escursione tra gli alberghi e i ristoranti della città, e in una serie di boutique di prodotti parigini alla moda: dai mobili alla corsetteria, fino agli ombrelli.

Si offriva poi un modo pratico e veloce per fruire di alcuni eventi culturali e ludici della città, a cominciare dalla Grand Opera dove “assister au moins une fois à une représentation”, passando per i più importanti teatri parigini, per l'Ippodromo, le Jardin d'acclimatation dove si trova « une exhibition des plus intéressantes types de toute espèce », chez Mabile sugli Champs Elysées per

⁹ Ivi, p. 45.

prendere parte ad una “soirée dansante” e dove poter ammirare « types de nos Parisiennes à voir et à étudier», o da Bidel « la première ménagerie du monde, avec scènes à sensation par le grand Bidel, qui un de ces jours, sera mangé »¹⁰.

Infine una tavola dettagliata delle materie e un “plan pratique” del Palais du Champs de Mars offrivano la possibilità al lettore/visitatore di orientarsi ancora meglio all’interno del marasmatico recinto espositivo.

Ciò che ha sancito il successo di questa collezione è stato indubbiamente il suo carattere popolare, il linguaggio scherzoso e familiare, l’attenzione al divertimento e all’umorismo. Conty interpella il suo lettore/viaggiatore, lo esorta, lo incoraggia durante la sua visita, lo accompagna come un amico, scherzando e giocando, aspetto assolutamente escluso nelle guide canoniche dei grandi editori, ma anche in altre di piccoli editori, che seguono modelli diversi, come quella che esamineremo immediatamente di seguito.

2.2. La Guida Chaix

Nello stesso periodo di Conty un altro imprenditore parigino di nome Napoleon Chaix si lancia nel commercio e nella produzione di guide per il grande pubblico con la collezione *Bibliothèque du voyageur*. Se prendiamo in esame *La Guide Itinéraire du visiteur à l’Exposition Universelle de 1878* ci troviamo fin da subito di fronte ad una operazione di diverso tipo.

La guida “dirige le visiteur au milieu des différents groupes en lui faisant suivre l’itinéraire le plus convenable pour tout voir, sans perte de temps ni fatigue”, proponendogli un programma di otto giorni e un altro di quattro “qu’il pourra modifier à son gré”¹¹. Fin dall’inizio quindi lascia al visitatore un certo margine di libertà nel suo itinerario, ma nell’ottica di una ottimizzazione dei tempi e di una visita ordinata e produttiva.

Indubbiamente rispetto alla Conty si tratta di una guida più strutturata: una tavola dettagliata all’inizio di tutti i servizi, degli orari dei trasporti offre al lettore un modo per raggiungere l’esposizione da qualsiasi *Gare* di Parigi. E in effetti bisogna notare che Chaix aveva costruito la sua fortuna che gli aveva permesso di tenere alto il nome della collezione grazie e soprattutto alla pubblicazione di orari dei treni, di tariffe ferroviarie e di formulari amministrativi, allo stesso modo delle collezioni Bradshaw per l’Inghilterra.

L’elenco di tutti i gruppi e le classi dell’esposizione offre al visitatore la possibilità di orientarsi con ordine e metodo all’interno del recinto espositivo. Non manca un capitoletto di «renseignements généraux» sui servizi pubblici, sui ristoranti, i caffè, toilettes, fauteuils roulants ecc. Così come è presente un calendario dettagliato di tutti i concerti, le feste e gli eventi mondani con un elenco anche delle esposizioni speciali e dei congressi scientifici. Infine è pubblicata una appendice pubblicitaria de «Les maisons recommandées» di Parigi con l’indicazione delle classi in cui sono esposti i singoli prodotti reclamizzati, ma senza nessun tipo di commento, giudizio o critica-come era invece abituata a fare la Conty.

Indubbiamente si tratta di una guida più strutturata sul modello delle guide ufficiali, cosa che si può riscontrare sia nel tono e nel linguaggio più sostenuto, a tratti aulico, sia nella mancanza assoluta di illustrazioni, di vignette, di caricature. Il linguaggio non scivola mai in digressioni confidenziali ed è sempre attento e controllato.

Nonostante queste notevoli differenze di impostazione, che le collocano per certi aspetti in contrapposizione, entrambe le guide hanno avuto in comune il fatto di appartenere a collezioni di case editrici modeste, di essere state studiate e destinate ad un pubblico e ad un mercato più popolare e sicuramente molto distanti dalle guide e dai cataloghi ufficiali stampati in occasioni delle esposizioni universali. Tra queste ultime per esempio la *Visite à l’exposition universelle de Paris e 1855*, pubblicata da Hachette è una guida classica semiufficiale tutta centrata sull’esposizione. Non

¹⁰ *Ibid.* In effetti il domatore era divenuto famoso anche per un incidente in cui aveva corso il rischio di essere sbranato da una belva.

¹¹ Livret Chaix. *Guide itinéraire du visiteur à l’exposition de 1878. Itinéraire en huit et en quatre jours, objets remarquables à visiter*, Paris, Chaix, 1878, p. 19.

dà spazio a nessun tipo di digressione se non quella di una corposa introduzione storica sull'esposizione di ben 60 pagine. La guida riporta in modo dettagliato tutti i gruppi e le classi delle esposizioni con la descrizione dei prodotti esposti, tabelle dalle quali è possibile dedurre lo spazio fisico concesso ad ogni paese partecipante nonché il numero degli espositori e dei prodotti. La sobrietà della pubblicazione non lascia spazio a disegni, illustrazioni, inserti pubblicitari o ad altri elementi più ludico-pratici rinvenibili invece anche nelle guide del tipo Chaix.

Infine, un altro possibile modello è quello della *Guide illustré de l'exposition universelle de 1889* di L. Danel e E. Dentu, comprendente 50 disegni e 20 piante. Qui la struttura della guida si avvicina ad un modello di guida repertorio sistematico, che la fa apparire quasi, più che una guida, un catalogo generale ufficiale dell'esposizione. Non si può considerare tale - anche se rispetto a tutte le altre guide esaminate è sicuramente la più completa - perché oltre a offrire tutte una serie di informazioni sull'esposizione, sulla classificazione dei prodotti in gruppi e classi, sui servizi di poste, locomozione e ristorazione all'interno dell'esposizione, offre anche diversi itinerari e consigli pratici per la visita, il tutto corredato da bellissime illustrazioni, immagini di prodotti, piante e affiche pubblicitari di prodotti internazionali; essa offre perciò al lettore tutta una serie di informazioni e digressioni del tutto assenti nella guida di Hachette del 1855.

3. Conclusioni

Grazie a questa intensa produzione di guide specifiche, le cittadelle espositive divenute oggetto di un turismo non meno massivo di quello delle grandi metropoli e delle città d'arte, hanno dato luogo ad una specifica editoria odepórica. Quest'ultima ha unito la funzione di guida repertorio, incarnando il principio ordinatore, regolatore, tassonomico, che si ritrova nell'ordinamento delle esposizioni stesse, nella ripartizione dei prodotti in classi e sottoclassi, nella gerarchizzazione e articolazione determinata dal sistema delle giurie e dei premi, nonché dalla aggregazione per nazionalità, alla funzione di itinerario per i luoghi di "distrazione di massa", che le fantasmagorie del modo di produzione capitalistico realizzavano attraverso le esposizioni (Benjamin).

Bibliografia

- Walter Benjamin, *Parigi Capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedmann, Torino, Einaudi, 1982, pp. 11-12.
- G. Bollati, *Note su fotografia e storia*, in *A ali della Storia d'Italia*, Vol II, L'immagine fotografica (1845-1945), Einaudi, Torino, 1979.
- A. C.T. Geppert, *Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l'urbistica fine del secolo*, "Memoria e ricerca", XI (2003), n. 12.
- G. Guilcher, *Les guides européens et leurs autres: clefs de lecture*, in «Revue des patrimoines», *Le patrimoine des guides: lectures de l'espace urbain européen*, 15/2011.
- P. Greenhalgh, *Epheeral vistas: the expositions universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988.
- Ph. Hamon, *Esposizioni: letteratura e architettura nel XIX Secolo*, edizione italiana a cura di Maurizio Giuffredi, Bologna, Clueb, 1995.
- E. Hazan, *L'Vetio de Paris. Il 'y a pas de pas perdus*, Paris, Seuil, 2002.
- L. Massida, *Atlante delle grandi esposizioni Universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- A. Pellegrino, *Paris vaut bien plus que toute exposition*. *L'âge de Paris dans les récits des ouvriers italiens envoyés aux Expositions Universelles parisiennes : 1878-1900* in L. H. Pérez-Chr. Demeulanere, *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 131-148.
- Brigitte Schroeder-Gudehus, Anne Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1922*, Paris, Flammarion, 1992.
- K. Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

Viaggiare, ricordare, narrare e rappresentare: modelli e soluzioni di trasmissione degli esiti del viaggio

Gli scritti di seguito raccolti propongono un approccio fortemente interdisciplinare, evidenziando come il viaggio (quale che ne sia la sua origine, dallo studio, al lavoro, al diletto), imprima nella memoria del viaggiatore un ricordo – non sempre necessariamente veritiero e certo – ma al contrario profondamente contrassegnato dalla propria sensibilità, formazione, provenienza. Dai taccuini di schizzi che vengono a posteriori ‘messi in bella’, alle raccolte di incisioni appositamente realizzate, fino ai ‘carnets de voyage’, la memoria assume codificazioni, modelli, a tratti ripetitivi, in altri casi innovativi, fino alla costruzione di paesaggi di mito, in larga misura inventati, nella maggior parte dei casi stereotipati. Si analizzano in particolare il rapporto qualitativo tra immagine reale (iconografica principalmente, ma anche descrittiva) e stereotipo, tra ricordo quasi privo di epurazione e viceversa costruzione “geopolitica” della raffigurazione, tra immediatezza e al contrario rilettura, più o meno colta, più o meno idealizzata. Si valuta anche in che misura la formazione del viaggiatore e la sua provenienza incidano nella trascrizione della città e del paesaggio, e comprendere le ragioni che portano, in determinate aree geografiche, alla costruzione di identità adulterate, di iconografie di maniera e alla esaltazione – del tutto parziale – di alcuni elementi a scapito di altri. La messa in prospettiva delle indagini è naturalmente quella interpretativa per la comprensione e la valorizzazione del patrimonio tangibile, nell’ottica della ri-costruzione di paesaggi culturali frammentati, con potenzialità latenti. Per un arco cronologico che spazia dall’età moderna a quella contemporanea, le diverse interpretazioni sono legate alla storia dell’architettura, della città e del territorio, come al restauro e alla tutela, alla tradizione letteraria, etnografica e allo sguardo dello storico dell’arte, ma anche allo studio della tradizione costruttiva e delle cosiddette architetture tradizionali, un tema a cui la cultura del primo Novecento ha guardato con insistenza.

Chiara Devoti, Monica Naretto

Viaggiare, ricordare, narrare e rappresentare: modelli e soluzioni di trasmissione degli esiti del viaggio

Chiara Devoti, Monica Naretto
Politecnico di Torino – Torino – Italia

Parole chiave: viaggio, narrazione, resoconto, modelli ricorrenti, immagini, vedute.

La sessione, aperta a un approccio fortemente interdisciplinare, si è proposta di evidenziare come il viaggio (quale che ne sia la sua origine, dallo studio al lavoro, al diletto), imprima nella memoria del viaggiatore un ricordo – non sempre necessariamente veritiero e certo – ma al contrario profondamente contrassegnato dalla propria sensibilità, formazione, provenienza¹. Dai taccuini di schizzi che vengono a posteriori “messi in bella”, alle raccolte di incisioni appositamente realizzate, fino ai *carnets de voyage*, la memoria assume codificazioni, modelli, a tratti ripetitivi, in altri casi innovativi, fino alla costruzione di paesaggi di mito, in larga misura inventati, nella maggior parte dei casi stereotipati. È stato tema principe quello dell’analisi, in particolare, del rapporto quali-quantitativo tra immagine reale (iconografica² principalmente, ma anche descrittiva) e stereotipo, tra ricordo quasi privo di epurazione e viceversa costruzione “geopolitica” della raffigurazione, tra immediatezza e al contrario rilettura, più o meno colta, più o meno idealizzata. Analogamente ha posto una notevole attenzione alla valutazione della misura in cui la formazione del viaggiatore e la sua provenienza abbiano inciso nella trascrizione della città e del paesaggio, cercando di comprendere le ragioni che portano, in determinate aree geografiche, alla costruzione di identità falsate, di iconografie di maniera e alla esaltazione – del tutto parziale – di alcuni elementi a scapito di altri.

La sessione è stata aperta a contributi legati alla storia dell’architettura, della città e del territorio, come al restauro e alla tutela, ma anche alla tradizione costruttiva e alle cosiddette architetture tradizionali – un tema a cui la cultura del primo Novecento ha guardato con insistenza –, ottenendo una straordinaria risposta per numero e qualità degli interventi.

In ragione proprio della numerosità delle proposte presentate, è stato possibile individuare, all’interno della sessione B13, una serie di sottosessioni, o di macrotemi, che permettessero di ricondurre ad ambiti la grande varietà dei diversi contributi. Ne sono derivate le sottosessioni che abbiamo intitolato: A. *Entro l’Italia, scoprendo l’Italia: viaggio e memoria in età moderna*, B. *Visitatori in Italia tra età moderna e primo Novecento: realtà vs. mito*, C. *Visitatori e scoperte dall’Europa al Nuovo Mondo dal Cinquecento a oggi*, D. *Il ricordo di viaggio in età contemporanea: realtà e costruzione nel tentativo di rendere conto – seppure con tutti i limiti delle generalizzazioni – del diverso, sfaccettato e ricchissimo approccio che i partecipanti alla sessione offrivano rispetto al tema generale non solo del congresso, ma della sessione da noi coordinata.*

Le tematiche sono state raggruppate secondo una periodizzazione che avanza verso l’età contemporanea, con uno sguardo che dall’Italia muove verso l’Europa e da questa in

¹ Sullo stretto legame tra esperienza e rappresentazione di viaggio, tra il vastissimo repertorio internazionale, si veda: C. de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

² L’estesa ricerca che esplora i temi dell’architettura, della città, del paesaggio attraverso le fonti iconografiche si arricchisce oggi di potenti strumenti di condivisione e consultazione, che mettono in connessione fonti e fondi eterogenei e ne garantiscono l’accessibilità. A titolo di esempio si rimanda al recente database georeferenziato *The Kingdom of Sicily Image* (<http://kosimagedb.aahvs.duke.edu/> e <http://www.dukewired.org/projects/the-kingdom-of-sicily-database/>). C. Bruzelius, P. Vitolo, «The Kingdom of Sicily Image Database», in *Archeologia e Calcolatori*, 27, 2016, pp. 107-130. Per l’interpretazione della diacronia delle città mediante il nuovo approccio della Digital Urban History: *Digital Urban History. Telling the History of the City in the Age of the ICT Revolution*, edited by R. Tamborrino, Roma, Università di Roma 3-CROMA, 2014.

direzione della scoperta del “Nuovo Mondo”, cercando per ogni sottosezione di individuare temi ricorrenti e viceversa eccezioni e offrendo una panoramica di grande varietà interpretativa. Una porzione consistente delle comunicazioni è edita in questa sede.

1. Entro l’Italia, scoprendo l’Italia: viaggio e memoria in età moderna

In questa sottosezione gli autori hanno analizzato – con acuto senso critico e con grande libertà interpretativa – il fascino che l’Italia in età moderna (con uno sfasamento al primo Novecento) esercita sui viaggiatori, siano essi ancora una volta italiani (seppure il termine assuma un significato improprio nel contesto di una penisola soggetta a una frammentazione politica-amministrativa estrema), come viceversa stranieri recatisi nel “bel paese” per contemplarne e studiarne le rovine antiche o per ammirarne le città che si stavano in ampia misura rinnovando proprio per la volontà dei diversi potentati.



Pont de Bard. Val d’Aoste, litografia di J. Bénard su disegno di Jules-Louis- Frédéric Villeneuve, in Souvenirs d’Italie, Paris, Turgis, [1835], tavola n. 2

L’attenzione è rivolta innanzitutto alla “città eterna”, Roma, di cui trattano Laura Giacomini, definendo l’apporto di questa visita e dello studio dei monumenti in Luigi Trezza, architetto veronese, che qui approda in viaggio di studio nel 1795, e Alessandro Cremona, analizzando il ruolo di architettura e giardino di Villa Celimontana, espressione architettonica e paesaggistica della cultura del nobiluomo romano Ciriaco Mattei, posta sull’altura del Colle Celio e realizzata tra gli anni Settanta del Cinquecento e il primo quindicennio del Seicento, nella costruzione di una trasposizione sia letteraria, sia di incisioni tra XVI e XIX secolo (momenti di esaltazione prima della sua bellezza, poi della decadenza e della rovina

romantica). A Napoli è dedicato viceversa l'intervento di Maria Teresa Como, in particolare analizzando l'influsso del soggiorno napoletano sulla produzione di Jacques Philippe D'Orville, il quale, di ritorno dal viaggio in Sicilia da cui scaturirà postumo il celebre *Sicula*, si trattenne a Napoli da metà agosto a fine novembre 1727, dedicando pagine memorabili alla città e alla cappella rinascimentale del Pontano, in deplorabile decadenza, cui tributò un'ode. Francesco Zecchino indaga viceversa l'immagine dell'Alta Irpinia negli anni Trenta del XVII secolo sulla scorta del diario di viaggio, pubblicato nel 1898, del nobile genovese Gian Vincenzo Imperiale, politico e collezionista d'arte ben noto, che qui si reca per prendere possesso di un suo travagliato acquisto, il feudo di Sant'Angelo dei Lombardi.

All'Italia centrale, in particolare all'Abruzzo, è dedicato il contributo di Rossano De Laurentiis, che analizza quanto nell'opera dell'abruzzese d'Annunzio vi sia del paesaggio della sua terra, dalla natia Pescara sino al più sperduto abituro, quanto trapeli del vagabondare nella sua regione nelle novelle e poi nei romanzi, in un certo modo anche di descrivere l'asprezza e la struggente bellezza del territorio più aspro, conducendo il lettore quasi in un "viaggio sacro", che sa di viatico per la conoscenza³.

Infine, dirigendosi verso il nord, già con uno sguardo all'Europa, Andreina Milan affronta il tema della capitale di un importante regno, quello Sardo, leggendo Torino attraverso le guide di Johann Georg Sulzer (1775) e di Carlo Denina (1792) e in particolare ponendo l'accento sull'immagine urbana che si costruiscono i viaggiatori tedeschi, spesso delusi dalla monotonia e dall'austerità di una città che vorrebbero più "mediterranea" per la sua posizione in Italia. Spicca in questo contesto la visione contrastante del celebre esponente dell'*Enzyklopädie* tedesca, il quale non esiterà a definire Torino «tra le più belle città d'Europa», ponendola non a caso al confronto con Berlino e con l'analogo sviluppo economico, politico, culturale e sanitario. Quando, pochi anni dopo, uscirà la guida in lingua tedesca di Denina, la nuova immagine della capitale sabauda, nel contesto germanico, sarà ormai definitivamente improntata a modernità e prestigio.

La rappresentazione dell'Italia – tratteggiata con questi contributi – appare ormai costruita, sia dall'interno (gli abitanti del territorio italico che su questo si muovono), sia dall'esterno (i visitatori che quivi giungono alla ricerca di suggestioni e di nuovi stimoli) e che si comportano come se fossero essi stessi "italici".

2. Visitatori in Italia tra età moderna e primo Novecento: realtà versus mito

Il viaggio in Italia rappresenta una tappa obbligata nella formazione di ogni gentiluomo, ma il "mito" della penisola ha origine ben più antica e muove talvolta anche da punti diversi della stessa Italia verso altre aree della medesima; talvolta poi è un andare e tornare, che imprime nel viaggio e nel rientro un modello di recepimento della natura del viaggio stesso.

L'esordio è affidato a Chloé Demonet, la quale indaga, attraverso i disegni di Giuliano da Sangallo, al servizio di Lorenzo il Magnifico, poi di Giulio II e Leone X, raccolti in due libri membranacei, il *codex* Barberiniano della Biblioteca Vaticana (Barb. Lat. 4424) e il taccuino senese della Biblioteca degli Intronati di Siena (S.IV.8), le osservazioni del grande architetto su siti e monumenti scoperti durante viaggi compiuti alla fine del Quattrocento, ponendo l'accento sulla sua ricostruzione del rapporto tra vestigia antiche e paesaggio italiano.

Gli fa da contraltare l'interpretazione analitica che offre Fulvia Scaduto del resoconto, datato al 1589, di un anonimo viaggiatore francese, il *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile*, soffermandosi in particolare sulla descrizione di Palermo e dei suoi dintorni, un ritratto inedito e originale, come si segnala puntualmente, assai distante dagli stereotipi che saranno fissati nel corso del Sette e Ottocento. Dall'altra Daniela Felisini si

³ Più in generale, sulle connessioni tra il pensiero dannunziano e il patrimonio culturale italiano, si rimanda alla recente monografia: M. Guerra, *Gabriele d'Annunzio e il patrimonio culturale italiano. "L'arte è memoria che non può difendersi"*, Lanciano, Rocco Carabba, 2014.

reinterroga sull'immagine dell'Agro Romano offerta dai viaggiatori stranieri con il provocante quesito *A desert around Rome?* ossia la sensazione – che pare diffusa – che l'approccio a Roma sia preceduto da una sorta di espiazione attraverso il suo agro, di cui si coglievano principalmente le rovine e l'abbandono. Un *topos*, come segnalato dall'interessante contributo, entrato in modo così potente nell'immaginario dei viaggiatori da condizionarne aspettative e narrazioni fino a ripetersi praticamente invariato sia nei racconti sia nelle rappresentazioni e capace di influenzare fortemente le opinioni prima e dopo il viaggio stesso. La persistenza delle immagini precostituite risulta davvero potente, se Fabio Colonnese può rimetterne in luce la forza continuativa nelle raffigurazioni del paesaggio romano da van Wittel a Le Corbusier, passando per il celeberrimo caso della Villa Adriana, il cui schizzo, realizzato da Jeanneret nel *Voyage d'Orient* del 1911, ricalca l'impostazione di analoghe rappresentazioni ben più antiche. Quasi plagio o potere suggestivo della reiterazione della medesima veduta? – si interroga con acume l'autore, offrendo una lettura inedita ed efficace.

Andrea Maglio dimostra l'efficacia della riproposizione del vero nella forma di una sorta di mito, di "più vero del vero" nella produzione dell'architetto sassone, ma anche pittore, disegnatore, Leo von Klenze (1784-1864), al servizio di Ludwig I di Baviera, che, spinto da



Santa Maria del Fiore, Florence – Recorded Design for Western Façade: by M. De Fabris, Architect, da "The Builder", XXIV, 1866, p. 215

una grande curiosità per l'architettura e per il paesaggio "del sud" (ancora una volta legato allo stilema dell'Italia mediterranea), viaggia a più riprese nel bel paese, talvolta anche in compagnia dello stesso Ludwig, mettendo in luce varietà e ricchezza del paesaggio italiano, dalla Sicilia ai grandi laghi del nord, fino alle Alpi. Si forma una ben precisa immagine, che caratterizzerà fortemente l'Ottocento.

Una sezione, quella dell'Ottocento, ricchissima, con gli studi di Sara Rulli sulle immagini dei viaggiatori tedeschi per l'architettura rinascimentale genovese e di Rita Ladogana per le vedute di Cagliari, segnalando da un lato la particolare predilezione dei viaggiatori tedeschi per Genova, di cui apprezzavano la capacità architettonica di rispondere ai dislivelli naturali con soluzioni in grado di farne non limiti alle scelte compositive, ma scenografiche quinte, dall'altra per il caso sardo, mostrando la continuità ancora settecentesca delle vedute, da quelle di Giuseppe Verani, giunto in Sardegna nel 1806 al seguito del sovrano Vittorio Emanuele I, in qualità di "artista di corte", alle tavole di Giuseppe Cominotti ed Enrico Marchesi, gli ingegneri piemontesi inviati in Sardegna nel 1823

per la costruzione della Strada Reale Carlo Felice.

Un altro modo di guardare all'Italia, costruendo miti o – in alcuni casi – anti-miti (la sporcizia, l'incuria, la presenza di briganti o la scarsa attenzione alle innovazioni tecniche) è mostrata dal contributo di Luca Reano, incentrato proprio su delicato equilibrio tra stereotipi e descrizione viceversa veritiera del patrimonio architettonico italiano nelle riviste di architettura inglesi, per l'arco temporale – ristretto, ma cruciale – che va dal 1830 al 1870. Un momento nel quale si fronteggiano due opposte visioni: da quella di un luogo dove studiare unicamente l'architettura classica, all'opposto viceversa di un nuovo mercato emergente in cui investire capitali ingenti; da uno stato fortemente cattolico legato a vecchi vizi e tradizioni, a un Paese in rinnovamento, nel quale un peso sempre maggiore stanno assumendo le nuove ferrovie, ma non mancano anche architetture di gusto contemporaneo. Un panorama estremamente variegato quello che propone questa sottosezione, uno sguardo sull'Italia dall'esterno in prevalenza, ma anche in parte dall'interno rientrando dall'estero, che offre uno spaccato di primo rilievo per la lettura degli stilemi letterari e iconografici legati al “mito Italia” nel contesto del “mito *Grand-Tour*”⁴.

3. Visitatori e scoperte dall'Europa al Nuovo Mondo dal Cinquecento a oggi



Bastide près Air Saint Michel, Nice, acquerello su carta di Charles Buls, febbraio 1904. Archives de la Ville de Bruxelles, Fonds Buls, Carnets de voyages, farde 97, foglio 2

Se l'Italia, come si è visto, occupa una posizione di primo piano nell'interesse da parte dei viaggiatori, anche l'Europa (ancora una volta quella del *Grand-Tour*, ma non soltanto) vuole la sua parte e gradatamente, ovviamente in ragione delle scoperte e dell'intensificarsi dei viaggi per mare, lo sguardo si estende fuori dalle Colonne d'Ercole. Il Nuovo Mondo attira una notevole attenzione e diventa il catalizzatore di un immaginario – sovente quello dell'estensione sconfinata e della terra vergine – che ha poco da invidiare agli stereotipi che abbiamo segnalato per la vicinissima, notissima Italia.

Apri Elisabetta Molteni, con l'analisi della notevolissima messe di schizzi prodotti da Raffaele Monanni, ingegnere militare al servizio della Repubblica di Venezia, attivo soprattutto negli anni Venti e Trenta del XVII secolo, immagini conoscitive e talvolta celebrative, dedicate al “levante”, con vivo interesse alla componente marittima dei luoghi raffigurati, anche attraverso un veloce appunto grafico, con importanti annotazioni per Candia, Corfù, la più importante piazzaforte militare dell'Adriatico, e per le isole del Mediterraneo.

⁴ Sulla particolare tradizione del *Grand Tour*: C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli, 1992; Id. (a cura di), *Grand Tour: viaggi narrati e dipinti*, Napoli, Electa, 2001.

Verónica Gijón Jiménez e Inmaculada López Vílchez offrono uno spaccato di grande interesse sulla visione che i viaggiatori contribuiscono a istituire di due straordinarie città spagnole, Toledo e Granada. La prima, tra XV e XVIII secolo conosce una efficace lettura *in primis* come sede di potere, poi una rilettura, grazie proprio ai visitatori stranieri, destinati a mostrarla al mondo esterno in contrasto con una immagine interna sempre più offuscata dalla perdita di un vero ruolo centrale con lo stabilirsi definitivo della corte reale a Madrid, una scelta che sarà responsabile di una profonda crisi della città nel corso del Seicento. L'altra, Granada, con la sua maestosa Alhambra, in grado di risvegliare immagini da Mille e una notte, ha sempre affascinato gli artisti, raggiungendo forse il suo vertice di popolarità attraverso incisioni, dipinti, acquerelli offerti al pubblico estatico dai viaggiatori romantici, in prevalenza inglesi e francesi. La López Vílchez, sfuggendo allo stereotipo, fin troppo noto, mostra il grado di immaginazione di queste rappresentazioni, scoprendone gli espedienti tecnici, a cominciare dall'uso volontario di alterazioni ottiche, come una prospettiva forzata, o con un punto di vista alterato, per ottenere effetti più pittoreschi e più scenografici, svelando un mondo di false immagini costruite "a tavolino", ancora una volta "più vere del vero"⁵.

Muovendo dall'Europa al Nuovo Mondo delle colonie e dei viaggi estremi, Maria João Vaz e Mariana Simões offrono una interessantissima immagine del *reportage*, accompagnato sovente da incisioni, che la stampa portoghese offre delle proprie colonie come dei territori in generale poco esplorati che nel corso dell'Ottocento erano oggetto di grande interesse. Questa stampa specialistica, assai in voga, segnalano le autrici, è la principale responsabile della creazione e della diffusione di un immaginario, proprio alla cultura visiva del tempo, riguardo alle città e ai territori oltre i confini. A perfetta integrazione di questa situazione, Maria Angélica Da Silva segnala il peso della "maniera olandese" nella rappresentazione del Brasile coloniale del Settecento, in particolare quello del conte tedesco van Nassau-Siegen, committente a una cerchia di artisti olandesi della raffigurazione dei suoi possedimenti. Se quindi insediamenti e struttura agricola sono di matrice portoghese, il tratto e la sensibilità per luci e colori sono prettamente olandesi e non a caso legati anche a una raffigurazione talvolta "di maniera", con una costante esaltazione dell'aspetto selvaggio, fino alla invenzione del paesaggio del Nuovo Mondo.

Chiude la sessione il contributo di Gabriella Restaino con Antônio Muniz dos Santos Filho, dedicato a un altro paesaggio, sempre in America del Sud, quello dei *Caminhos do Velho Chico*, lungo il corso del Rio São Francisco, molteplici, proteiformi, fino allo sbocco del corso d'acqua nell'oceano, immagini di un viaggio odierno, talvolta con i ritmi lenti del vecchio muoversi, alla scoperta di città, paesi, modi di essere, con un approccio analitico e conoscitivo che apre alla successiva sessione, dedicata al ricordo di viaggio in età contemporanea.

4. Il ricordo di viaggio in età contemporanea: realtà e costruzione

Le molte facce del viaggio in età contemporanea sono declinate e analizzate con notevole versatilità nell'ultima sottoseSSIONE, che si apre con il contributo di Paola Ardizzola, dedicato all'esule Bruno Taut, in fuga dalla Germania nazista approdato in Giappone nel 1933, partito per un viaggio, rimasto a lungo nella terra del sol levante, alla quale avrebbe dedicato numerosi scritti e ancora maggiori schizzi. Uno sguardo scevro da nostalgie europee, attento a comprendere il peso della tradizione nella cultura millenaria del paese che lo ospitava, un'attenzione "moderna", lontanissima dalla iconografia "di maniera" cui si è fatto ampio cenno nella sessione precedente.

Esattamente allo stesso anno dell'arrivo di Taut in Giappone si riferisce il secondo contributo, di Gemma Belli, dedicato tuttavia a un'esperienza completamente diversa, seppure non meno

⁵ Una trattazione trasversale sull'immagine della città europea è in: *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, C. de Seta (ed.), Milano, Skira, 2014.

prolifica, quella degli architetti “moderni” in giro per il Mediterraneo sulla tratta Marsiglia-Atene-Marsiglia per il *IV Congrès d’Architecture Moderne*, dedicato alla città funzionale. Il viaggio è quindi innanzitutto spunto per la riflessione sulle logiche urbane, momento di confronto di esperienze diverse, eppure non è solo quello: gli architetti imbarcati, con la loro specifica sensibilità, ben diversa da quella dei viaggiatori comuni, fotografano, schizzano, descrivono i luoghi che visitano lungo il cammino, i paesaggi che si susseguono, viaggiano nel Mediterraneo, alla scoperta o meglio ri-scoperta del *Mare Nostrum*, fino a costruire, di fatto, un vero e proprio “immaginario mediterraneo”, emblema di un’epoca.



Architettura mediterranea anni Trenta: Senigallia – Rotonda sul mare. Cartolina turistica fine anni Quaranta. Collezione privata

Ancora al Mediterraneo si riferiscono gli “sguardi da nord” analizzati da Lelio Di Loreto e Letizia Gorgo, attenti a riconoscere in un luogo fisico specifico, il Cimitero del Bosco di Stoccolma, gli echi della immagine del Mediterraneo costruita nell’ambito del *Grand Tour* per Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, autori di due memorabili cappelle funebri, certamente legate alla loro specifica esperienza mediterranea. Reminiscenza di viaggio (attestata da diari,

schizzi e note), senso acuto del mezzogiorno panico si legano così alla formazione nordica degli architetti, in una riproposizione colta e memoriale, che il contributo lega al contesto anche internazionale della prima metà del Novecento.

Ma il Mediterraneo⁶ ricompare ancora in questa sottosezione, più che mai, nell’originale rilettura, “dalle Alpi al Mediterraneo”, appunto, proposta da Margherita Parrilli, attenta a comprendere il peso del viaggio nella cinematografia (ma non solo) nel suo sguardo sull’Italia. Partendo dall’emblematico *Viaggio in Italia* (1954) di Roberto Rossellini, proseguendo, l’autrice si prefigge un’analisi dell’iconografia fotografica e cinematografica «condotta attraverso le categorie derivanti dagli studi sul paesaggio del filosofo siciliano Rosario Assunto, che ha posto le basi per le ricerche estetiche sul paesaggio materiale e immateriale», riconoscendo in brani di architettura e territorio le matrici della “mediterraneità” e dell’“alpinità” italiane.

Lontano, molto lontano, ci conducono Ana Maria Pina, con il suo *Trip to Tropics*, e Giovanni Spizuoco alla corte dei *maharaja* sulle orme dell’urbanista scozzese Patrick Geddes, che ivi soggiornò, lasciando importanti progetti urbanistici, tra il 1914 e il 1924. Con uno sguardo disincantato, il “non colonialista” Geddes, che era anche biologo, riconosce la straordinarietà del paesaggio e degli insediamenti indiani, cui dedicherà due volumi “di viaggio”. La ricchissima documentazione lasciata, analizzata direttamente sulle fonti dal contributo di

⁶ In generale, per la percezione, lettura e trasformazione dei sistemi urbani del Mediterraneo, un importante riferimento è rappresentato dagli Atti del VI Convegno Internazionale di Iconografia Urbana, Napoli 13-15 marzo 2014: *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, A. Buccaro, C. de Seta (eds.), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2014. Si veda anche: A. Buccaro, «L’immagine storica del paesaggio della città mediterranea e il ruolo dell’iconografia urbana», in *Città e Storia*, X, 2015, 1, pp. 71-87.

Spizuoco, mostra il potere assoluto dell'esperienza di viaggio nel guidare future analisi e anche scelte urbanistiche di Geddes. Ben altra esperienza quella che propone la Pina, un'immagine desolata del Brasile – ancora diversa da quella proposta nella sessione precedente – immortalata nei *Tristi Tropici* dell'antropologo franco-belga Lévy-Strauss (1955) e nella *Jungla* (1930) dello scrittore Ferreira de Castro. Analisi senza orpelli, prive di ogni possibile fascinazione di fronte alla potenza della natura selvaggia, segnate dal rimpianto per il carattere “controllato” del paesaggio dei propri paesi natii. Non c'è idillio, non c'è mito, ma solo straniamento, desolazione, percezioni simili in autori tanto dissimili, sulla cui causa l'autrice si interroga.

Chiude la sessione la lettura squisitamente psicologica proposta da Michele Sinico, il quale investiga – ed è approccio di estremo interesse – sul peso della pre-definizione di categorie interpretative sul ricordo del viaggio, lungo un processo di rilettura delle memorie di itinerari che muove dalla seconda metà dell'Ottocento sino agli anni Settanta di quello scorso.

La domanda di fondo sembra essere: è un resoconto reale, è una costruzione mentale, è il “nuovo mito” dell'altro, del diverso? Cosa sia veramente il racconto di viaggio, se un resoconto oggettivo oppure una fuga in un mondo avventuroso come ne faceva Salgari, guardando fuori dalla sua finestra e immaginando rigogliose foreste, indomite tigri, feroci predoni, resta forse questione aperta alla quale ogni approfondimento contribuisce a rispondere diversamente, ma specificamente.

Bibliografia

C. Bruzelius, P. Vitolo, «The Kingdom of Sicily Image Database», in *Archeologia e Calcolatori*, 27, 2016, pp. 107-130.

A. Buccaro, «L'immagine storica del paesaggio della città mediterranea e il ruolo dell'iconografia urbana», in *Città e Storia*, X, 2015, 1, pp. 71-87.

Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento, A. Buccaro, C. de Seta (eds.), Atti del VI Convegno Internazionale di Iconografia Urbana (Napoli 13-15 marzo 2014), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2014.

G. De Pasquale, *Viaggio nel Mediterraneo. La costruzione di un paesaggio attraverso l'iconografia dello spazio architettonico*, Siracusa, Lettera 22, 2016.

C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli, 1992.

C. de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

Digital Urban History. Telling the History of the City in the Age of the ICT Revolution, R. Tamborrino (ed.), Roma, Università di Roma 3-CROMA, 2014.

Grand Tour: viaggi narrati e dipinti, C. de Seta (ed.), Napoli, Electa, 2001.

M. Guerra, *Gabriele d'Annunzio e il patrimonio culturale italiano. “L'arte è memoria che non può difendersi”*, Lanciano, Rocco Carabba, 2014.

L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi, C. de Seta (ed.), Milano, Skira, 2014.

Gli esiti della tappa napoletana del viaggio in Italia di Jacques Philippe d'Orville nelle vicende della Cappella del Pontano

Maria Teresa Como

Università Suor Orsola Benincasa – Napoli – Italia

Parole chiave: Cappella Pontano, Napoli, memoria, Antichità, Arcadia, epigrafi, restauro, autenticità.

1. Introduzione

Partendo dagli elementi frammentari della tappa napoletana¹ del viaggio in Italia dell'erudito antichista Jacques Philippe d'Orville, se ne ricompongono le tracce tessendo una trama tra il corpo fisico e culturale della città, gli itinerari, le attività e le relazioni, e se ne leggono i più evidenti ricordi, tra loro complementari: una lirica e le incisioni² alla Cappella Pontano.

Nel 1759 la cappella fu oggetto di un primo precoce restauro, imposto dallo Stato a conclusione di un'azione legale istruita dal quartiere, che ne lamentava la condizione.

La ricomposizione e la lettura dei ricordi e delle impressioni di d'Orville, tra cui spiccano i rilievi dei fronti della cappella antecedenti al restauro, rivelano il processo e le azioni del restauro settecentesco, palesando reintegrazioni e parti originarie dell'architettura della cappella.

L'intreccio tra le tracce del d'Orville e le vicende del restauro della Cappella Pontano esplora quanto l'esperienza napoletana dell'erudito viaggiatore influì a sollecitare e indirizzare le scelte del restauro, e apre alla riflessione sulle questioni dei valori, della memoria, dell'autenticità che investono i modi in cui il precoce restauro del 1759 incise nell'architettura della cappella.

2. Il viaggio nel sud Italia di Jacques Philippe d'Orville

Il filologo classico olandese e poeta neolatino³ Jacques Philippe d'Orville⁴ (1696-1751) intraprese un lungo viaggio di studio verso l'Italia dal 1726 al 1729, allo scopo di avere un contatto diretto con le Antichità, in particolare quelle siciliane, e di proseguire parallelamente ricerca, studio e raccolta delle trascrizioni manoscritte di testi classici, libri antichi e testimonianze antiquarie, esplorando biblioteche e archivi dei luoghi attraversati⁵.

¹ Metà agosto – inizio novembre 1727.

² Recentemente rinvenute e pubblicate da M.T. Como, «Nuove acquisizioni sulla Cappella Pontano. Il contesto originario e l'architettura», in *Rinascimento Meridionale. Rivista annuale dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale*, VII, 2016, pp. 35-47.

³ Poeta neo latino fu anche suo fratello Petrus D'Orville, giureconsulto. J. Ph. d'Orville ne pubblicò dopo la morte del fratello i componimenti, e con essi diverse elegie in morte del fratello composte da diversi eruditi olandesi ed europei conosciuti nei suoi viaggi in Europa, e anche sue proprie (*Petri D'Orville, juriconsulti, Poëmata*, edited by J. Ph. d'Orville, Amsterdam, Adrianum Wor & Haeredes Gerardi Onder de Linden, 1740).

⁴ D'Orville si era formato all'Università di Leida e specializzato grazie ai viaggi in Inghilterra, Belgio e Francia, dove aveva frequentato le biblioteche locali e intessuto relazioni con i maggiori eruditi e studiosi delle sue discipline tra cui, in particolare, l'abate Bernard Montfaucon a Parigi.

⁵ Una sintesi della sua biografia è nell'orazione funebre scritta da P. Burmann il giovane alla morte del d'Orville, pubblicata in francese nel 1752, e più estesa in latino all'interno della pubblicazione postuma di *Sicula* a cura dello stesso Burmann il giovane (P. Burmann le jeune, «Oraison funèbre sur la mort de Mr. Jacques Philippe d'Orville», in *Bibliothèque raisonnée des ouvrages des savans de l'Europe*, XLVIII, 1, Amsterdam 1752, pp. 291-310; P. Burmanni Secundi, «Oratio in Obitum Jacobi Philli d'Orville», in *Sicula, quibus Siciliae veteris rudera, additis antiquitatum tabulis, illustrantur*, edited by P. Burmanni Secundi, Amsterdam, Gerardum Tielenburg, 1764, pp. 639-675).

Le diverse tappe in Italia, nel discendere verso la Sicilia, primo obiettivo del viaggio, sono indicative dei rapporti che d'Orville istituì con i maggiori studiosi italiani, intellettuali e antichisti, per la maggior parte appartenenti alla comunità arcade⁶.

Nell'ambito dell'itinerario meridionale, dopo una tappa a Roma, breve perché proteso a raggiungere al più presto la Sicilia, a fine aprile 1727 si sposta a Napoli per organizzare il viaggio. Qui comprende da conoscenti locali l'impossibilità di un viaggio via terra, che attraversi Lucania e Calabria, e decide di arrivarvi direttamente per mare. A Vietri, che raggiunge dopo aver osservato ai piedi del Vesuvio la nuova bocca prodotta con l'ultima eruzione, attraversata Nocera ed esplorate la biblioteca dell'abbazia di Cava e Salerno, l'8 maggio 1727 si imbarca su una feluca per la Sicilia.

La lunga traversata che racconta descrivendo le forme costiere dei luoghi *antichi* che avvista⁷, lo porta a Messina, dove sosta, per poi raggiungere, ancora via mare, il 20 maggio 1727 Palermo; è poi a Monreale e Trapani. Qui, assunto Francesco Nicoletti⁸ come disegnatore dei monumenti antichi che visiterà, ha inizio il viaggio all'interno della Sicilia. Toccherà Segesta, Marsala, Mazara del Vallo, Castelvetro, Selinunte, Agrigento, Gela, Piazza Armerina, Enna, Aidone, Centuripe, Lentini, Siracusa, Catania, l'Etna, Taormina, e di nuovo Messina.

Il vivo racconto dei tre mesi di viaggio in Sicilia associa alle acute descrizioni dei monumenti antichi e alle rappresentazioni basate sul rilievo diretto e lo studio delle rovine, la narrazione del contesto paesaggistico e culturale e della sua esperienza diretta. Il racconto sarebbe stato pertanto anticipatore della letteratura odepórica, della grande fortuna della diffusione a stampa di immagini delle Antichità, scoppiata poi negli anni '40 del Settecento, e della riscoperta, attraverso il disegno architettonico anche ricostruttivo, dell'architettura dorica magnogreca⁹, se non fosse stato, purtroppo, pubblicato postumo¹⁰, nel 1764.

Da Messina, chiudendo con la descrizione della cattura del pesce spada nello stretto, saluta la Sicilia e raggiunge Scilla, sulla costa calabra, dove il 9 agosto 1727 si imbarca per Gallipoli. Da qui torna a Napoli in diligenza, attraversando le città pugliesi di Lezzi, Nardò, Alessano, di cui sottolinea l'eleganza e la cura dell'edilizia¹¹, e racconta dei tanti uliveti; passa poi per Bari, Trani, e inizia l'attraversamento della penisola, per una regione piana di vasti campi; transita per il ponte romano sul fiume Platano, vicino all'antica Vulcei, che fa ritrarre da Nicoletti¹², e, percorrendo tratti dell'Appia antica, arriva a Napoli a metà agosto 1727, ove si tratterà fino a fine a novembre.

⁶ Dal sud della Francia raggiunge Torino, si reca a Milano, alla biblioteca ambrosiana, e lega con Giovan Francesco Beretta, poi a Piacenza e a Parma dove visita la collezione di dipinti e antichità del duca di Parma Francesco Farnese; raggiunge Reggio Emilia e Modena dove incontra Ludovico Antonio Muratori; è poi a Mirandola e a Verona da Scipione Maffei che lo introduce alla sua biblioteca e collezione e alle antichità e biblioteche locali; è poi a Padova dove frequenta diversi eruditi tra cui Giovan Antonio Volpi e l'abate Domenico Lazzarini; risiede per un mese a Venezia legandosi ad Apostolo Zeno e Giambattista Recanati, che collazionerà per lui, in tutta la durata del viaggio, manoscritti (lettera di Giambattista Recanati inviata al d'Orville a Napoli il 12 agosto 1727, Bodleian Library Oxford, MSS. d'Orville 1-618); raggiunge poi Ferrara e Bologna, e da qui va a Roma, per una visita alle Antichità e agli scavi al Palatino guidata da Giusto Fontanini e Domenico Bianchini.

⁷ Supera punta Licosa, la spiaggia pestana, il golfo di Velia, il promontorio di capo Palinuro, Policastro, la valle del Lao, Paola, il golfo Santa Eufemia, e le isole di Stromboli e Lipari.

⁸ A cui si devono le tavole di *Sicula*; fu poi introdotto da d'Orville negli ambienti romani eruditi e da qui si avviò la sua carriera come architetto e allestitore di apparati festivi.

⁹ M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Bari, Laterza 1999; S. Di Matteo, *Viaggiatori stranieri in Sicilia dagli Arabi alla seconda metà del xx secolo. Repertorio, Analisi, Bibliografia*, vol. I, Palermo, 1999, pp. 337-338.

¹⁰ *Sicula, quibus Siciliae veteris rudera, additis antiquitatum tabulis, illustrantur*, edited by P. Burmanni Secundi, Amsterdam, Gerardum Tielenburg, 1764.

¹¹ «Strutture in candida pietra squadrata facilmente cavabile e ben costruita che caratterizzano la regione fino a Barletta».

¹² In *Sicula* alla tavola 32.

2.1. Il soggiorno a Napoli e la visita alla Cappella Pontano

D'Orville è a Napoli nella fase della dominazione austriaca del regno di Napoli che termina nel 1734 con la riconquista di Carlo di Borbone, in particolare durante il vicereame del cardinale Michele Federico Althann (1722-28) anch'egli, come gli intellettuali vicini al d'Orville, pastore arcade, acclamato nell'anno della sua nomina a viceré¹³.

Nella sintesi del viaggio interna all'orazione per la sua morte, Burmann riferisce che d'Orville durante il soggiorno napoletano visitò le antichità urbane e limitrofe, l'anfiteatro di S. Maria Capua Vetere, che descrive in marmo e mattoni, e l'amenissima collina di Posillipo. Qui, in prossimità della grotta antica che conduce a Pozzuoli, visita con particolare devozione i sepolcri di Virgilio e di Sannazaro, e seguendo la prassi del viaggio in Sicilia ne commissiona rilievi e incisioni, per riportare al rientro memoria documentaria dei monumenti e luoghi visitati della città, e a lui più cari per il filo diretto con la filologia antica, la poesia in latino e

le *Antichità*.

Nel tessuto della città visita con altrettanta devozione la Cappella funeraria dell'umanista, letterato e poeta Giovanni Pontano, monumento per eccellenza alla continuità del culto delle *Antichità* nella storia, e poiché anche Tempio e sede dell'Accademia del Pontano, archetipo dell'arcadico *Bosco Parrasio*.

D'Orville fu sconcertato dalla misera condizione e dall'uso indecoroso a bottega di un sarto di un monumento così venerabile. Commissionò i rilievi dei due fronti e scrisse un'ode di denuncia. Le incisioni mostrano con realismo il volgare sarto accogliere sull'uscio i clienti e invitarli ad appendere giacca e cappello ai chiodi, infissi tra le scanalature delle paraste e le commessure del magnifico rivestimento di piperno che cinge l'ammasso murario di un grande rudere sfigurato. Il componimento



Prospetto del fronte minore della Cappella Pontano, 1727 (da VLAMING 1730; Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen, cat.nr. C 42606)

invettivo in latino, che è complementare ai rilievi, è un giambo che denuncia la «profanazione» del Tempio e fa istanza alla Città di restituirne la dovuta cura. Il componimento e i rilievi dei fronti, furono pubblicati nel 1730 nella biografia di Sannazaro scritta dall'amico e poeta neolatino Pieter Flaming, all'interno della prima traduzione in olandese dell'*Arcadia* curata dallo stesso¹⁴.

¹³ *Gli Arcadi dal 1690 al 1800*, edited by A.M. Giorgetti Vichi, Roma, Arcadia, Accademia Letteraria Italiana, 1977, p. 245.

¹⁴ P. Vlaming, *Arcadia van Sannazarius*, Amsterdam, 1730.



Parte iniziale del carme di J. Ph. D'Orville, *In Aedem ab Joanne Joviano Pontano Vergini Mariae & Joanni Evangelistae Neapoli erectam* (VLAMING 1730, pp. 262-263)



Prospetto del fronte maggiore della Cappella Pontano, 1727 (da VLAMING 1730; *Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen, cat.nr. C 42606*)

D'Orville impiegò i tre mesi del soggiorno napoletano anche frequentando assiduamente le biblioteche, e si legò a eruditi locali, a Francesco Valletta¹⁵ e Francesco Galluppi¹⁶. Tramite il Valletta visionò il grande corpus di manoscritti che il nonno di questi, Giuseppe¹⁷, aveva raccolto, e che era poi passato alla Biblioteca degli Oratoriani, per mezzo di Gian Battista Vico che ne aveva redatto l'apprezzo per la vendita. Giuseppe Valletta¹⁸ e Vico furono pastori arcadi, entrambi ammessi dal Crescimbeni nel 1710 nella colonia napoletana di *Sebezia*, con gli appellativi di Bibliofilo Atteo e Laufilio Terio¹⁹.

L'ambiente culturale napoletano²⁰ legato all'accademia dell'Arcadia e frequentato dal d'Orville appare quindi aver spinto e inciso sul singolare restauro della Cappella Pontano avviato nel 1759. Seguendo i fili delle relazioni tra eruditi, élite e figure di potere, che si sostanziano e divengono incisive nelle corporazioni culturali, si coglie una pista di indagine che spiega modi e attori del restauro settecentesco, e motiva nella pressione della comunità degli eruditi e la mediazione del ceto togato l'esito del restauro "di Stato".

¹⁵ Sulla vita di F. Valletta: G. Castaldi, *Della regale Accademia ercolanese dalla sua fondazione sinora con cenno biografico de' suoi soci ordinari*, Napoli, Tipografia di Porcelli 1840, pp. 245-248.

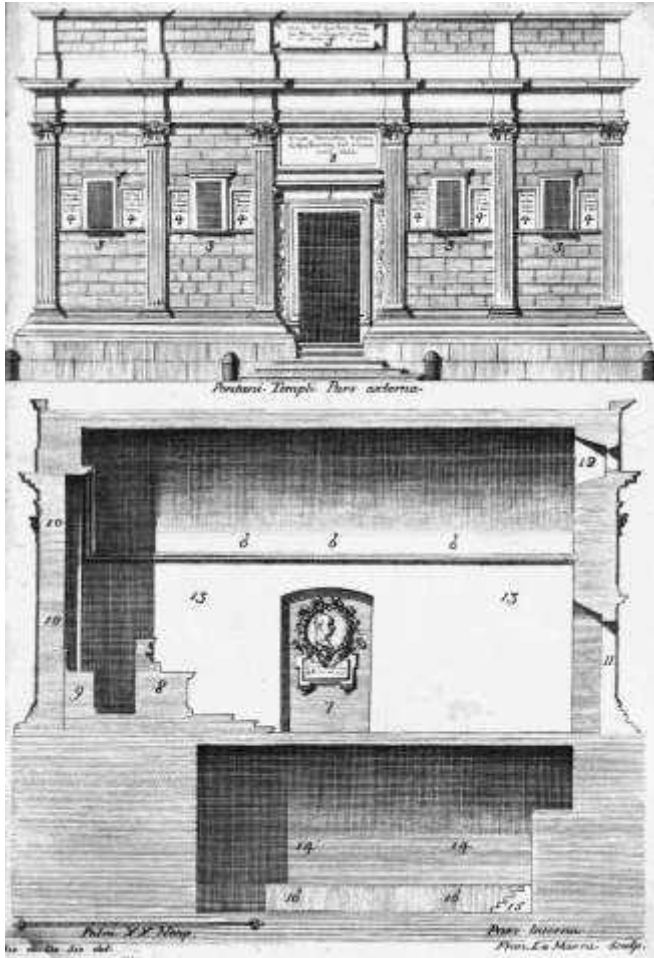
¹⁶ Erudito di lingua greca (1673-1740), amico di Francesco Valletta formatosi nella biblioteca Valletta, traduttore di Aristofane, pubblicò tramite il D'Orville ad Amsterdam un suo commentario sul geografo greco Stefano («Elogio a Francesco Galluppi», in *Giornale de' letterati*, tomo III, parte I, Firenze, 1744, pp. 220-224).

¹⁷ A. Lombardi, *Storia della letteratura Italiana nel secolo XVIII*, Tomo IV, Modena, 1830, p. 186.

¹⁸ Si lega a Giuseppe Valletta e alla Cappella Pontano Gregorio Messere (1636-1708); grecista, letterato, e poeta, fu insegnante privato e influì sulla formazione classica di quegli intellettuali e poeti campani che fondarono l'Accademia dell'Arcadia. Fu insegnante di Giovan Vincenzo Gravina (1664-1718) fondatore a Roma nel 1690 dell'Arcadia con Giovan Mario Crescimbeni, e di Giuseppe Valletta. Fu tra i primi pastori arcadi a Roma, con l'appellativo di Argeo Coraconasio, e poi arcade della colonia napoletana di *Sebezia* fondata nel 1703. Grazie al sostegno di Giuseppe Valletta fu professore di Letteratura Greca all'Università di Napoli. Fu seppellito, come egli stesso aveva desiderato, nella cripta della Cappella Pontano (G. Lombardi, «Vita di Gregorio Messere salentino detto Argeo Coraconasio», in *Le vite degli Arcadi illustri*, edited by G.M. Crescimbeni, parte II, Roma, 1710, pp. 47-59).

¹⁹ *Gli Arcadi dal 1690 al 1800*, edited by A.M. Giorgetti Vichi, Roma, Arcadia, Accademia Letteraria Italiana, 1977, pp. 44, 156.

²⁰ M. Schipa, *Il Muratori e la coltura napoletana del suo tempo. Prolusione letta nella R. Università di Napoli addì 16 dicembre 1901*, Napoli, Tipografia Pierro e Velardi 1902.



Prospetto e sezione longitudinale del restauro del 1759 (da De SARNO 1730)

3. Il restauro della Cappella Pontano

Il restauro fu imposto con la causa portata in Tribunale nel 1757 dai *complaetari dell'ottina*²¹ contro i chierici regolari caracciolini dell'adiacente chiesa di S. Maria Maggiore che avevano la cura della cappella, per l'uso improprio che se ne faceva e i mancati obblighi pendenti²². Il 4 aprile 1759 Carlo di Borbone affidò la direzione del restauro a Giacomo Martorelli²³, sacerdote e professore di lingua greca presso l'Università di Napoli, e la soprintendenza al Tribunale Misto²⁴.

Indicazioni del nuovo assetto e del lavoro filologico condotto dal Martorelli sono riportate nella biografia di Giovanni Pontano del padre oratoriano Roberto De Sarno²⁵ che celebra la conclusione del restauro. Nella prefazione al testo, in dedica a Bernardo Tanucci all'epoca presidente del Consiglio di reggenza, De Sarno, introducendo la rilevanza del Pontano e della Cappella, rimarca quanto fatto per ordine reale appena quattro anni dopo la presentazione dell'esposto, e riferisce che il carne del d'Orville è stato

utilizzato per spingere al restauro. In coda alla biografia sono poi riportati sezione e prospetto longitudinali²⁶ del progetto di restauro e l'allegata legenda, e al seguito due studi filologici di G. Martorelli sulle epigrafi antiche risistemate all'interno²⁷. Tra i due saggi è inserito il componimento del d'Orville, accompagnato dalla traduzione in italiano di Salvatore Spiriti. L'inclusione ne garanti la memoria, mentre i rilievi, che d'Orville aveva commissionato nel 1727, e che rappresentavano in modo realistico la condizione della Cappella prima del restauro, furono nel tempo dimenticati.

²¹ Gli abitanti del quartiere.

²² R. Filangieri, «Il tempietto di Gioviano Pontano in Napoli», in *Atti dell'Accademia Pontaniana in onore di Giovanni Gioviano Pontano nel V centenario della nascita*, Napoli, 1926, pp. 5-41; G. Alisio, «La cappella Pontano», in *Napoli Nobilissima*, III (1963-1964), 1, pp. 29-35; carte relative alla causa sono in Archivio Storico Diocesano di Napoli, *Fondi chiese collegiate*, S. Maria Maggiore, vol. 75, fasc. 2.

²³ Ad ottobre dello stesso anno, Francesco Vargas Macciucca, delegato della Regia Giurisdizione, e amico del Martorelli, ebbe in carico "protezione della cappella", come dalla lettera di Martorelli a Vargas Maciucca del 14 ottobre 1759 (*Il carteggio Martorelli-Vargas Macciucca*, in «Settecento Napoletano. Documenti II», edited by F. Strazzullo, Napoli, Liguori, 1984, p. 136).

²⁴ Filangieri 1926, p. 22, riporta in nota il dispaccio.

²⁵ R. De Sarno, *Joannis Joviani Pontani Vita*, Napoli, Fratres Simonii, 1761.

²⁶ Le tavole, con indicazione della scala in palmi napoletani, riportano il nome del tecnico, il regio architetto Antonio de Sio, e dell'incisore, Francesco La Marra.

²⁷ De Sarno 1761, pp. 95-99 e pp. 107-118.

3.1. Le azioni del restauro

La configurazione architettonica della Cappella assunta dopo il restauro, e che è conforme alle tavole di progetto in De Sarno, è stata erroneamente considerata nel tempo, in linee generali, originaria. Il rinvenimento e l'esame dei rilievi del d'Orville²⁸, precedenti al restauro, fanno pertanto luce sulle rimozioni e reintegrazioni compiute, e guidano al riconoscimento delle parti originarie della Cappella. Le reintegrazioni maggiori sono all'attico e al basamento. Sul fronte minore del rilievo del d'Orville, l'esistenza di gran parte della cornice superiore segna l'altezza originaria dell'attico, che è maggiore di quella conseguita con il restauro²⁹, e prova che in origine mancava la partitura dell'ordine dei pilastrini emergenti, in continuità con le paraste del fronte. Su entrambi i fronti, la mancanza delle lastre del basamento, a meno di un lacerto dietro i gradini del fronte maggiore, dimostra l'estesa reintegrazione delle lastre, e spiega i paracarri disegnati con dovizia nel progetto per impedire nuovamente il danno.

L'interesse tra l'insieme dei dati documentari e descrittivi e l'analisi dell'esistente, guida a riconoscere globalmente le azioni del restauro settecentesco. All'interno il piano pavimentale originario, in maiolica e con incluse le lapidi antiche³⁰ raccolte dal Pontano e le due lapidi sepolcrali ottagonali, fu profondamente alterato. Divilto il manto originario, la superficie fu scomposta da una pedana, estesa per circa metà cappella, e al centro, su una più piccola pedana in due gradini, si dispose il nuovo altare. Questo venne ideato in marmi commessi con paliotto costituito da una lastra recante la trascrizione, "corretta" da Martorelli³¹, dell'epigrafe dedicatoria originaria di Pontano, che fu invece murata sul retro. Il manto della nuova superficie pavimentale fu realizzato sistemando in specchiature di fasce di marmo bianco parte della pavimentazione originaria ancora integra e nuove maioliche, realizzate ad imitazione delle antiche dalla bottega di Giuseppe Massa³². Come ad allestire un museo, Martorelli applicò alle pareti i frammenti delle lastre epigrafiche antiche in origine a pavimento, corredando di una nuova lastra bordata di marmo verde firmata dal filologo la trascrizione completata di quelle frammentarie e la traduzione in latino di quelle greche.

Anche le sette lastre, già in origine collocate sulle pareti come «quadri», sulle quali Pontano fece incidere i componimenti ai suoi cari qui depositi e a se stesso, subirono degli spostamenti con il restauro³³. Un'imbiancata ai paramenti interni celò infine le decorazioni originarie ad affresco, che simulavano alle pareti un decoro architettonico³⁴.

²⁸ M.T. Como, «Nuove acquisizioni sulla Cappella Pontano. Il contesto originario e l'architettura», in *Rinascimento Meridionale. Rivista annuale dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale*, VII 2016, pp. 35-47.

²⁹ In proporzione è circa 2/3 dell'attuale altezza.

³⁰ Il verbale dell'ispezione della cappella nei documenti della causa del 1757 descrive il degrado del pavimento originario e conferma che esso ospitava le epigrafi antiche: «[...] nel pavimento di detta Cappella si vedono molti spezzoni di marmo con iscrizioni greche e latine, quali però non uniscono, nè si può leggere cosa alcuna [...]» (Archivio Storico Diocesano di Napoli, *Fondi chiese collegiate*, S. Maria Maggiore, vol. 75, fasc. 2, c. 12r). La collocazione delle epigrafi antiche nel pavimento è anche in testi di raccolte epigrafiche del XVI secolo citati da B. de Divitiis, «PONTANVS FECIT: Inscriptions and Artistic Authorship in the Pontano Chapel», in *California Italian Studies*, III (2012), 1, pp. 1-36.

³¹ Nel paliotto Martorelli aggiunge OMNIA alla fine del testo: TIBI DEVS OPTIME MAXIME ARAM HANC DEDICAT IOANNES IOVIANVS PONTANVS NEC TECVM PACISCITVR VT SIBI LIBERIS POSTERISQ SVIS BENEPAXIS CVM IPSE VOLENS LIBENSQ GRATVITO BENEFACIAS CVNCTIS SED QVIA TIBI VNI AB OMNIBVS DEBEANTVR [OMNIA].

³² G. Donatone, *Pavimenti e rivestimenti maiolicati in Campania*, Napoli, Isveimer, 1981, doc. nell'Appendice a cura di V. Rizzo, p. 83.

³³ Originaria collocazione e spostamenti sono stati riconosciuti dal confronto con le descrizioni storiche, la cui trattazione e riferimenti necessitano di maggiore estensione.

³⁴ Come può supporre dai frammenti simulanti architrave, fregio a girali, e cornice, recentemente rinvenuti all'intradosso della volta e intorno all'oculo nella controparete del fronte minore.

4. Conclusioni

Per la comprensione dell'architettura della Cappella Pontano, nella sua consistenza materiale e nei suoi significati e valori, che via via colti segnarono la storia delle modifiche apportate, le tracce del passaggio di d'Orville a Napoli mostrano una doppia valenza. Da una parte, queste hanno guidato a leggere attori, azioni e caratteri del precoce restauro settecentesco e a distinguere le parti originarie da quelle di restauro. Dall'altra, si è riconosciuta la contaminazione del segno da queste lasciato, proprio perché esse hanno influito nelle vicende della cappella. La commozione e lo sconcerto dell'erudito filologo d'Orville nell'incontro con la Cappella del Pontano sollecita e attiva la comunità degli eruditi locali, ed è a partire dallo studio delle epigrafi antiche, che qui aveva raccolto e custodito Giovanni Pontano, che si struttura il restauro della cappella.

La direzione del restauro affidata a Martorelli indica che l'intervento prioritario della cura era la ricomposizione delle epigrafi antiche. Lo scopo era assicurare la possibilità di fruire dei testi antichi e pertanto il restauro intese riportarli a unità con un lavoro filologico, e agevolarne la leggibilità con la trasposizione in latino delle epigrafi greche. Con questa attività Martorelli fece sfoggio di erudizione e insieme sentì necessario distinguere i frammenti antichi dalla loro interpretazione apponendo firma e data e una cornice in marmo verde alle nuove lastre.

Il lavoro di restituire decoro alla Cappella, mettendo a posto le parti architettoniche e ristabilendo la funzionalità del culto, si intese invece come un'attività di edilizia ordinaria. Le alterazioni apporate, gli spostamenti, le rimozioni e le aggiunte, non rivelano infatti una riflessione critica in cui l'individuazione di valori sia fondamento delle intenzioni del progetto, se non il mero fine del completamento.

Nel progetto l'epigrafe che racconta del restauro "di Stato" e il cenotafio a Pontano apparecchiato intorno all'originario profilo del poeta, entrambi poi non realizzati, celebrano l'azione del restauro e le sue intenzioni.

«Uno delli più belli giardini di Roma».
Villa Mattei-Celimontana: trasformazioni e mutamenti
di percezione di un sito urbano nelle
testimonianze di viaggio (secoli XVI-XIX)

Alessandro Cremona

Sovrintendenza Roma Capitale – Roma – Italia

Parole chiave: Villa Mattei Celimontana, Letteratura di viaggio, Guide di Roma.

1. Introduzione

L'attuale Villa Celimontana a Roma¹ è quanto rimane dell'originario giardino impiantato per volontà del nobiluomo Ciriaco Mattei sull'altura del Colle Celio tra gli anni Settanta del Cinquecento e il primo quindicennio del Seicento. Sebbene segnata da innumerevoli trasformazioni che ne hanno modificato completamente il volto, la Villa conserva tuttora l'estensione territoriale primigenia e, visitandola con attenzione, lascia ancora trapelare sentori del suo originale *genius loci*.

Nella pienezza del suo momento aurorale fu frequentata da viaggiatori attenti alle novità artistiche e architettoniche che venivano alla ribalta nella città papale, e fu quindi rinomata e famosa, descritta e ricordata in numerose testimonianze di viaggio. Nel Seicento fu celebrata in quasi tutte le guide di Roma per la sua magnificenza e per le innovazioni introdotte dal duca Girolamo Mattei, nipote del fondatore Ciriaco.

Nonostante il declino economico della famiglia, nel Settecento e nei primi anni dell'Ottocento il giardino continuò a essere visitato soprattutto da scrittori e poeti. Costoro, pur rimarcandone lo stato di decadenza, ne esaltarono le qualità panoramiche e ne trassero suggestioni romantiche e mistiche dovute sia alla posizione isolata, sia alla storia passata e recente, quando il giardino era utilizzato come sosta per la "refezione" nel rituale pellegrinaggio alle *Sette Chiese*, organizzato dagli Oratoriani di S. Filippo Neri², e poi sede di comunità religiose. Le testimonianze odepatiche risultano in questo caso di grande importanza per la ricostruzione delle vicende storiche della Villa, ponendo l'accento sulle trasformazioni d'uso susseguite nei cinque secoli della sua storia: da vigna a giardino aristocratico, da questo a sede di istituzioni religiose e, infine, a parco pubblico. Da ciò scaturisce anche il mutamento di percezione e delle aspettative di conoscitori e visitatori, all'interno di una parabola che vede il sito, in origine marginale e insignificante, conquistare in epoca tardorinascimentale e barocca una centralità di significati che ne fanno un polo attrattivo dell'interesse culturale, per poi tornare a un isolamento urbano e percettivo che ancor oggi lo caratterizza.

2. Tra Cinque e Seicento: l'impresa di Ciriaco Mattei

Le prime, brevi, menzioni a stampa della villa sono collegate all'impresa dell'elevazione dell'obelisco capitolino nel giardino, nel 1587³, ma alle soglie del nuovo secolo alcune descrizioni del giardino e dei suoi arredi, ancora in fase di sistemazione, affiorano nei resoconti di alcuni viaggiatori germanofoni spesso giunti nella città papale al seguito dei loro principi. Dopo l'austriaco Hans Georg Ernstinger⁴, a Roma nel 1595, che tra l'altro segnala la gran quantità di alberi già piantati e il "boschetto" con «diverse bestie a grandezza naturale ...

¹ Sulle vicende del complesso vd. in generale *Villa Celimontana*, edited by C. Benocci, Torino, Nuova Eri, 1991.

² A. Gallonio, *Vita del Beato P. Filippo Neri Fiorentino...*, Roma 1601, p. 73.

³ A. Fulvio, *L'antichità di Roma...*, Venezia 1588, p. 141, M. Mercati, *De gli obelischi di Roma*, Roma 1589, p. 246.

⁴ *Hans Georg Ernstingers Raisbuch*, Ph. A. F. Walther (ed.), Tübingen 1877, p. 98.

con i loro colori e forma naturali»⁵, nel 1599 la guida di Georg Kranitz von Wertheim⁶ accenna al giardino con parole che sembrano uscite dalla bocca di Ciriaco Mattei: questo, che «prima era cosa selvaggia e desolata», ha ora un aspetto «delizioso» e il viaggiatore desideroso di vederlo può rivolgersi al giardiniere, che, dietro elargizione di una mancia, gli permetterà di entrare e curiosare. Nell'ottobre del 1599 il giurista Paul Hentzner, menzionando l'obelisco eretto nel giardino da Ciriaco, approfitta per mettere in risalto la raccolta di statue antiche e la pleora di sculture di animali disseminate nei boschetti, così ben fatte da sembrare vive e ingannare, atterrendolo, il visitatore distratto; Hentzner dà avvio alla consuetudine di citare i pezzi più pregiati della collezione registrando la presenza nel «Teatro» della testa colossale detta di Alessandro Magno, e, nel casino, del famoso ritratto di Cicerone e la tavola con raffigurazioni di uccelli e fiori realizzati a commesso marmoreo⁷. Due mesi dopo viene messa sulla carta la prima ampia descrizione di cui abbiamo notizia, la relazione del viaggio del duca Federico di Württemberg, stilata dall'architetto che lo accompagnava, Heinrich Schickhardt⁸. Egli si sofferma sulla descrizione dell'area centrale, con la palazzina e il complesso del Teatro appena realizzato, di cui traccia una mappa sommaria, e del «boschetto degli animali»; vengono qui menzionati per la prima volta il Casino di S. Sisto e la «Cleopatra», cioè l'*Andromeda* di Pietro Paolo Olivieri⁹. Nell'anno giubilare 1600 il giardino è menzionato nel diffusissimo *Itinerario* di Franciscus Schott¹⁰ e nella guida di Ottavio Panciroli¹¹, e negli anni successivi, nonostante non fosse del tutto completato, comincia a figurare nelle guide cittadine¹². Ma sono i resoconti dei viaggiatori a offrirci le descrizioni più salienti del complesso. In concomitanza del suo soggiorno a Roma, avvenuto prima del 1614, il canonico tedesco Johann Heinrich von Pflaumern¹³ ribadisce la raffinatezza dei giardini, definendoli «di gran lunga i più piacevoli tra quelli romani», e ne loda la collezione di statue e iscrizioni; passa poi alla relazione dettagliata del Teatro, dove sono collocate sculture in peperino dipinto e il gruppo della «baruffa» tra sostenitori di Spagna e di Francia con la morte del cuoco «Bruttobuono» durante una sassaiola¹⁴, immortalata nella nota incisione di Francesco Villamena (fig. 1); fornisce inoltre un diletto ragguaglio delle molte fontane, in quel momento in via di costruzione, soffermandosi su quelle «stillanti» «che, come da rocce, spandono goccia a goccia un filo d'acqua». Viene, infine, menzionata anche la sistemazione di «un muro in laterizio, dove sono affisse moltissime iscrizioni antiche», che mostra sorprendente coincidenza lessicale con l'inventario ereditario del 1614¹⁵: tale precisione fa pensare che la visita di Pflaumern sia stata condotta a fianco di una guida davvero speciale, forse Ciriaco in persona, che deve avergli illustrato minuziosamente gli aspetti e i significati dell'amato giardino, fino a metterlo a parte dell'iniziativa di aver posto il fidecommesso sulla proprietà, obbligando gli eredi a spendere annualmente almeno seimila scudi d'oro per la cura di essa. Anche il letterato e collezionista genovese Gian Vincenzo Imperiale¹⁶, nel 1609 a Roma, ci lascia una complimentosa descrizione di questo giardino «oltre meraviglioso ... che in Roma, e poco dir volli, in tutto il

⁵ Tutte le traduzioni dei testi citati sono a cura di chi scrive.

⁶ G. Kranitz von Wertheim, *Delitiæ Italiæ...*, Frankfurt am Mayn 1599, pp. 119-120.

⁷ P. Hentzner, *Itinerarium Germaniæ, Galliæ, Angliæ, Italiæ...*, Norinbergæ 1612, p. 300.

⁸ H. Schickhardt, *Beschreibung einer Reiss...*, Mömpelgard 1602. Il manoscritto del 1599 si conserva presso la Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda, Cod. hist. qt. 148, b (*Tagebuch der Romreise*), cc. 61-64.

⁹ Vd. A. Cremona, *Pietro Paolo Olivieri e l'Andromeda: identità difficili* (ed. online).

¹⁰ F. Schott, *Itinerari Italiæ Rerumque Romanarum...*, Antverpiæ 1600, p. 66.

¹¹ O. Panciroli, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, Roma 1600, p. 496.

¹² Già nel 1610 Pietro Martire Felini, nel *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma* (Roma 1610, p. 212), segnala la dotazione di «bellissime statue, fonti mirabili, & intrattenimenti molto nobili».

¹³ J.H. Pflaumern, *Mercurius Italicus...*, Augustæ Vindelicorum 1625, pp. 228-229.

¹⁴ «In mezzo al prato ci sono raffigurazioni divertenti di Spagnoli e Francesi che fanno a sassaiola».

¹⁵ R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma... Volume terzo...*, Roma 1908, p. 95: «muro delle iscrizioni antiche».

¹⁶ *Viaggi di Gian Vincenzo Imperiale...*, Genova 1898, pp. 68-69.

mondo più bella delizia di questo paradiso terreno invenire non si puote»: vi annovera «cento e più statue marmoree», 36 fontane «con mirabile magistero lavorate», e «diversi curiosi laberinti di mortelle». Più breve, ma non meno interessante, è il resoconto dell'architetto tedesco Joseph Furtenbach, a Roma tra il 1610 e il 1620: oltre a menzionare anch'egli le statue di animali dipinte al vivo nel boschetto, l'obelisco, i pergolati a galleria realizzati con melangoli educati a spalliera, il labirinto, segnala per la prima volta le «grotte» (ovvero i ninfei) e i «giuochi d'acqua» che, schizzando all'improvviso dalle siepi, sorprendono gli ignari visitatori¹⁷.



Fig. 1. Francesco Villamena, *La “baruffa” con Villa Mattei nello sfondo*, 1601, incisione

Nell'altro anno giubilare del 1625, appare anche la guida di Giulio Mari¹⁸, illustrata con incisioni di Giacomo Crulli de Marcucci, che concede ampio spazio alla Villa fornendo dettagli sulla sistemazione del giardino: qui viene finalmente dato ampio risalto alle fontane e sono ricordate quelle delle Colonne, dell'Atlante, del Diluvio, della Natura, del Bollore, della Sirena, dei Delfini, insistendo sulla presenza dei giuochi e degli scherzi d'acqua, caratteristica rimarcata anche dalla guida di Alessandro Donati, di tredici anni più tarda¹⁹, e in quella di Filippo De Rossi del 1645²⁰.

3. La magnificenza ducale di Girolamo Mattei

A cavallo tra il quarto e il quinto decennio del Seicento, mentre Girolamo Mattei, in procinto di ottenere il titolo di duca di Giove, si affannava ad ampliare e rinnovare il giardino di Ciriaco, alcuni viaggiatori stranieri visitano la Villa, senza tuttavia fare menzione dei nuovi

¹⁷ J. Furtenbach, *Newes Itinerarium Italiae...*, Ulm 1627, p. 120. Simile è la descrizione contenuta in S. Schröter, *Historica Totius Terrarum Orbis*, Erfurt 1620, dove però non si fa menzione di fontane (pp. 465-466).

¹⁸ G. Mari, *Grandezze della città di Roma...*, Roma 1625, p. 52v.

¹⁹ A. Donati, *Roma vetus ac recens utriusque ædificiis*, Romæ 1638, p. 397.

²⁰ F. De Rossi, *Ritratto di Roma Moderna*, Roma 1645, p. 437.



Fig. 3. Giovanni Battista Falda, *Pianta del Giardino dell'Ecc.^{mo} Sig. Duca Mattei*, incisione da *Li Giardini di Roma con le loro piante alzate e vedute in prospettiva*, Roma, 1683, p. 18

grande creazione di giuochi d'acqua i cui getti vengono su da piccole navi», «una graziosa fontana che emette la fuoriuscita dell'acqua molto dall'alto in piccoli ruscelli» e diversi giuochi d'acqua che sorprendono piacevolmente il visitatore²⁵.

Nella seconda metà del Seicento sembra prevalere un interesse esclusivamente antiquario, almeno da parte dei viaggiatori anglosassoni come Philip Skippon, che include una descrizione del complesso nel diario del viaggio, risalente al 1663-1664²⁶. Anzi, fino alle soglie del secolo successivo la Villa scompare dalla carta stampata, se si eccettua la breve segnalazione “tecnica” sul funzionamento della Fontana delle Colonne (peraltro realizzata all'epoca di Ciriaco), nel *Dictionnaire d'Architecture* dell'architetto Augustin-Charles Daviler del 1693²⁷.

4. Le testimonianze del declino: il Settecento

La decadenza della famiglia e il conseguente affievolirsi della spinta creativa che non produce più realizzazioni all'avanguardia, nonché il decadimento stesso dei giardini, provocano un allontanamento dei viaggiatori colti in cerca di novità architettoniche e giardinistiche. Chi si riaffaccia a partire dall'inizio del Settecento sono i *connaisseurs*, intenditori e collezionisti d'arte, interessati alle opere antiche e alle “curiosità” ospitate nelle ville romane²⁸. Nel 1702 Bernard de Montfaucon pubblica una descrizione della Villa in cui si limita a segnalare,

²⁵ Francis Mortoft: *his Book Being his Travels through France and Italy. 1658-1659*, London 1925, pp. 133-135.

²⁶ A. Churchill, J. Churchill, *A Collection of Voyages and Travels*, vol. VI, London 1732, p. 670.

²⁷ A.-C. Daviler, *Dictionnaire d'Architecture ou explication de tous les termes... Tome second*, Paris 1693, pp. 56-57.

²⁸ È il caso del langravio Carlo di Assia-Kassel e del conte Johann Balthasar Klaute che nel 1700 si fanno accompagnare da un «Antiquarius», probabilmente un “cicerone” romano; dopo aver accennato alla nuova sistemazione della piazza con al centro la colonna di granito orientale sormontata da un'aquila di metallo dorato, simbolo araldico dei Mattei, alla sistemazione nei giardini di 60 urne cinerarie antiche, di diverse fogge, il resoconto registra la lamentela per la scarsa manutenzione con cui sono tenute le fontane e il labirinto (J. B. Klaute, *Diarium Italicum...*, Kassel 1722, p. 183).

assecondando la sua competenza di paleografo e antiquario, i pezzi più pregiati della collezione d'antichità: non una parola sul giardino, sulle fontane e, ovviamente, sulle tanto prima esaltate statue moderne²⁹. Sopperisce a questo la guida di Giacomo Pinarolo pubblicata l'anno successivo a Roma, che, oltre a una accurata segnalazione delle antichità presenti nella Villa, si sforza di rendere ragione degli ancor vitali artifizi fontanieri³⁰.

Ugualmente dettagliata appare la relazione di un anonimo viaggiatore pubblicata a Londra nel 1757 con lo pseudonimo di *Monsieur de Blainville*, ma redatta dopo una visita avvenuta nel 1707; mentre, però, si dilunga sui capolavori d'arte lì esposti, pochi ragguagli riserva al giardino: oltre al solito cenno sugli scherzi d'acqua contro gli ignari visitatori, il resoconto elenca numerose fontane, tutte però riferibili all'epoca di Ciriaco. L'elemento più interessante di questo resoconto, che evidenzia il gusto per il "panorama" dei viaggiatori del *Grand Tour* della seconda metà del Settecento, è il rilievo accordato ai valori paesaggistici del complesso: le «prospettive» dalla Villa «sono estremamente piacevoli, sia sulla campagna sia sul grande Circo [Massimo]»³¹.

Fino agli anni Trenta del XVIII secolo è un susseguirsi di descrizioni più o meno complesse, che attestano ancora lo splendore dell'arredo del giardino e del palazzo³². Deseine, Wright³³, Roiseco³⁴, i Richardson³⁵, invitano ancora il lettore a visitare la villa dei Mattei. L'ultimo in tal senso, a parte un brevissimo cenno nel diario di viaggio di Montesquieu³⁶, pare essere il viaggiatore e archeologo tedesco Johann Georg Keyssler, a Roma nel 1729³⁷, che giudica fontane e statue «di gran valore», ma sentenza che «il labirinto è brutto»³⁸.

La messa in vendita della maggior parte delle opere d'arte della Villa, imposta dal fallimento economico della famiglia, si riflette immediatamente nella percezione dei visitatori. La prima testimonianza in tal senso, è quella contenuta nel giornale di viaggio del maggiordomo di Federico Cristiano di Sassonia, Joseph von Wackerbarth-Salmour, poco meno di sei mesi dopo la decisione di Clemente XII di acquistare alcune statue della Villa (17 dicembre 1738): «sebbene il Giardino Mattei divenga quasi un deserto e le migliori statue siano state vendute o cadano in rovina, restano ancora 10 e 12 pezzi assai rari»³⁹.

²⁹ B. de Montfaucon, *Diarium Italicum...*, Parisiis 1702, pp. 149-150.

³⁰ G. Pinarolo, *L'Antichità di Roma... Tomo primo*, Roma 1703, pp. 384-389; vengono ricordate: la «gran Fontana di sfera rotonda coll'Aquila» che «getta acqua di continuo»; «un quadrato bislongo, il quale fa prospettiva ad una fontana ornata di scherzetti di acqua attorno»; le «fontane dai lati per dritta linea, & altrettanti bacili di pietra, e sotto di esse è un ornamento di conchiglie con altrettante fontane fatte con simetria curiosa»; la fontana delle Colonne, nel cui nicchione «sorge una girandola di acqua in gran copia, e con forza ammirabile, che contrasta nella volta dell'Arco della medesima nicchia, donde cade per la vehemenza nell'istesso vaso dove si risolve tutta in fumo»; quella di Ercole con l'Idra, dalla quale «apparisce l'Iride, o vero Arco Baleno, e vedendo questi combattimenti d'acqua, restano bagnati i circostanti per la parte posteriore, e nell'istesso tempo sono assalliti da una gran pioggia, che viene di sopra, e difficilmente si può sfuggire di non esser bagnato»; quella dei Mostri Marini, «dai lati della quale sono posti due Tritoni con un vaso in mano per ciascheduno, dal quale sorge un risalto d'acqua di altezza di dodici palmi, & un combattimento di diversi animali maritimi, con scherzi di acqua, con piogge da alto in gran copia»; infine, la scala «con molti scherzi, e giuochi d'acqua».

³¹ *Travels through Holland, Germany, Switzerland, but especially Italy by the Late Monsieur de Blainville... Vol. II*, London 1757, pp. 553-555.

³² F.-J. Deseine, *Rome moderne... Tome troisième*, Leide 1713, pp. 785-788.

³³ E. Wright, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, &c. in the Years 1720, 1721 and 1722*, London 1730, pp. 337-338.

³⁴ G. Roiseco, *Roma antica e moderna... Tomo primo*, Roma 1750, p. 77.

³⁵ J. Richardson, J. Richardson, *Traité de la peinture, et de la sculpture... Tome III*, Amsterdam 1728, pp. 299-304.

³⁶ *Voyages de Montesquieu... I*, Bordeaux 1894, p. 217.

³⁷ G. Schütze, *Das Leben Johann Georg Keyßlers*, Hannover 1751, p. IX.

³⁸ J.G. Keyssler, *Fortsetzung Neuerer Reisen, durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen... [vol. II]*, Hannover 1741, pp. 138-140.

³⁹ Il passo, inedito, mi è stato cortesemente segnalato da Maureen Cassidy-Geiger che ringrazio. Per il diario del conte von Wackerbarth-Salmour, vd. M. Cassidy-Geiger, *Diplomatic Correspondence between Counts Brühl*

Altri autori continueranno a elencare le particolarità e le ricchezze della Villa, senza lasciar trapelare i segni pur tangibili della sua decadenza⁴⁰, ma alla *Description* dell'abate Richard⁴¹ i giardini Mattei ispireranno una considerazione illuminante, forse applicabile, in quel periodo, a molte altre dimore romane di delizia: «queste case e questi giardini emanavano senza dubbio un grande fulgore al momento della loro creazione, ma alla lunga le statue esposte all'aria si rovinano, la vegetazione si deteriora, gli edifici sono trascurati, e la maggior parte ha un'aria miserabile: le belle statue di cui sono popolate somigliano a degli eroi tenuti per incantamento in una prigione dove sono confinati».

Analogo senso di abbandono promana dalle pagine coeve: l'astronomo francese de Lalande, per esempio, che vede la Villa nel 1765-1766, ammette malinconicamente che «una volta era molto bella», ma resta ancora «una delle più interessanti di Roma; anche se abbandonata e pressoché incolta»⁴². Così pure nella *Teutsche Akademie* di Joachim von Sandrart⁴³ si afferma che «una volta era un'ammirevole residenza di campagna, ma oggi non è per niente visitata, piuttosto si va via». Decisamente negativo è il giudizio del conte finanziere e collezionista francese Pierre-Jacques-Onésime Bergeret de Grancourt che nel dicembre 1773 visita la Villa assieme all'architetto e disegnatore Pierre-Adrien Pâris e al pittore Jean-Honoré Fragonard: «eccoci a Villa Mattei, un'altra villa meno rilevante, ma che si vede con gran piacere per la quantità di figure antiche che vi si vedono. Non trovo però che ve ne siano molte da annotare e di prima qualità. La quantità e la varietà delle acque costituiscono uno dei grandi pregi di queste ville; esse sono d'altronde in uno stato di abbandono che non può che servire a riempire la testa dei pittori di scene piacevoli sul quadro»⁴⁴, alludendo forse alle numerose vedute tratte circa un decennio prima da Robert Hubert (fig. 4). Di simile avviso è il marchese de Sade, che la vede tre anni dopo: «in generale tutto sembra mal tenuto in questa casa, e si soffre guardando tanta bellezza ridotta in questo stato di disordine e di abbandono, al quale contribuisce verosimilmente sia il poco gusto del padrone, sia la negligenza di un portiere stupido e mercenario». Va però riconosciuto al “divin Marchese” il merito di essere stato l'unico visitatore a descrivere le pitture commissionate negli anni Venti del Seicento dal figlio di Ciriaco, Giovanni Battista, a decorazione delle volte delle stanze del palazzetto⁴⁵.

La pubblicazione, a partire dal 1776, dei tre volumi del catalogo dei *Vetera monumenta quae in hortis Caelimontanis et in aedibus Matthæiorum adservantur*, curato da Ridolfino Venuti e completato da Giovanni Cristoforo Amaduzzi, è il prodromo della definitiva spoliazione del giardino della ricca collezione di antichità; il fatto viene curiosamente annotato nella recensione del catalogo, venduto a Roma per «360 paoli», apparsa su un periodico inglese del 1781⁴⁶: «sia la villa che i giardini Mattei sono oggi molto decaduti; una gran parte delle antichità prima lì conservate sono state trasferite ad altri proprietari o in altre collezioni; in particolare dodici delle statue più belle e numerosi busti e rilievi al nuovo Museo Vaticano».

and Wackerbarth-Salmour during Crown Prince Friedrich Christian's Grand Tour-cum-Cure in Italy, 1738-1740, in Heinrich Graf von Brühl (1700-1763) *Ein sächsischer Mäzen in Europa*, U.Ch. Koch, C.Ruggero (eds.), atti del convegno internazionale, Dresden-Roma 2017, Dresden, Sandstein Verlag, 2017, pp. 300-492.

⁴⁰ Di tono ancora possibilista è Charles de Brosses il quale, in una delle lettere scritte dall'Italia tra il 1739 e il 1740, ammette che «Villa Mattei merita assai il fatto di avervi fatto una sosta», evidenziandone l'impareggiabile vista sulle rovine delle Terme di Caracalla (*Lettres historiques et critiques sur l'Italie... Tome III*, Paris 1840, pp. 118-120).

⁴¹ J. Richard, *Description historique et critique de l'Italie... Tome VI*, Dijon 1766, pp. 169-175.

⁴² J.-J. de Lalande, *Voyage en Italie... Tome Troisième*, Genève 1790³, pp. 292-294.

⁴³ J. von Sandrart, *Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Maler-Kunst, Volume 5*, 1772, pp. 56-57.

⁴⁴ Bergeret et Fragonard. *Journal inédit d'un voyage en Italie. 1773-1774...*, M.A. Tornézy (ed.), Paris 1895, pp. 156-157.

⁴⁵ D.-A.-F. de Sade, *Voyage d'Italie...*, P. Klossowski, G. Lély, G. Daumas (eds.), Paris, Tchou, 1967, pp. 289-290.

⁴⁶ *The Critical Review, or, Annals of Literature*, Vol. 52, 1781, pp. 229-230.



Fig. 4. Hubert Robert, *Veduta idealizzata dei terrazzamenti meridionali di Villa Mattei*, circa 1760, disegno a sanguigna, mercato antiquario

4. I relitti del “naufragio”: la melanconia delle descrizioni ottocentesche

La condizione di abbandono della Villa si farà ancor più negletta col volgere del nuovo secolo⁴⁷, orientando la percezione dei visitatori in senso romantico e decadente. Così ne parla già nel 1795 la scrittrice danese Sophie Christiane Friederike Brun che per due volte nell'inverno di quell'anno passeggia nella villa assieme al compatriota archeologo e numismatico Jørgen Zoega, soffermandosi sia sullo spettacolare panorama, sia su particolari di intenso valore poetico come l'immagine del sarcofago delle Muse, in cui riconosce la figura di Omero sopra la cui calva testa «un solitario germoglio di edera ... ha formato un'incantevole corona» così da commuovere gli astanti⁴⁸. Questa condizione melanconica diviene essa stessa un valore intrinseco del giardino da «tutelare»: così la Brun, tornando nell'inverno del 1803, lamenta che la nuova proprietaria, l'arciduchessa Marianna d'Austria, «la vuole rifare a giardino inglese», e «si è iniziato di nuovo a tagliare ovunque e, inoltre, a dipingere di bianco ciò che resta delle antiche statue. Per noi è un grandissimo peccato»⁴⁹. Anche gli interventi per ridare splendore alla Villa commissionati nel decennio successivo dall'ex ministro spagnolo in esilio, Manuel Godoy, non ottengono giudizi lusinghieri da parte dei visitatori: tra il 1816 e i 1817 la contessa polacca Borkowska vede e critica questi i lavori descrivendo la Villa in uno stato di disordine⁵⁰ e lo scrittore Antoine Claude Pasquin detto *Valéry*, che vi entra nel 1826, afferma che «i giardini, a lungo abbandonati, sono stati ripiantati, ma con un gusto modesto»⁵¹; Stendhal, infine, nelle *Promenades dans Rome*, irride Godoy per il tentativo di dotare la Villa di un laghetto dove poteva manovrare soltanto «una barchetta, che poteva ospitare solo due persone»⁵². Ma la stroncatura maggiore viene, ancora

⁴⁷ Vd. per es. l'*Itinerario istruttivo di Roma* di Mariano Vasi (Roma 1791, p. 123).

⁴⁸ F. Brun, *Tagebuch über Rom ... in d. J. 1795 und 1796. I*, Zurich 1800, pp. 83-86, 120-121.

⁴⁹ F. Brun, *Römisches leben... Erster Theil*, Leipzig 1833, pp. 250-251.

⁵⁰ E. Amadei, *Roma in un diario inedito del primo Ottocento*, Roma, Palombi, 1961.

⁵¹ Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828... Tome IV*, Paris 1831-1833, p. 154.

⁵² Stendhal, *Promenades dans Rome... Tome second*, Paris 1829, pp. 218-219.

una volta, da una rivista inglese, *The New Monthly Magazine*, dove, in un resoconto a puntate del 1829⁵³, si dice che «Villa Mattei, modernizzata e addobbata di nuovo dal suo attuale proprietario ... è a prima vista un tipo comune di casa di campagna semi-inglese, decorata, o forse deturpata, con qualche acro di piantagioni comuni, tutto passeggio, tutto geometria, con le loro misere partizioni di alberi neri, rigidi, e apparentemente solenni. È un buon posto, non tanto per quello che puoi vedere in esso, ma per quello che puoi vedere da esso». Sulla scorta di tali giudizi la scrittrice americana Catharine Maria Sedgwick, che visita la Villa nel 1840, confessa che non la potrebbe anteporre alla «bellezza impeccabile e la perfezione di ornamento di un parco, di un giardino e delle serre di un nobile inglese, ... in rovina e abbandonata com'è, con i suoi laceri pergolati, i suoi roseti non mondati, le sue statue dai nasi rotti, e la sua vigna, com'è ora, arida e scura», se non fosse per l'immensa vista che di lì si gode⁵⁴.

Nella seconda parte del secolo le opinioni sembrano concordare nella rievocazione della memoria di ciò che Villa Mattei era stata in passato, apprezzandone le qualità appartate e silenziose, quasi a farne un ritiro da meditazione. Lo scrittore inglese Augustus John Cuthbert Hare scrive nelle sue memorie di viaggio intitolate *Walks in Rome*⁵⁵, che la Villa merita di essere visitata presentandosi come «l'ideale di un deserto giardino romano, ricco di grandi margherite romane, rose, e pervinche sparse a volontà tra resti di antiche statue e colonne». Émile Zola ricorda, invece, che nella passeggiata lì fatta il 17 novembre 1894 fu colpito dai «bei bossi tagliati, dall'odore tanto forte e tanto amaro, eucalipti, un viale di aloe, una fontana a semicerchio, un'altra sotto un portico. Una siepe di rose del Bengala. Magnifici lauri. Enormi fusaggini. Qualche laurotimo grande come un albero»⁵⁶. Più tecnico è l'approccio dell'architetta paesaggista americana Beatrix Farrand, la quale, dopo aver visitato la Villa il 6 aprile 1895, denuncia che «l'assetto si è completamente perduto a causa dei cambiamenti ... l'antico *parterre* è alquanto distrutto nel disegno. Un viale di vecchi lecci potati è la parte più vecchio stile del luogo ed è indubbiamente bella ... Sono ancora visibili tracce di terrazze, ma sono state lisciate e stirate in misura tale da non essere più altro che montagnole»⁵⁷.

L'antica perduta magnificenza del giardino Mattei si converte in poesia di una perduta maestà, divenendo metafora del declino dell'intera città papale: alle soglie del nuovo e rivoluzionario secolo è lo scrittore e premio Nobel Romain Rolland a consegnarci, nel capitolo finale del romanzo-saga *Jean-Christophe*, uscito nel 1912, un affresco poetico che pare infiammare di splendore l'oramai morente Villa Celimontana: «andavano in una di queste ville, relitti del naufragio in cui la splendida Roma del Settecento era affondata sotto le onde della barbarie piemontese. Avevano una predilezione per la Villa Mattei, questo promontorio dell'antica Roma, ai piedi del quale venivano a morire le ultime ondate della Campagna deserta. Seguivano il viale di querce, la cui profonda volta inquadra l'azzurra catena montuosa, la soave catena degli Albani, che si gonfia dolcemente come un cuore che palpita ... Si sedevano al fondo del viale, sotto un pergolato di rose, addossato a un bianco sarcofago. Davanti a loro il deserto. Pace profonda»⁵⁸.

⁵³ *Walks in Rome and its Environs. No. XVII. Roman Villas, The New Monthly Magazine and Literary Journal*, 1829, I, p. 281.

⁵⁴ C.M. Sedgwick, *Letters from Abroad to Kindred at Home ... Vol. I*, London 1841, pp. 218-219.

⁵⁵ A.J.C. Hare, *Walks in Rome... Two Volumes. I*, London 1871, p. 304.

⁵⁶ É. Zola, *Mes voyages, Lourdes, Rome: journaux inédits*, R. Ternois (ed.), Paris 1958, p. 238.

⁵⁷ *The Collected Writings of Beatrix Farrand, American Landscape Gardener (1872-1959)*, C. Messinger Pearson (ed.), Hanover and London, University Press of New England, 2009, p. 33.

⁵⁸ R. Rolland, *Jean-Christophe. Troisième volume de la série... La nouvelle journée*, Paris 1912, p. 61.

Organizzazione urbana e strutture sociali nell'Alta Irpinia di inizio XVII secolo attraverso il resoconto di viaggio di un illustre visitatore straniero

Francesco Zecchino

Università Suor Orsola Benincasa – Napoli – Italia

Parole chiave: Gian Vincenzo Imperiale, diario di viaggio, feudo di S. Angelo dei Lombardi, paesaggi.

1. Gian Vincenzo Imperiale e il suo acquisto nel Regno di Napoli

Nel corso del XVI secolo, nella Napoli vicereale si registrò la crescente presenza e la sempre maggior rilevanza sociale di una nutrita schiera di nuclei borghesi stranieri. Tra questi, in particolare nell'ambito mercantile e finanziario, prevalevano i genovesi.

Proprio nel solco di questi considerevoli interessi economici nel Regno di Napoli si iscrive, nel 1631, l'acquisto di un feudo nell'allora Principato ultra da parte di un illustre esponente della Repubblica di Genova. Il feudo era quello di S. Angelo dei Lombardi, nell'attuale provincia di Avellino, e l'acquirente Gian Vincenzo Imperiale, autorevole e poliedrico gentiluomo tra i più facoltosi della città della Lanterna.

In effetti l'acquisto fu effettuato da un procuratore dell'Imperiale, che però non si avvide dei tanti crediti ipotecari gravanti sulla proprietà e queste pendenze finirono per ritardare l'effettiva entrata in possesso dei beni da parte del pur legittimo nuovo proprietario. La vicenda, all'attenzione del tribunale di Napoli, appariva tanto ingarbugliata che ancora nel 1632 risultava ben lungi dall'essere risolta e così, l'8 maggio di quello stesso anno, intenzionato a seguire più da vicino il caso e speranzoso di favorirne una più rapida conclusione, l'Imperiale partì da Genova alla volta della capitale del Vicereame spagnolo. La presenza di Gian Vincenzo a Napoli, tuttavia, non portò gli effetti desiderati. Continui ritardi e inadempienze degli amministratori della giustizia protrassero infatti, senza alcun esito, la sua permanenza in città fino al 30 marzo del 1633 quando, nonostante l'acquisto non risultasse ancora legalmente perfezionato (non lo sarà fino al 1636), decise lo stesso di lasciare Napoli e raggiungere finalmente, per la prima volta, il suo nuovo feudo. In poco più di un mese Gian Vincenzo ebbe modo di visitarlo tutto e solo l'8 maggio del 1633, ad un anno esatto dalla sua partenza da Genova, fece definitivo ritorno in patria.

2. I Giornali

Una preziosa e dettagliata testimonianza dell'intero suo viaggio è lo stesso Gian Vincenzo Imperiale a fornirla attraverso la stesura di un vero e proprio diario. Il documento, un manoscritto di cui oggi si sono perse le tracce, è stato fortunatamente pubblicato quasi integralmente nel 1898 da Anton Giulio Barrili negli Atti della Società Ligure di Storia Patria. In questi *Giornali* l'Imperiale offre il racconto completo del viaggio, descrivendo la partenza da San Pier d'Arena¹, le varie tappe prima di giungere a Napoli, la lunga permanenza partenopea e, appunto, il soggiorno nei suoi nuovi possedimenti irpini. Riguardo alla cifra stilistica, il testo beneficia delle conclamate capacità letterarie del suo autore. Gian Vincenzo infatti, membro di una delle famiglie più ricche e in vista di Genova (il padre Gian Giacomo fu doge), oltre a seguire le orme paterne in ambito istituzionale (mancò per ben due volte, per un soffio, l'elezione al dogato, fu senatore della Repubblica di Genova ed ebbe svariati altri incarichi politici che lo portarono a compiere numerosi viaggi in Italia e all'estero), fu anche esperto collezionista d'arte e appassionato letterato (autore, tra l'altro, di un apprezzato poema dal titolo *Lo Stato rustico*).

¹ Allora borgo gremito di ville suburbane dell'alta società genovese e oggi Sampierdarena, uno dei più popolosi quartieri di Genova.



Gio. Bernardo Carbone, "Ritratto di Gian Vincenzo Imperiale e familiari", olio su tela, 1642.
Genova, Villa Imperiale di Terralba

I *Giornali*, un diario quotidiano, dunque, dalla forma elaborata e arricchito da colte citazioni, riportano un interessante spaccato geografico e sociale dell'Italia del XVII secolo. Uno spaccato ancor più straordinario se se ne considera l'autore, ovvero uno degli uomini più autorevoli del suo tempo e viaggiatore navigato, ben avvezzo a relazionarsi con nuove realtà e diversi contesti, un vero uomo di mondo insomma. In questo senso è il Barrili stesso che, nella sua prefazione al manoscritto, ne sottolinea l'importanza per tutto ciò che vi si riflette dei costumi e della società dell'epoca e, riferito nello specifico al periodo trascorso dall'Imperiale nel feudo di S. Angelo, chiarisce che la festosa accoglienza che i sudditi gli riservarono può senza dubbio essere considerata come *un saggio, che credo unico, di costumanze feudali, nel tempo che incominciavano a risiorirsi di più moderne eleganze*².

3. Il viaggio nel feudo di S. Angelo dei Lombardi

Il primo contatto dell'Imperiale con l'Irpinia avviene ad Avellino il 30 marzo 1633. Qui l'illustre viaggiatore offre una dettagliata descrizione del parco dei signori della città, i Caracciolo: *Questo giardino, signoreggiato da eminente palazzotto del Signore, parte in piano e parte in erto, corrisponde col merito alla fama. Egli è nato, per sua disventura nella sua fortuna, all'ingiurie del verno molto esposto: non conserverebbe il suo corpo, se le membra di lui non fossero composte di tutto quel che più resiste al freddo. Le pergolate di lui, non di aranci o di pomigranati, ma di edere e di lauri regii bisogna che si vestano; i laberinti di lui, non di odorosi mirti, o di fioriti romarini, ma di fetidi bussi o d'infecondi sanguini*

² G.V. Imperiale, *Giornali*, a cura di A.G. Barrili, «Atti della Società ligure di storia patria», 29 (1898), 2, p. 293.

convien che si circondino: gli spazi de' vacui in lui, non di fiori italiani, ma dei fiamminghi è necessario che si coprano; onde in vece delle rose, del garofalo, del gelsomino, e della margherita, la peonia, l'anemone, il narciso e il tulipano qui pompeggiano. E in ogni modo, perchè dalla meraviglia talvolta vien la grazia, non è men grata all'occhio quella selva, che, rusticana per natura, si mostri dall'arte accivilita, di quel che sia quella spalliera, che, civile per natura, quasi in selva sia ridotta, se dall'arte è abbandonata³.

La preziosa testimonianza dell'Imperiale, oltre a certificare la notorietà del parco all'epoca, chiarisce quali e come fossero disposte le diverse tipologie botaniche all'interno del giardino, la morfologia del suo impianto, l'immediata prossimità alla residenza e l'infelice esposizione alle intemperie che, paradossalmente, ne costituiva un punto di forza. L'impiego decorativo di piante comunemente note più per la loro resistenza che per il loro piacevole aspetto determinava, per il narratore, l'originalità di questo giardino, costituendo la prova di come esso risultasse un magistrale esempio dell'arte dei giardini dell'epoca. Sebbene infatti queste piante siano finanche un po' troppo ingenerosamente denigrate – il *fetido bosso* per esempio, per quanto effettivamente dalle infiorescenze maleodoranti, è pur sempre uno dei sempreverdi maggiormente apprezzati fin dall'antichità per il suo impiego nell'*ars topiaria* – lo stesso Imperiale ne esalta al contempo l'abile disposizione all'interno del giardino.

Dopo aver passato la notte ad Atripalda, il giorno successivo Gian Vincenzo muove finalmente verso il suo feudo. Affettuosi festeggiamenti dei sudditi scandiscono il suo arrivo in ogni cittadina. La prima è Nusco, dove l'Imperiale prende alloggio nel castello e dove sosta tre giorni. Procede poi verso S. Angelo, il vero fulcro dell'intero possedimento, il cui castello costituirà la sua residenza principale durante l'intera permanenza irpina. Da qui Gian Vincenzo si allontanerà solo per rapide visite agli altri suoi domini o alle zone limitrofe: 14 e 15 aprile Lioni; 19 e 20 aprile Andretta; 24, 25 e 26 aprile Guardia Lombardi, Bisaccia e Morra de Sanctis.

Durante il suo breve soggiorno irpino Gian Vincenzo ha dunque modo di conoscere ed osservare vari aspetti di quei territori, che puntualmente annota nei suoi *Giornali*.

In primo luogo emergono le considerazioni circa la condizione viaria. Da Atripalda a Nusco affronta sentieri alquanto *incomodi* che lo costringono ad abbandonare le confortevoli carrozze e a proseguire direttamente in sella ai cavalli. A peggiorare le cose una pioggia incessante: *Non posso compitamente riferire quanti mali passi ne bisognò passare, e quanta pioggia ne convenne sostenere. Basti sapersi che non fu pelo indosso che ben non si bagnasse; né fu cavallo che più volte non cadesse; né fu pedone che in quei pendini assai frequentemente non sdruciolasse* (pp. 369-70). Fortunatamente altrove la situazione è migliore. Da Nusco a S. Angelo *Il viaggio è favorito dall'aria temperata e dalla strada accivilita. Non si muove piede, che non si mova su la verde schiena di piacevoli sentieri, che non siano da giardini di frutti, da pergolati di viti, da coltivati di semenze circondati* (p. 373). Il tragitto per Lioni è descritto come un *continuato sentiere di campi seminati* (p. 380), mentre in merito alla strada tra S. Angelo e Andretta, l'Imperiale appunta: *Sul mansueto giogo di placide colline stampiamo le nostre orme* (p. 390).

In effetti, dal punto di vista paesaggistico, in generale l'Imperiale dipinge un quadro molto favorevole del suo feudo. Soprattutto ne apprezza l'orografia e la produttività e la fertilità della terra: *Siede [il feudo] sopra erture, che per la maggior parte si sollevano in colli, per alcuna in monti; questi non molto aspri, quelli assai dolci; gli uni e gli altri in tutto fertili; perché dove, non essendo la pianura, non si semina il frumento, o si piantano le viti, o si coltivano i giardini; e dove non sono questi o quelli, ingrandiscono i cerri, le quercie, e i castagni; piante che al paro delle domestiche vengono ad essere fruttifere.*

³ *Ivi*, pp. 368-369. Di qui in avanti il riferimento alle pagine dei *Giornali* sarà inserito direttamente nel testo.



S. Angelo dei Lombardi, incisione. Immagine tratta da G. B. Pacichelli, "Il Regno di Napoli in prospettiva", 1703

Tutti gli elementi paiono a lui stati propizi. Imperciocchè l'aria da un orizzonte sospeso vi soffia spiriti purificati, e però in ogni stagione salutari; la terra, ricompensata del non suggerir grossi vapori all'aria, dall'aria fecondata, copre di grossa polpa talmente le sue membra, ch'all'arator già mai non mostra l'ossa; l'acqua, ch'è il latte della terra, per le poppe della natura non lascia mancarvi il nodrimento opportuno agli appetiti, non che necessario a' bisogni (p. 394).

Per quanto riguarda l'aspetto urbanistico ed architettonico, i *Giornali* offrono interessanti informazioni: *Le cascine per la campagna non sono rare; le case nelle due città [S. Angelo e Nusco] e nell'altre terre [Andretta, Lioni e Carbonara, l'attuale Aquilonia] sono spesse. Di qui è che nell'abitato le strade sono anguste; le abitazioni, nel di fuori rustiche, nel di dentro polite, per lo più sono strette; alcune comode. ... In ognuna di queste terre, oltre le cattedrali, sono più chiese, e molto ben guernite, così di canonici e di preti, come di cappelle e di apparati. Vi sono inoltre alcuni monasteri di frati conventuali e di riformati (pp. 394-395).*

La condizione delle *fabbriche pubbliche*, ovvero dei castelli e delle masserie ch'al Barone si appartengono (p. 395), non è buona quanto quella dell'architettura religiosa. Solo il castello di S. Angelo è, tutto sommato, in buono stato; non a caso otterrà una più accurata descrizione nel manoscritto: *benchè in alcune parti bisognosa di ristoro [la casa], dimostra in tutto la magnificenza unita alla comodità. Ha vasto cortile; innumerabili intorno a lui le stanze. Ha corte e larghe le scale; sono di marmo gli scalini e gli ornamenti. Ha spaziosa sala: più di sedeci sono al piano di lei le camere. I balconi di lei signoreggiano con una occhiata quasi tutte quelle terre che stanno al padrone, ancora che tra loro lontane, unitamente sottoposte (p. 375).*

Altre residenze vengono menzionate più fuggacemente. Del castello di Nusco si accenna solo ad una *comoda stanza*; di quelli di Andretta e Morra rispettivamente ad un *rovinato castello*

(collocato però in ottima posizione: *dalla ertura di questo sito godo della bella veduta della circostante pianura*) e ad un *disfatto albergo* (p. 391 e p. 407). A Guardia Lombardi l'Imperiale sosta *nella comoda abitazione del Vicario di quel luogo, già che l'albergo del Barone non altro che la propria ruina in sè più non alloggia* (p. 400). Anche a Lioni, infine, il castello è totalmente distrutto e non gli resta che prendere dimora in un *pubblico alloggiamento* (p. 382).

Quanto alle strutture sociali, il giudizio di Gian Vincenzo risulta piuttosto severo per entrambi gli *ordini* in cui principalmente distingue la popolazione, i contadini e i cittadini: *I contadini, dalla feracità della campagna fatti neghittosi, per quanto nascano robusti, si allevano tanto pigri, che più tosto a mani spenzolate bene spesso si spasseggiano, di quel ch'a suoi tempi con la vanga in mano si lavorino. ... Altresì questi cittadini per lo più sono infingardi, e per conseguenza per lo più si vedon poveri. Se i contadini odiano la fatica, i cittadini non amano l'industria. Quelli si accontentano del poco che giorno per giorno si procacciano; questi si appagano, come se fosse molto, di quel poco che possiedono* (pp. 396-397).

Addirittura impietose le conclusioni generali: *Nel rimanente, questi popoli, non avvezzi alla libertà, non la conoscono; e perché non la stimano, non la bramano. Ma perché da cinquant'anni in qua, essendo sempre vissuti a posta degli affittatori, non hanno mai veduto la faccia dei naturali lor padroni, si sono assuefatti ad una certa licenziosa lor comodità, che senza distorsi nel pensiero della pubblica servitù, fa loro desiderare una tal privata libertà; onde «nec totam libertatem nec totam servitutum pati possunt»* (p. 397).

Questo particolare passo dei *Giornali*, con la dotta citazione di Tacito, chiarisce perfettamente quali fossero i parametri con cui Gian Vincenzo Imperiale valutava, e quindi appuntava nel suo diario, gli esiti del viaggio.

Per un uomo come lui, colto e di vasta esperienza, era inevitabile che qualunque cosa vista e vissuta nel feudo di S. Angelo fosse messa in relazione con il suo ampio bagaglio di conoscenze. Nei *Giornali* questo risulta evidente, ad esempio, quando propone alcuni paragoni per sottolineare la pigrizia dei contadini del suo feudo: *non sono come i Belgi, dei quali, nelle montagne faticosi e nelle fatiche valorosi, Cesare osservò sì come il lor patire fosse stimolo al lor ben operare; ... Né sono come gli alpini Genovesi, de' quali sì ne' tempi moderni come negli antichi le prove passarono alle meraviglie, principalmente per essere da que' monti invitati a' lor stenti; onde Vergilio, dimostrando nel lor travaglio il lor valore, n'ebbe a dire: «Assuetumque malo Ligurem»* (p. 396). Oppure quando si accinge a visitare il parco dei Caracciolo ad Avellino – *il desiderio di vedere il giardino di quel Signore è cagione ch'io dimori un'ora. Ho animo di chiederne l'ingresso, perché provo ancor io nelle comodità che Dio mi ha dato nella mia villa di San Pier d'Arena, come il maggior godimento del padrone è quel che gli viene dall'onore del forastiero* (p. 368) – e non può fare a meno di evocare la sua villa di San Pier d'Arena, anch'essa munita di un magnifico giardino.

Bibliografia

G. Chiusano, «Gian Vincenzo Imperiale Signore di S. Angelo dei Lombardi. Soggiorno nel santangiolese: aprile-maggio 1633», *Economia Irpina*, 1-6, 1972, pp. 3-36.

S. Colucci, «Il soggiorno di Gian Vincenzo Imperiale nel feudo di S. Angelo dei Lombardi dal 3 aprile all'8 maggio 1633», *Irpina*, 5, 1929, pp.13-20.

N. di Guglielmo, «Gian Vincenzo Imperiale letterato, politico e feudatario dello Stato di Sant'Angelo dei Lombardi», *Rassegna Storica Irpina*, a. 2004-08, 2012, pp. 55-112.

C. Grassi, «La visita di Gian Vincenzo Imperiale a Morra», *L'Eco 'di "Andretta"*, 1/2, 2007, pp. 9 ss.

G.V. Imperiale, *Giornali*, a cura di A.G. Barrili, in «Atti della Società ligure di storia patria», vol. 29, fasc. II, Genova, 1898.

- R. Martinoni, *Gian Vincenzo Imperiale. Politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova, Editrice Antenore, 1983.
- C. Nardi, «Gian Vincenzo Imperiale e il suo soggiorno napoletano. Un genovese a Napoli nel '600», *Quaderni Ligustici*, 111, 1961, pp. 129-160.
- F. Zecchino, «Art and nature in a lost garden: the Park of the Caracciolo Princes in Avellino», in *Best practices in heritage conservation and management. From the world to Pompeii, Le vie dei Mercanti XII Forum Internazionale di Studi. 12-14 giugno 2014 Aversa-Capri*, C. Gambardella ed., Napoli, La Scuola di Pitagora, 2014, pp. 1129-1139.
- C. Ziccardi, «Viaggiatori in Irpinia: il viaggio di Gian Vincenzo Imperiale nel 1633», *Vicum*, 5, 2005, pp. 117-136.

La città eterna descritta e disegnata dall'architetto veronese Luigi Trezza

Laura Giacomini

Politecnico di Milano – Milano – Italia

Parole chiave: Roma, Trezza, Milizia, antichità, Rinascimento, Barocco, Settecento.

1. Roma reinterpretata alla luce del suo bagaglio culturale

L'8 aprile 1795 Luigi Trezza (1752?-1823), affermato architetto veronese, giunse a Roma, «Alma Città che da tanto tempo sospiravo di vedere»¹, meta ideale e ineludibile per gli artisti desiderosi di «perfezionarsi sopra l'esame degli antichi, e moderni monumenti»².

A Roma, meta principale del suo viaggio durato sette mesi, Trezza si fermò fino al 9 settembre e dedicò quattro mesi a «una regolare visita a tutto ciò che qui si ritrova», preparata, si ipotizza, sulle guide di Roma più rinomate, come *l'Itinerario istruttivo di Roma* (1794) di Mariano Vasi, e sulla *Roma delle belle arti del disegno* (1787) di Milizia, e orientata dalle sue già consolidate convinzioni estetiche, frutto di una formazione intrisa della rigorosa cultura classicista di stampo sanmicheliano allora imperante a Verona e di una solida preparazione tecnico-ingegneristica che si riverbera nel pragmatismo delle sue analisi³.

Trezza raccoglie memoria scritta e grafica del suo viaggio in 490 carte, riservandone a Roma 316, 130 con disegni; il suo interesse ha come fulcro le antichità e le architetture rinascimentali, in particolare del Cinquecento, tuttavia si allarga ecletticamente anche a edifici dei *bassi tempi*, barocchi e del Settecento, opere meno in sintonia con i principi guida della sua formazione, spaziando su tutte le tipologie edilizie – infrastrutture, edifici pubblici, chiese, palazzi e ville con i loro giardini – e su elementi decorativi di piazze ed edifici, quali fontane, obelischi, statue e affreschi, con accenni anche alle collezioni conservate in gallerie e musei omettendone, però, descrizioni dettagliate trattandosi di cose *fuori del mio istituto*. A tutto ciò aggiunge alcune note di colore: descrive feste e processioni e le tante *molestie* per *smungere il danaro* subite dai forestieri anche da parte di *ignoranti ciceroni*.

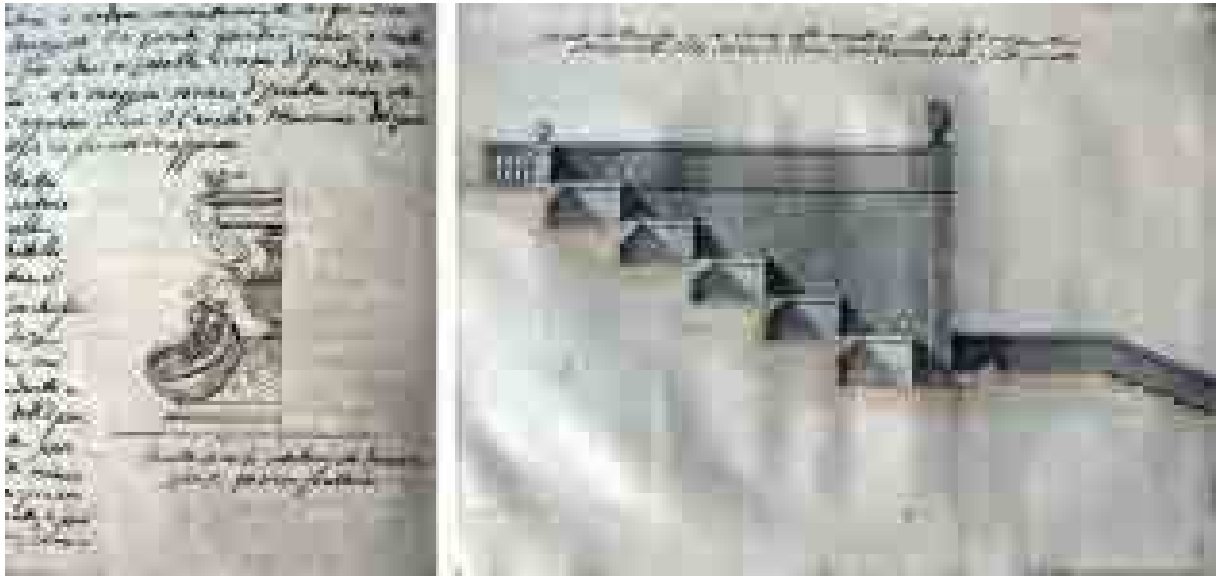
Nell'esame che Trezza fa della stratificata e policentrica città di Roma la sua attenzione si focalizza sui resti dei monumenti antichi e sugli edifici di qualità, mentre trascura, a differenza di quanto fa altrove, sia l'assetto urbanistico e la morfologia dell'*Urbe*, sia il «vuoto urbano» di carattere pubblico, strade e piazze ricordate quasi esclusivamente per gli arredi urbani che le ornano, quali obelischi, colonne, statue e soprattutto fontane, immortalate in tre schizzi, uno della fontana delle Tartarughe dell'*abile* Giacomo della Porta che gli *piacque moltissimo* per le sue *bellissime statue*. Dell'«inabitato», i due terzi del territorio interno alle mura aureliane, e dell'area periurbana ricorda solo la presenza diffusa di antiche rovine in orti e vigne e i rinomati giardini delle numerose ville che li punteggiano; su questi ultimi si concentra l'attenzione di Trezza, che si era già cimentato nella progettazione di giardini. Esaminandoli si sofferma sugli *ameni* siti, sulle componenti vegetali e sugli arredi quali tempietti, fontane, grotte, scalinate con cordonate d'acqua, statue e simili cui dedica numerosi disegni onde servirsene come ispirazione per i suoi futuri progetti: tra l'altro ritrae

¹ L. Trezza, *Itinerario di me Luigi Trezza descritto localmente cadaun giorno del mio viaggio, e stazione nelle varie Città, e terre della Toscana, Romagna, Regno di Napoli, ed altri Stati...*, 1795, Biblioteca Civica di Verona (BCVr), ms. 856, c. 40.

² L. Trezza, *Raccolta degli sbocchi coll'individuale misure delle più cospicue fabbriche di Verona e di altri luoghi fuori di essa dell'aureo secolo 1500*, 1796, BCVr, ms. 1010, c. ultima; qui inserisce tra l'altro la bella copia di alcuni schizzi tratti dall'*Itinerario* raffiguranti edifici di Roma.

³ Per le due precedenti citazioni cfr. nell'ordine: L. Trezza, *Itinerario...*, cit., cc. 41 e 295. Su Luigi Trezza e il suo taccuino cfr. almeno: P. Carpeggiani-L. Giacomini, *Luigi Trezza architetto veronese. Il viaggio in Italia (1795)*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli, 2011, ove è riportata tutta la bibliografia precedente, e S. Lodi, *Michele Sanmicheli nei disegni di Luigi Trezza*, Verona, AnceVerona e Valdadige Costruzioni, 2012.

in pianta e alzato le «scalinate, e cadute d'acqua» terminanti in una *bella fontana* della villa Corsini in Trastevere⁴.



«Graziosa» fontana delle Tartarughe in piazza Mattei di Della Porta, e «spaccato che dimostra le sei vasche» della scalinata nel giardino di villa Corsini in Trastevere di Fuga, 1795
(L. Trezza, *Itinerario...*, cit., cc. 216 e 389 - BCVR ms. 856)

2. I fulcri del suo esame: antichità e architetture rinascimentali

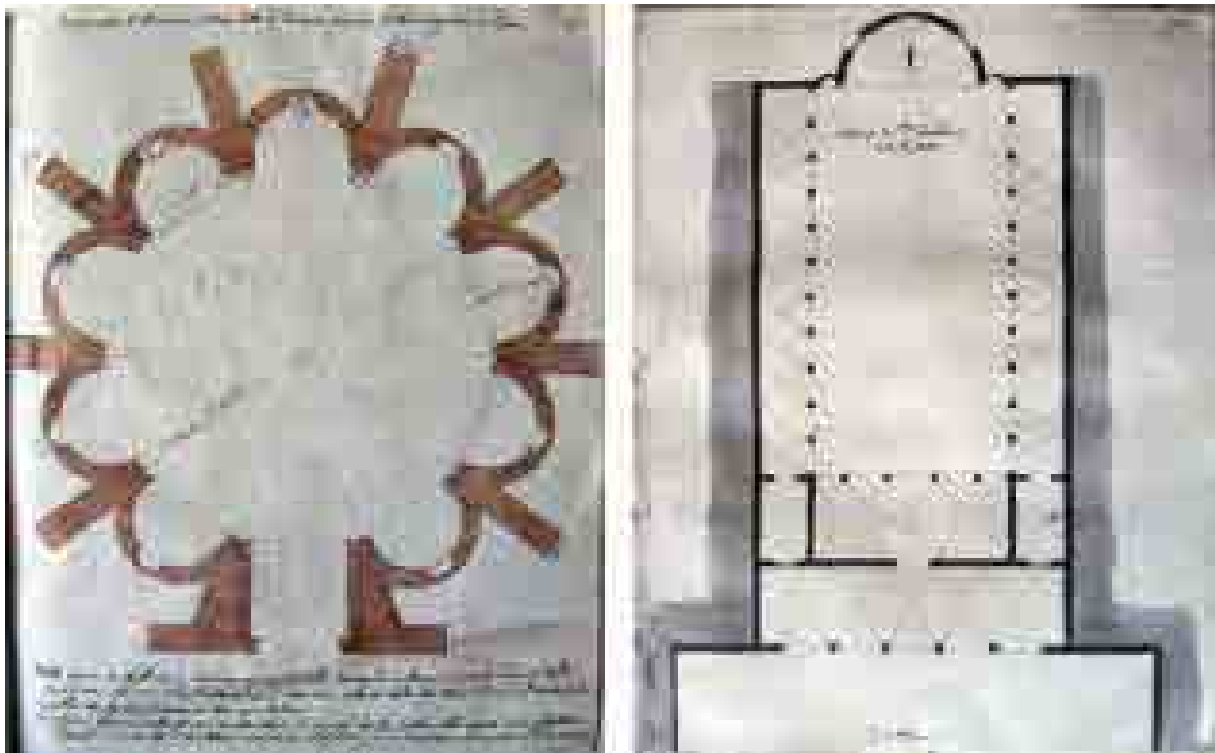
Nell'esame delle architetture romane Trezza ha come riferimento la *Roma delle belle arti del disegno* di Milizia; egli lo cita esplicitamente due volte (descrivendo la Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore e il Mercato di Traiano) ma sono numerosi i brani – si veda la descrizione e l'analisi critica del Panteon – ripresi liberamente o alla lettera dal testo di Milizia, studioso di cui il classicista Trezza condivide i giudizi, senza però evitare di dissentire quando lo ritiene necessario: così riguardo all'Arco di Costantino scrive «quest'opera grandiosa che dalli più severi rigoristi viene criticata; tuttavia a me non dispiace, a riserva d'alcune piccole incongruenze» mentre Milizia lo aveva giudicato «la Cornacchia d'Esopo (...). Trista riprova della corruzione del cuore e delle arti» oppure, venendo al Seicento, giudica la Scala Regia in Vaticano di Bernini «cattiva, e tenebrosa» mentre Milizia la considerava *rimarchevole* anche per «i lumi (...) ricavati con industria»⁵.

Fulcro primario d'interesse per Trezza sono gli edifici antichi e i resti archeologici, in genere giudicati *nobili, grandiosi e bellissimi*, ammirandone gli ordini architettonici *ben proporzionati* e di grande *elleganza*, sebbene talvolta avanzi critiche come nel caso del capitello ionico del tempio di Saturno che ha una «così strana forma che dispiace a vederlo»; per Roma assimila alle antichità le basiliche paleocristiane (e i connessi mausolei e battisteri), che definisce *costantiniane* o costruite *nella forma delle antiche basiliche* anche quando ricostruite o significativamente rammodernate in epoca medievale, e ne apprezza gli impianti e l'uso di sequenze di colonne portanti, secondo la lettura semplificatoria in chiave

⁴ L. Trezza, *Itinerario...*, cit., cc. 387. Sulla struttura urbana di Roma nel Settecento e sulle sue ville cfr. almeno: *Atlante storico delle ville e dei giardini di Roma*, a cura di A. Campitelli e A. Cremona, Milano, Jaca Book, 2012; *Roma nel Settecento. Immagini e realtà di una capitale attraverso la pianta di G. B. Nolli*, a cura di C. M. Travaglini e K. Lelo, 2 voll., Roma, CROMA-Università degli studi Roma Tre, 2013.

⁵ Cfr. nell'ordine: L. Trezza, *Itinerario...*, cit., cc. 178 e 292 per i riferimenti espliciti a Milizia, 186-189 per la descrizione del Panteon, 80 e 165 per le citazioni; F. Milizia, *Roma delle belle arti del disegno. Parte prima dell'architettura civile*, Bassano, Remondini, 1787, pp. 36-37 e 158 per i commenti sul Mercato di Traiano e la Cappella Sforza, 46-57 per la descrizione del Panteon, 99 e 203 per le citazioni.

neoclassica proposta da Milizia, pur rimarcando la mancanza di «una qualche ragionevole eleganza negl'ornamenti originali solita a mancare in tutti que' bassi tempi»⁶. Di tutti questi edifici Trezza descrive l'impianto, apprezzando particolarmente quelli centrici, proposti più volte nei suoi progetti, gli alzati e gli elementi decorativi, specie delle antichità, nonché le tecniche costruttive e i materiali impiegati e ne conserva memoria grafica in 30 disegni, 10 dei quali raffiguranti edifici paleocristiani. Pur affermando più volte di voler trarre spunto nei suoi futuri progetti da edifici antichi e paleocristiani – tra l'altro «assai bello per servire di norme per immitarlo» reputa l'ordine ionico del Teatro di Marcello, come «l'invenzione, e gusto della [...] pianta» dell'*antichissima* chiesa di S.ta Cecilia in Trastevere – i disegni che gli dedica non sono molti poiché spesso rimanda alle tavole pubblicate da Palladio e Serlio, o, per quanto riguarda gli ordini, da Vignola, riproponendo solo raramente rilievi di edifici da loro già delineati. Tuttavia Trezza, come già Milizia, non manca di sottolineare che talvolta le ricostruzioni proposte da Palladio sembrano arbitrarie; scrive, per esempio, riguardo al Foro di Nerva: «io veramente non ho potuto rilevare come il Palladio Architetto potesse ideare un grande edificio sopra queste così scarse rovine»⁷.



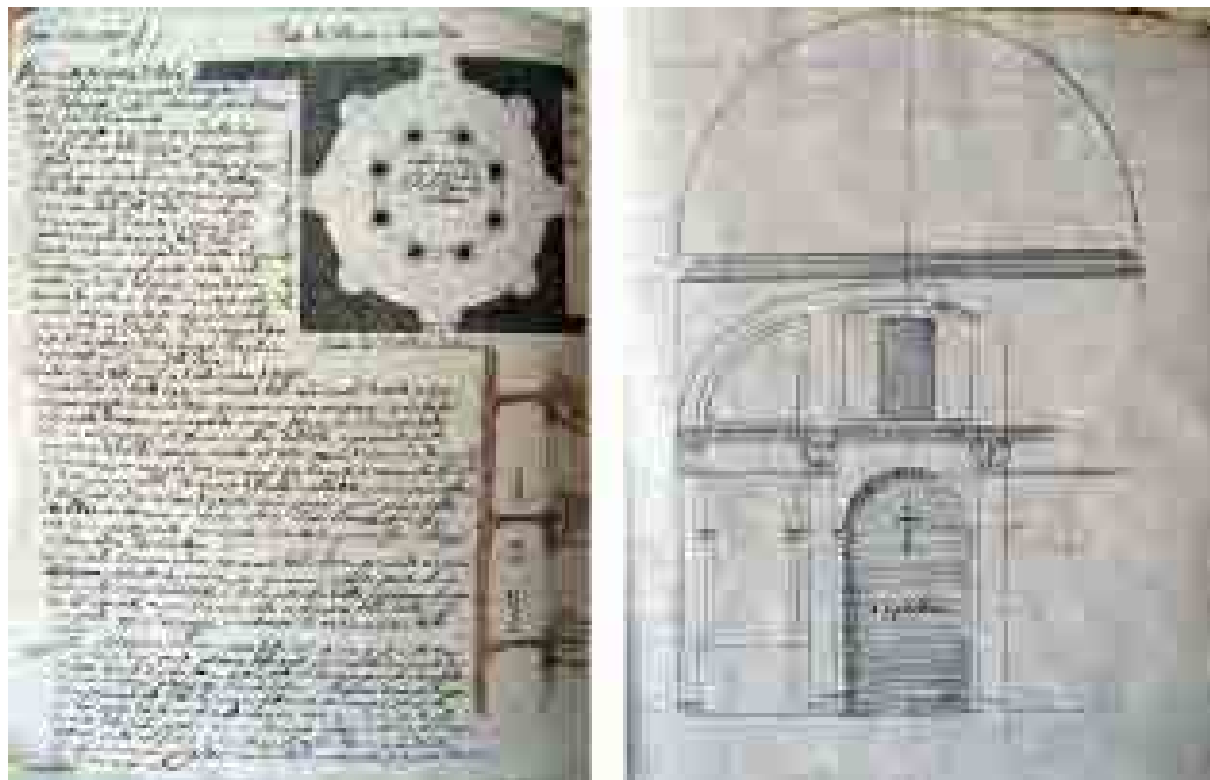
*Piante del tempio di Minerva Medica e della chiesa di Santa Cecilia, 1795
(L. Trezza, Itinerario..., cit., cc. 193 e 250 - BCVR ms. 856).*

Infine l'attenzione antiquaria insita nella sua formazione lo porta a condannare sia le ripetute azioni di spoglio compiute dal Rinascimento sino ai suoi giorni sugli edifici antichi (Colosseo, Panteon, Basilica di Massenzio) «molto maltrattati dal tempo, e più dagli uomini» – così giudica, citando Milizia, «Cose da matti» la *santificazione* dell'unica colonna superstite della Basilica di Massenzio traslata nella piazza di Santa Maria Maggiore – sia le operazioni di recupero funzionale di strutture antiche e il rinnovamento lessicale di antiche basiliche

⁶ Cfr. nell'ordine: L. Trezza, *Itinerario...*, cit., cc. 73 e 368. Sull'immagine di Roma nel Settecento cfr. almeno: S. Pasquali, «Basiliche civili e cristiane nell'editoria romana d'architettura tra Sette e Ottocento», *Ricerche di Storia dell'arte*, 56, 1995, pp. 18-29; *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, 3 voll., a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2006-2008.

⁷ Per le tre citazioni che precedono cfr. nell'ordine: L. Trezza, *Itinerario...*, cit., cc. 156, 249 e 176.

operate nel Seicento, come la trasformazione ad uso di Dogana di Terra del Tempio del Divo Adriano, dovuta al *perfido architetto Fontana* che *merita molto biasimo* per aver ridotto «in così strana forma questo nobile monumento», oppure il restauro operato a San Giovanni Laterano ove le colonne antiche «sono state impregionate colla strana decorazione» di Borromini (Trezza scrive erroneamente Bernini) «quale ornamento fa conoscere a quale barbarismo fosse capace quello strano e licenzioso architetto, avendo avuto coraggio di dissipare una tanta quantità di così pregiabile marmo»⁸.



Pianta e sezione della «Scala a chiozola nel cortile di Belvedere nel Vaticano» di Bramante e spaccato interno della chiesa di S. Andrea in via Flaminia di Vignola, 1795 (L. Trezza, Itinerario..., cit., cc. 172 e 105 - BCVr ms. 856)

L'altro polo di interesse per Trezza sono gli edifici del Rinascimento, con qualche riserva per quelli quattrocenteschi che descrive ma cui dedica solo pochi disegni, tra i pochi la pianta e l'alzato della chiesa di Sant'Agostino che apprezza per *il suo bel effetto* sebbene avrebbe preferito che le «colonne fossero un poco più grandiose, e meno elevata l'altezza del volto», d'altra parte il Quattrocento non era considerato da Milizia che *l'alba del gusto risorto*. Era invece il Cinquecento il *secol d'oro* dell'architettura, come lo aveva definito Algarotti già nel 1732⁹, e infatti Trezza trae memoria delle opere di questo secolo in una cinquantina di disegni che ne illustrano l'icnografia, i prospetti e gli elementi decorativi. Trezza ritiene le architetture del Cinquecento meritevoli *d'essere vedute e attentamente osservate* per il *bel stile* e il *bel gusto delle parti ornative*, in particolare quelle di Vignola, le uniche che rileva integralmente. Vignola, d'altronde, considerato arbitro di stile nel proporzionamento degli ordini, rappresentava un terzo polo d'interesse insieme all'Antico e a Palladio per gli architetti classicisti del tardo Settecento. Trezza, comunque, non risparmia critiche neanche ai grandi maestri del Rinascimento: per esempio, a proposito della *scala di Bramante* nel cortile del Belvedere in Vaticano si chiede «come si possa soffrire di farsi vari ordini nel caso di

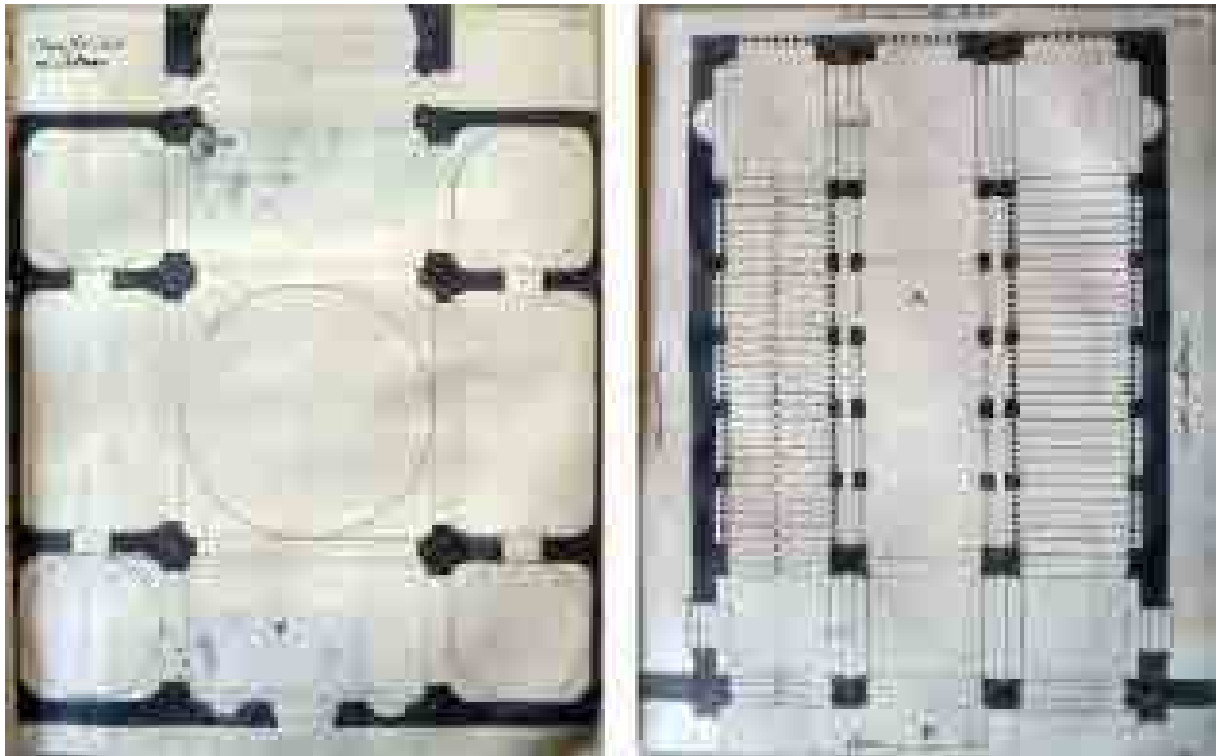
⁸ Per le cinque citazioni che precedono cfr. nell'ordine: L. Trezza, *Itinerario...*, cit., cc. 59, 107, 65-66 e 180.

⁹ F. Algarotti, *Opere*, vol. XI, Venezia, Carlo Palese, 1794, p. 281.

questa scala per non esservi punti onde stabilire un termine a ciascun ordine» e conclude «io in questa parte non saprei immitarlo per non far oltraggio al buon ordine d'Architettura» e condanna, sulla scia di Milizia, l'uso del doppio ordine nelle facciate delle chiese, come nel Gesù e in Santa Caterina dei Funari, che «non può mai fare al mio proposito»; infine è molto critico nei confronti di quegli architetti che più si allontanano dai canoni classici come Michelangelo, di cui condanna a più riprese la «originale cattiva maniera raporto almeno alla decorazione» (edifici del Campidoglio, interventi a palazzo Farnese ecc.)¹⁰.

3. Un esame allargato: edifici medievali, barocchi e del Settecento

Sebbene Trezza prenda in considerazione anche le architetture di periodi meno coerenti con la sua formazione classica, a Roma, esclusa la maggior parte delle chiese ricondotte alle loro origini paleocristiane, sono solo sette le architetture di *gotica costruzione* o di *forma gotica* cui dedica una sintetica descrizione, però senza trarne memoria grafica; di queste critica in special modo la decorazione, come fa parlando della casa dei Crescenzi, costruita nella «maniera gotica molto ornata», cioè «con molti intagli, ed ornamenti, tra quali vengono rapresentati animali, ed infinite altre cose che formano un trittume di gusto barbaro»¹¹.



Pianta della chiesa di San Carlo ai Catinari di Rosati e pianta dello scalone del palazzo Corsini in Trastevere di Fuga, 1795 (L. Trezza, Itinerario..., cit., cc. 271 e 258 - BCVr ms. 856)

Non stupisce infine che Trezza, fedele ai dettami di un rigoroso classicismo, condanni la *cattiva maniera* degli architetti del Barocco, come Bernini, Borromini e Cortona, e ancor più quella di alcuni suoi contemporanei epigoni dei maestri barocchi, come Marchionni, ritenendo, come il veronese Pompei, che «que' primi, che cominciarono a dilungarsi dalla

¹⁰ Per le citazioni di questo paragrafo cfr. nell'ordine: L. Trezza, *Itinerario...*, cit., cc. 264, 172, 269 e 71. Milizia condanna Michelangelo con queste parole "riempiendo tutto di bizzarrie [...] guastò il suo secolo, e ne preparò de' peggiori" (F. Milizia, *Roma delle belle arti...*, cit., p. 179).

¹¹ L. Trezza, *Itinerario...*, cit., c. 76. Sul senso che assume per Trezza la definizione "alla gotica" si veda: L. Giacomini, «L'architettura 'alla gotica' secondo l'architetto veronese Luigi Trezza: osservazioni tratte dal taccuino del viaggio in Italia (1795)», *Hevelius' webzine*, 48, agosto 2012 (www.hevelius.it/webzine).

buona antica maniera (...) l'hanno però fatto con qualche moderazione, e con licenze assai più di quelle, ch'oggi di s'usano condonabili»¹²; nonostante ciò dedica a queste opere una trentina di disegni, quasi sempre planimetrie, mentre trascura prospetti ed elementi decorativi. Egli in genere, come Milizia, apprezza le opere degli architetti barocchi più moderati, quali Maderno, Algardi, Rosati: ritiene, per esempio, San Carlo ai Catinari degna *d'essere ammirata* per la sua «forma proporzione ed ornamenti», ma, considerando la facciata *dettestabile* per «li due ordini in essa contenuti»¹³, conserva memoria grafica solo della pianta. Pur condannando le opere dei maestri meno moderati per gli elementi decorativi contrari *ad ogni regola*, di *poco merito* e di una *licenziosità* che spesso lo *disgusta*, come nel caso del portico d'accesso a Santa Maria della Pace di Cortona, ne ammira la buona qualità degli impianti e le arditezze tecniche. Rimane colpito, per esempio, dalla sapiente distribuzione delle funzioni nelle Nuove Carceri conservandone memoria in due piante, nonché dalle *ardite* volte, come quella dell'oratorio dei Filippini, e dalle soluzioni costruttive di scale e rampe, come quella di palazzo Carpegna, di Borromini, per il resto oggetto di una sorta di *damnatio memoriae*, in sintonia con Milizia che lo riteneva *savio e ingegnossissimo* per quanto riguarda la comodità e la solidità delle sue fabbriche pur bollandolo come architetto che «osservò tutte esattamente le regole di disgustar gli occhi»¹⁴. Tra i suoi contemporanei Trezza apprezza Galilei, Vanvitelli, Valadier, mentre critica talvolta le opere di Fuga; palazzo Corsini in Trastevere, per esempio, «non merita molta osservazione» perché il *gusto* del suo architetto «per le sue licenziosità non può essere immitabile» tuttavia ne disegna lo scalone, che apprezza, e l'atrio anche se «ornato con troppi pilastri che lo imbarazzano». La sua condanna cade invece inesorabile su opere come la sagrestia vaticana di Marchionni, di gusto «assai depravato tanto al di fuori che al di dentro», e su Palazzo Braschi di Morelli del quale dice: «Io non ho mai veduto un empietà così grande quanto l'interna divisione di questo palazzo» e conclude «Questa cattivissima fabbrica (...) serve a far epoca dell'Architettura Romana di questo secolo, ed anco del gusto, e discernimento de' Romani»¹⁵. Ciononostante Trezza doveva ritenere, come Milizia, «che fra le Città più cospicue d'Europa la sola Roma può sostenere in architettura tutta la severità della critica, e risultarne sempre la Regina delle Città»¹⁶, tanto che progettava di tornarvi.

Bibliografia

- F. Algarotti, *Opere*, vol. XI, Venezia, Carlo Palese, 1794.
- Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, 3 voll., a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2006-2008.
- Atlante storico delle ville e dei giardini di Roma*, a cura di A. Campitelli e A. Cremona, Milano, Jaca Book, 2012.
- P. Carpeggiani, L. Giacomini, *Luigi Trezza architetto veronese. Il viaggio in Italia (1795)*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli, 2011.
- L. Giacomini, «L'architettura 'alla gotica' secondo l'architetto veronese Luigi Trezza: osservazioni tratte dal taccuino del viaggio in Italia (1795)», *Hevelius' webzine*, 48, agosto 2012 (www.hevelius.it/webzine).
- S. Lodi, *Michele Sanmicheli nei disegni di Luigi Trezza*, Verona, AnceVerona e Valdadige Costruzioni, 2012.

¹² A. Pompei, *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli rilevati dalle sue fabbriche, e descritti e pubblicati...*, Verona, Jacopo Vallarsi, 1735, p. 13.

¹³ L. Trezza, *Itinerario...*, cit., c. 270.

¹⁴ F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni. Terza edizione (...). Libro Terzo. Degli Architetti dal (...) secolo XV fino al secolo XVIII*, Parma, Stamperia Reale, 1781, p. 211.

¹⁵ Per le sei precedenti citazioni cfr. nell'ordine: L. Trezza, *Itinerario...*, cit., cc. 257, 170 e 213.

¹⁶ F. Milizia, *Roma delle belle arti...*, cit., p. 209.

F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni. Terza edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore Francesco Milizia. Libro Terzo. Degli Architetti dal ristabilimento dell'architettura accaduto nel secolo XV fino al secolo XVIII*, Parma, Stamperia Reale, 1781, F. Milizia, *Roma delle belle arti del disegno. Parte prima dell'architettura civile*, Bassano, Remondini, 1787.

S. Pasquali, «Basiliche civili e cristiane nell'editoria romana d'architettura tra Sette e Ottocento», *Ricerche di Storia dell'arte*, 56, 1995, pp. 18-29.

A. Pompei, *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli rilevati dalle sue fabbriche, e descritti e pubblicati con quelli di Vitruvio, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio, e Vignola*, Verona, Jacopo Vallarsi, 1735.

Roma nel Settecento. Immagini e realtà di una capitale attraverso la pianta di G. B. Nolli, a cura di C. M. Travaglini e K. Lelo, 2 voll., Roma, CROMA-Università degli studi Roma Tre, 2013.

L. Trezza, *Itinerario di me Luigi Trezza descritto localmente cadaun giorno del mio viaggio, e stazione nelle varie Città, e terre della Toscana, Romagna, Regno di Napoli, ed altri Stati; qual viaggio fù da me effettuato dal giorno 12 Marzo 1795 sino alli 7 ottobre dell'anno med.mo; ad oggetto d'approfitare sopra l'osservazione d'ogni cosa appartenente alla mia professione d'Architetto ed Ingegnere*, 1795 (BCVr, ms. n. 856).

L. Trezza, *Raccolta degli sbozzi coll'individuale misure delle più cospicue fabbriche di Verona e di altri luoghi fuori di essa dell'aureo secolo 1500*, 1796 (BCVr, ms. n. 1010).

Da “città militare” a “città scientifica”

Andreina Milan

Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Bologna – Italia

Parole chiave: Torino, Città militare, Città scientifica, Johann Georg Sulzer, Gioachino Bonaventura Argentero di Bersezio, Carlo Amoretti, Carlo Denina, Reale Accademia delle Scienze, Ospedale di San Giovanni.

1. Torino/Berlino: dal «Tagesbuch» di Jo. G. Sulzer (1775) alla «Geschichte Piemonts» di C. Denina (1800)

Come si creano gli “stereotipi urbani” e come si superano? Quali sono i meccanismi mediatici che riescono a superarli, proponendo letture alternative di promozione e innovazione? Questo *paper* propone un contributo alla lettura dell'*imago urbis* torinese in parallelo alla berlinese – basata su corrispondenza epistolare e letteratura odeporica – finalizzato ad individuare le comuni matrici, strutture e costanti narrative che si ripropongono, dall'epoca illuminista sino ai giorni attuali. Il tema – ricorrente nel dibattito passato¹ e moderno – alimentato e consolidato dalle cronache dei viaggiatori, contribuirà, in modo decisivo, a modificare, positivamente o meno, la percezione identitaria dei residenti stessi.

2. Lo stato sabauda dall'*Ancien Régime* alla transizione illuminista

È noto come lo Stato governato dai Savoia abbia costruito la sua stessa esistenza nel contesto europeo, in una continua belligeranza, in patria o in Europa, al fine di stringere alleanze, ottenere guadagni territoriali e stabilità istituzionale. Fra il secolo XVI e il XIX, il ceto nobiliare piemontese, non meno degli strati contadini, sacrifica interesse esistente e sostanze patrimoniali in cambio della disponibilità a seguire il principe nelle sue guerre. Questo costume, assunto a *forma mentis* di un'intera società, ebbe l'effetto di accrescere il prestigio della dinastia e dei sudditi, consolidando nelle sue forme politico-istituzionali, territoriali e urbane, un *corpus* compatto e intimamente coeso, che si riconosceva integralmente nelle scelte del sovrano, del suo esercito e della classe dirigente. Con gli accordi del Trattato di Aquisgrana (1748) la partecipazione al conflitto di Carlo Emanuele III di Savoia (1701-1773), a fianco del re di Prussia, aveva conferito allo Stato di Sardegna credibilità a livello continentale e significative compensazioni territoriali. Il regno poteva quindi espandersi verso la pianura padana – con l'acquisizione dell'Alto Novarese nonché delle città di Vigevano, Voghera e Bobbio² – umiliando la grande potenza francese, costretta a restituire la Savoia ed il porto di Nizza. Carlo Emanuele III «aveva creato e sempre più rafforzato un suo *stato-macchina*, dove grazie a burocrazia ed esercito, ad un rapporto lineare e gerarchico con loro, sapeva disciplinare – e modernizzare – l'intera società, nobili e ignobili, ignoranti e dotti»³.

Infatti è proprio il caso sabauda, vera e propria *eccezione* nell'ambito degli Stati della Penisola⁴ ad offrire «la possibilità di verificare, nel lungo periodo, la trasformazione di un esercito permanente, originariamente fondato su una forte presenza straniera, in un esercito nazionale»⁵ destinato a

¹ E. Gianasso, «Torino 1864. Città e architettura per una nuova identità urbana», *1864 e Torino non fu più capitale. Un evento che mutò la storia del Piemonte e d'Italia. Riflessioni antiche e nuove nel 150° anniversario dei fatti del settembre 1864*, Malerba A., Mola di Nomaglio G.(eds.), Torino, Centro Studi Piemontesi ed., pp. 97-127.

² G. Casalis, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli stati di S.M. il re di Sardegna*, Vol. 18, Ed. 4, Presso G. Maspero Librajo, Torino, 1843, p. 469.

³ C. Mozzarelli, *Le armi del principe. La tradizione militare sabauda*, Torino 1988, W. Barberis (ed.), *L'Indice dei libri del mese*, n. 5, Torino, “L'indice” scarl 1989.

⁴ G. Hanlon, *The Twilight of a Military Tradition: Italian Aristocrats and European Conflicts, 1560-1800*, UCL Press, London, 1998, cap. VII “The Piedmontese Exception”, pp. 275-296.

⁵ P. Bianchi, *Sotto diverse bandiere. L'internazionale militare nello Stato sabauda d'antico regime*, Introduzione, 2002 (1), Franco Angeli editore, Milano 2012.

rivestire il ruolo di modello nel complesso processo di assimilazione delle forze armate degli antichi Stati italiani.

2.1. Una società “in arme”

Nella società sabauda «l’internazionale delle armi» rappresentò, del resto, anche una *chance* diffusa fra i ceti dirigenti, invitati allo svolgimento della carriera diplomatica presso le principali corti europee, nonché occasione per sviluppare brillanti carriere come ufficiali. Nel contesto europeo continentale *dell’Ancien Régime* lo Stato di Sardegna incarna l’individualità di un sovrano povero, impegnato nella guerra o nella caccia, che viveva *au grand aire*, circondato da una corte «segnata dalla vita modesta e severa, a carattere prevalentemente militare»⁶. Lo testimoniano, nella Torino della seconda metà del Settecento le cronache dei sempre più numerosi viaggiatori stranieri – militari, aristocratici e intellettuali, per lo più di lingua e cultura tedesca – che, prefigurando «una città gaia e chiassosa», dai forti contrasti mediterranei – rimanevano fieramente delusi nel ritrovarvi una città – a detta di Keyssler⁷ e De Brosses⁸ – dalle strade diritte, di grande eleganza e decoro architettonico⁹ ma «compassata, severamente governata, militaresca, disegnata a tavolino, dove più che parlare si sussurrava», legata alle sorti della dinastia da un rispetto e timore reverenziale.

Tra di essi era comune il giudizio sulla natura *monotona* della capitale, retta «da una Corte noiosa e abitata da una popolazione per lo più schiva e diffidente»¹⁰. Dopo pochi decenni, regnante Vittorio Amedeo III (1726-1796), la percezione di quel clima chiuso e grezzo – indice tuttavia di un’economia sobria – appariva profondamente mutata.

La lunghissima transizione di Carlo Emanuele, consentiva l’ascesa al trono, nel 1773, del figlio, Vittorio Amedeo, aprendo una stagione di grandi riforme e uno straordinario fiorire di cenacoli ed iniziative culturali. D’altro canto, la rovinosa prodigalità dei suoi ministri – attenti a stupire i viaggiatori per l’esibizione d’inusitata *grandeur*¹¹ – aveva segnato una svolta nella parsimoniosa gestione delle politiche territoriali e urbane, conducendo lo stato sabauda sull’orlo della bancarotta¹².

3. La cronaca torinese di Johannes Georg Sulzer (1775)

Registriamo nel diario di un osservatore d’eccezione, lo svizzero-tedesco Johannes Georg Sulzer (1720-1779) i mutamenti del retrico mondo di Carlo Emanuele: una temperie vivace, quella torinese della primavera 1775, appena dopo due anni di regno del nuovo sovrano, Vittorio Amedeo¹³. La cronaca delle due settimane trascorse a Torino è pubblicata nel «Tagebuch einer von Berlin nach den mittäglichen Ländern von Europa», dato postumo alle

⁶ P. Bianchi, *Sotto diverse bandiere*, op. cit.

⁷ Jo. G. Keyßler, *Neueste Reise durch Teütschland, Böhmen, Ungarn, die Schweitz, Italien und Lothringen. 1.*, Hannover, im Verlag Seel. Nicolai Försters und Sohns Erben, 1740.

⁸ *Le président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d’Italie en 1739 et 1740*, R. Colomb (ed.), Parigi, Didier, 1836 ; Tr. it. Ch. De Brosses, *Viaggio in Italia*, 1957, p. 582.

⁹ S. Bonino, «Nascita di una capitale moderna nelle guide e nei diari di un viaggio del Grand Tour», *Studi di Memofonte* vol. 10, Firenze 2013, p. 47-51. S. Bonino, «Nascita di una capitale moderna nelle guide e nei diari di un viaggio del Grand Tour», *Studi di Memofonte* vol. 10, Firenze 2013, p. 47-51.

¹⁰ F. Navire, *Torino come centro di sviluppo culturale: un contributo agli studi della civiltà italiana*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2009, p. 217.

¹¹ Nel 1782 si inizia a progettare il primo vero tipo di luminaria in grado di competere con i sistemi di illuminazione presenti a Parigi, Londra, Napoli, Madrid e Vienna. Cfr. *Torino di Luce*, A. G. Actis, M. Bodo, M. Broglino, (eds.), Pinerolo, Alzani 2006.

¹² R. Bergadani, *Vittorio Amedeo III*, Paravia 1939, p.392.

¹³ G. Ricuperati, *Lo Stato Sabauda nel Settecento. Dal trionfo delle burocrazie alla crisi d’antico regime*, Torino, Utet Univ., 2001.

stampe a Lipsia nel 1780¹⁴ e un anno dopo, in francese, a L'Aia. La circolazione del volume¹⁵ in lingua italiana avverrà tardivamente, dopo il 1819, tradotta a cura dell'abate e bibliotecario ligure, Carlo Amoretti, estimatore e amico del Sulzer. Contraddicendo l'ormai consolidata *vulgata* dei viaggiatori continentali, Sulzer – massimo esponente dell'*Enzyklopädie* tedesca – non esiterà a definire Torino «tra le più belle città d'Europa», riprendendo, quasi integralmente il giudizio dello scienziato e filosofo francese J.J de Lalande, nel suo *Voyage*, pubblicato tra il 1769 ed il 1770¹⁶. Nella piccola capitale sabauda Lalande aveva rintracciato i caratteri di una città emergente destinata ad occupare un ruolo di primo piano tra le città italiane. Del tutto notevole e originale era la presenza di istituzioni assistenziali, insieme produttive e d'istruzione – quali il Collegio delle Province¹⁷ o gli Ospizi di Carità¹⁸ – pensate per il controllo sociale e il contrasto della mendicizia. Tale prospettiva si era intrecciata alla vivacità delle adunanze letterarie e scientifiche, presupposto all'innovazione socio-culturale dello stato sabauda e all'istituzione dell'Accademia delle Scienze¹⁹. Anche sulla popolazione il giudizio di Lalande e Sulzer – quale aderirà anche il franco-inglese Dutens²⁰ – si scostava dalle guide e dalle più note relazioni di viaggio: gli abitanti di Torino non apparivano affatto tristi e schivi, al contrario, parevano dotati di un brio e affabilità «maggiore che nel resto d'Italia»²¹. Grazie alla politica espansiva avviata dalla corona sabauda, Torino, in quegli anni, viveva un'irripetibile stagione di apertura e scambio, oltre che di interventi di *embellissement* urbano²². E infatti, lo sguardo di Sulzer, dichiaratamente *scientifico*, è in grado di apprezzare i mutamenti economici in atto, grazie al nuovo clima culturale: la realtà socio-territoriale del Regno di Sardegna è analizzata in modo oggettivo, sulla base di valutazioni strutturali, urbane, architettoniche e produttive. Lo scopo politico della missione è inteso a valutare le potenzialità di sviluppo del partenariato economico e strategico del Regno di Sardegna con lo Stato Prussiano²³.

3.1. Viaggio, visita, relazioni sociali e culturali

Lo studioso – già minato nella salute e alla ricerca di condizioni climatiche più favorevoli di quelle germaniche – fu ospite in Torino dal 6-21 maggio 1775, nella dimora²⁴ del marchese Gioachino Bonaventura Argentero di Bersezio (1727-1796), meglio noto come «Cavaliere di

¹⁴ J. G. Sulzer, *Tagebuch einer von Berlin nach den mittäglichen Ländern von Europa in den Jahren 1775 und 1778 gethanen Reise u. Rückreise*, Leipzig 1780, pp. 198-303.

¹⁵ C. Amoretti, *Viaggio da Milano a Nizza di Carlo Amoretti ed altro da Berlino a Nizza e ritorno da Nizza a Berlino di Giangiorgio Sulzer fatto negli anni 1775 e 1776*, Milano, Giovanni Silvestri, 1819, pp.1-3, pp. 275.

¹⁶ J.J. de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Yverdon (CH), 1769.

¹⁷ P. Portoghesi, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1966, p. 224.

¹⁸ *Lo sviluppo edilizio di Torino dall'Assedio del 1706 alla Rivoluzione Francese. Conferenza tenuta la sera del 7 Febbraio 1908 dall'ing. Camillo Boggio*, Atti della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Anno XLII, Fasc. 5, Torino, 1908, p. 58-59.

¹⁹ V. Ferrone, «L'Accademia Reale delle Scienze», G. Ricuperati (ed.), *Storia di Torino, V. Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime (1730-1798)*, Einaudi, Torino 2002, pp. 689-733.

²⁰ L. Dutens, *Mémoires d'un voyageur qui se repose: contenant des anecdotes historiques, politiques, et littéraires, relatives à plusieurs des principaux personnages du siècle*, Londres, Cox Fils et Baylis – Ed. Dulau, 1807, Vol. 1, p. 159-159.

²¹ P. Gerbaldo, *Dal Grand Tour al Grand Hotel*.

²² L. Levi Momigliano, «L'immagine della città del Rinascimento alla fine dell'Antico Regime nella letteratura dei viaggiatori e delle guide locali», G. Ricuperati (ed.), *Storia di Torino, V, Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime (1730-1798)*, Einaudi, Torino 2002, pp. 1027-1057.

²³ M. Schmettger, M. Verga, *Reich und Italien in der Frühen Neuzeit*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 185.

²⁴ In contrada dell'Ospedale (ora via Giolitti), oggi noto come "Palazzo Perrone di San Martino", proprietà della Cassa di Risparmio di Torino.

Brezè»²⁵. Questa figura di militare e studioso, è stata, giustamente, messa in luce per aver esercitato un indiscutibile ruolo di mediatore politico e scientifico a livello europeo²⁶.



Giovanni Tommaso Borgogno (dis.), *Pianta di Torino*
Da: *Theatrum Sabaudiae* (1674). (Fonte: Wikimedia Commons)

Intendente Generale dei Dragoni, *ippologo*, chimico insigne e già accreditato presso i *milieu* militari berlinesi – e proveniente da una celebre famiglia di medici di Corte – il *Brezè* si era distinto nel corso della guerra di successione austriaca (1740-'48) «salendo rapidamente al grado di aiutante maggiore nel reggimento Savoia cavalleria»²⁷.

Dopo aver dato le dimissioni si dedicava a lunghi viaggi e soggiorni in Europa anche presso la corte di Federico II di Prussia; nel 1770 il Cavaliere tornava nella capitale sabauda per riprendere servizio e dedicarsi interamente al disegno di riforma dell'esercito sabauda.

Il progetto era volto ad istituire nuovi modelli di addestramento ed organizzazione strategica, su modello prussiano, basati sull'uso *moderno* e aggressivo dell'artiglieria. *Brezé* aderiva pienamente alla concezione del consigliere di stato, l'inflexibile conte Gio. Battista Bogino¹⁸ (1701-1784), nel voler disporre d'un esercito tecnicamente preparato e affiancato dalla ricerca scientifica e dall'insegnamento, in un settore, come quello bellico, in tumultuosa espansione²⁸. Il *grand tour* e l'*otium* torinese erano testimonianza del fervido impegno

²⁵ L. Antonielli, C. Donati, (eds.), *Corpi armati e ordine pubblico in Italia (XVI-XIX sec.)*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino editore, 2003, p. 226.

²⁶ D. Dillon Bussi, BREZÉ, «Gioachino Bonaventura Argentero, marchese di Bersezio», *Dizionario Biografico degli Italiani Vol. 14*, (1972); D. Carutti, *Storia della corte di Savoia durante la rivoluzione e l'impero francese*, I, Torino-Roma, 1892, p. 204.

²⁷ G. Mola di Nomaglio, *Feudi e nobiltà negli stati dei Savoia: materiali, spunti, spigolature bibliografiche per una storia*, Lanzo Torinese, 2006, p. 248, 690.

²⁸ F. Corrado, P. San Martino, «Il palazzo dell'Accademia Reale, 1675-1680», *Carlo e Amedeo di Castellamonte 1571-1683. Architetti e ingegneri per i duchi di Savoia*, A. Merlotti e C. Roggero (eds.), Roma, Campisano, 2016, pp. 117-128.

culturale fiorito intorno alla cerchia di giovani aristocratici piemontesi²⁹, costoro, tra loro strettamente apparentati e cresciuti alla corte di Federico II nel più aggiornato *milieu* scientifico e militare d'Europa. Lo stesso *Brezé*, grazie alla durevole frequentazione con padre Gianbattista Beccaria³⁰ – fisico insigne e docente all'Università di Fisica sperimentale – aveva intrecciato relazioni dirette con le figure più prestigiose del mondo scientifico europeo e d'Oltreoceano.



A sinistra: Ritratto di Johannes Georg Sulzer. (Da: Zweihundert deutsche Männer in Bildnissen und Lebensbeschreibungen, Ludwig Bechstein, Leipzig 1854 -Fonte: Wikimedia Commons); al centro: Ritratto di Carlo Denina (Fonte: Wikimedia Commons); a destra: Ritratto di Carlo Amoretti (Fonte: Wikimedia Commons)

La sua ricchissima biblioteca scientifica, conservata nel palazzo familiare, era messa a disposizione degli studiosi e persino citata nelle guide dell'epoca³¹. Grazie al prestigio sociale dell'ospite piemontese, Sulzer era quindi ammesso alla corte sabauda, potendo stringere legami con i più prestigiosi nomi della Torino dei Lumi, accomunati da vincoli d'amicizia ed affiliazione massonica³². Nei quattordici giorni di soggiorno presso *Brezé*, lo studioso era inoltrato presso i più alti livelli della gerarchia burocratica, militare e accademica: in *primis*, l'Abate Gio. Battista Vasco³³ «attivo presso il Dipartimento di Finanza»³⁴, il Capitano, cav. Antoine Amedée Dubutet³⁵, uno degli esponenti più in vista del Genio Artiglieria nonché «i signori professori dell'Università di Torino, Abati Cigna, Allione e Denina»³⁶.

²⁹ Tra questi: i conti cugini *Carlo Ludovico Morozzo della Rocca* (1743-1804) chimico e naturalista e *Giuseppe Angelo Saluzzo di Monesiglio* (1734-1810) chimico e artigliere, con *G. L. Lagrange* e *G. F. Cigna*, fondatore della «Società Privata Torinese», che, dopo aver acquisito il nome di «Società Reale», fu trasformata, grazie all'approvazione del sovrano, Vittorio Amedeo III, in «Accademia Reale delle Scienze». A questi si aggiungono: il diplomatico ed economista *Carlo Baldassarre Perrone di San Martino* (1718-1802), sposo di Paola Argentero e nipote del *Brezé*; il militare e stratega *Casimiro Gabaleone* conte di *Salmour* nonché *Spirito Benedetto Nicolis de Robilant* (1722-1801), ingegnere e fautore della metallurgia piemontese e fratello dell'architetto Filippo Gio. Battista (1723-1783). Cfr. P. Bianchi, «Militari piemontesi nell'Impero e negli stati tedeschi tra Sei e Settecento», *Italiani al servizio straniero in età moderna, Guerra e pace in età moderna*, Annali di storia militare, 1, P. Bianchi, D. Maffi. E. Stumpo (eds.), Milano, F. Angeli, 2008, pp.68-69.

³⁰ D. Arecco, *Da Newton a Franklin. Giambattista Beccaria e le relazioni scientifiche fra Italia e America nel sec. XVIII*, Accademia Urbense, Ovada, Ass. «Lettere e Arti», Francavilla Bisio - Centro Studi «In Novitate», Novi Ligure, Ass. culturale «Orizzonti Novi», Bruzzone ed. Rivarolo, 2009, p.14.

³¹ D. Dillon Bussi, «BREZÉ», op. cit.

³² G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Venezia, Marsilio 1994, p. 444.

³³ C. Sunna, «Giambattista Vasco», *Il contributo italiano alla storia del pensiero: Economia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012.

³⁴ J.G. Sulzer, *Tagebuch...*, op. cit., pp. 295-296.

³⁵ Noto anche come «De Butet». Cfr. J. Bernoulli, *Zusätze zu den neuesten Reisebeschreibungen von Italien*, Vol.I, Berlin, Fritsch, 1777.

³⁶ J.G. Sulzer, *Tagebuch...*, op. cit., p. 296.

3.2. Urbanistica e architettura torinese, tra Barocco e Classicismo

Nel viaggio che lo porterà da Nizza a Berlino, attraversando il Piemonte, lo scienziato annoterà, con dovizia di particolari e considerazioni di carattere enciclopedico, l'assetto geologico-naturalistico e politico-economico dello Stato sabauda, non trascurando l'esperienza breve ma intensa dell'incontro con i Sovrani e la Corte reale, trasferitisi nel soggiorno estivo della Venaria Reale. Alla forma urbana, alla cultura e alle istituzioni torinesi egli dedica ben centotré pagine, registrando minutamente incontri e considerazioni sulla disposizione urbana, sulla qualità dello sviluppo di «contrada di Dora Grossa»³⁷, sulle fabbriche e gli edifici civili più notevoli, nonché alle istituzioni di valenza formativa e assistenziale. Le osservazioni, redatte in forma di *guida ragionata*, restituiscono un vivido ritratto della città nell'ultimo scorcio dell'*Ancien Régime*. Interessato all'architettura razionale di Benedetto Alfieri e Filippo Juvarra alla Cavallerizza Reale, egli nota, senza aderirne al gusto, le forme di Pater Guarini in Palazzo Carignano, riguardo alla facciate e alle complicate figurazioni dello scalone monumentale.



Da sinistra: Schema della cappella posta all'estremità sud della crociera dell'Ospedale di San Giovanni (da: J.G. Sulzer, *Tagesbuch..op. cit.* Fonte: Wikimedia Commons). Al centro: Palazzo Argentero, poi Perrone di San Martino, prima dei lavori di ristrutturazione (1929 c.a); G. B. Maggi, Palazzo dell'Accademia delle Scienze Torino, 1853 (Fonte: Wikimedia Commons)

3.2.1. Architettura e innovazione tipologico-formale

L'attenzione dello studioso è però rivolta anche alle fabbriche minori tra quelle 'notabili' della «città nuova»: dalla descrizione si evince non solo l'ammirazione per le forme ben costrutte e proporzionate, quanto, e forse più, per la loro razionale gestione e la ricaduta benefica nel mondo sociale ed economico dello Stato. Sulzer ha cura di riprendere la planimetria dell'imponente Ospedale di San Giovanni Battista³⁸ – evidenziando la crociera e l'omonima cappella a pianta centrale, eseguita nel 1763 su disegno del Castelli³⁹ – per lodarne la funzionalità e l'armonia. Rispetto alla forma asciutta e sobria dello Svizzero – attento alle geometrie compositive, alla qualità cromatica dei rivestimenti marmorei, alla particolare disposizione su livelli separati di fruizione – la versione italiana appare magniloquente e celebrativa. L'impianto è definito «grandioso» e «ben ordinato», la cappella «d'ottimo gusto»

³⁷ La rettifica della «Contrada di Dora Grossa», attuale Via Garibaldi, corrispondeva ad una delle azioni più qualificanti del programma di riforma del *Quadrato Romano* di Torino, avviato dal sovrano Vittorio Amedeo II su disegno di F. Juvarra. L'intervento, finalizzato alla razionalizzazione fisica e funzionale della città, fu condotto, a partire dal 1729, dai suoi successori. C.fr. C. Roggero Bardelli, «Via Garibaldi, già di Doragrossa "che qui in Torino è come dire il Corso a Roma"», P. L. Bassignana (ed.), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano*, Centro congressi Torino Incontra, Torino 2000, pp. 11-40.

³⁸ C. Devoti, «Un palazzo grandioso per il pubblico "conforto" e l'"ornamento della città": l'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista», A. Merlotti, C. Roggero (eds.), *Carlo e Amedeo di Castellamonte, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, Roma, Campisano Editore, 2016, p. 246.

³⁹ L. Tamburini, «Filippo Castelli», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma, Treccani 1978.

su disegno del «sig. Castelli», era stata costruita «a spese del signor march. di Brezè primogenito che lasciò di vivere prima di farla terminare».

Il riferimento all'opera – peraltro del tutto trascurato dalla letteratura artistica coeva – esalta quelle forme e proporzioni che meglio incarnavano le concezioni estetiche di Sulzer. Interessante a questo proposito il rilievo del Riccati⁴⁰ di poco posteriore, che ne evidenzia il carattere formalmente e tipologicamente innovativo, nel quale il carattere sacro dell'edificio è immediatamente connesso alla funzione manifatturiera degli ambienti contigui⁴¹.

3.3. Controllo sociale e industria bellica

La versione (non filologica) dell'Amoretti riporta come «in tutte le Regie fabbriche scorgesi superfluità anziché mancanza d'ornato: l'Università, gli Spedali, il Pannificio, la Fonderia, le fabbriche del tabacco e della carta, e la Collegiata di Soperga⁴²». Un'osservazione particolare veniva rivolta alle forme di filantropismo. Recita l'Amoretti «Intorno a questa ed altre fabbriche costruite a sollievo de' poveri, descritte da tutti i viaggiatori, una cosa che trovai molto lodevole e analoga agli usi degli antichi Greci e Romani, fu il vedere ora le statue ora i busti, ora i ritratti de' benefattori; mezzo ottimo per onorarli eccitando al tempo stesso l'emulazione dei viventi e poco usato oltremonti⁴³». Altre notazioni ammirate saranno rivolte alle più importanti collezioni antiquarie e bibliografiche: «il Museo d'Antichità e la Biblioteca» nonché alle due maggiori istituzioni assistenziali: *l'Albergo di Virtù*, luogo di catechesi e formazione professionale per i giovani “conversi”, ebrei e protestanti – e il *Monastero delle Dame di Carità*⁴⁴, pensato per sottrarre le fanciulle a povertà e traviamiento⁴⁵, entrambe devolute alla produzione di pannilana e confezionamento di uniformi per l'esercito. Grande interesse suscita la visita ai maggiori opifici operanti nella Città che mostrano come il risveglio delle attività estrattive e produttive del territorio sia parte integrante dell'industria bellica⁴⁶.

4. Torino-Berlino in una prospettiva d'innovazione urbana

Quello di Sulzer è uno sguardo attento a cogliere le affinità tra le strutture socio-culturali (e d'impianto urbano) di Torino e Berlino, sottolineando la centralità del ruolo che l'esercito e la funzione militare assumono come leva di crescita industriale e progresso scientifico. La

⁴⁰ S. Riccati, «Prospetto del fabbricato della manifattura delle figlie esposte/sezione longitudinale attraverso la chiesa del fabbricato della manifattura delle figlie esposte» [1790 ca.]. ASCT, Collezione Simeom, D 632-633, ASCT, 1790. c.a., C. Devoti, op. cit., ill. 6-7, p. 245.

⁴¹ Lo stesso Riccati era esponente di una famiglia baronale Riccati Ceva di San Michele, impegnata tra i secoli XVIII e la prima metà del XIX nel settore manifatturiero, metallurgico e tessile (setifici di Manta e Torino). Cfr.:

⁴² La basilica juvarriana assurge a modello di *pietas regale* comune in tutta l'Europa tardo barocca, specie in area tedesca. Cfr: Cornelia Jöchner, «Die Superga als herrschaftliche Votivkirche: ein “Raumtypus” der Frühen Neuzeit», *Filippo Juvarra 1678-1736 – architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol. II – “Architetto in Europa”, E. Kieven, C. Ruggero (eds), Roma, Campisano Editore 2014.

⁴³ C. Amoretti, *Viaggio da Milano ...*, op. cit., p. 277.

⁴⁴ Negli Istituti fanciulli e fanciulle orfani o di umile condizione, venivano avviati ad attività oneste come artigiani nel settore della tessitura e tintura di lana e seta.

⁴⁵ C. Amoretti, *Viaggio da Milano ...*, op. cit. p. 278.

⁴⁶ Di grande rilievo ebbero le miniere di ferro e d'argento di Groscavallo (specie Rambeisa e Trione) in Val Di Lanzo e sul finire del Settecento, in Val Grande, dell'estrazione di cobalto, impiegato nella lavorazione del vetro. A Groscavallo e Chialamberto erano attive fonderie per la produzione di palle per cannoni, sempre più richieste dallo Stato sabauda a causa delle frequenti guerre in cui si trovava coinvolto. Cfr.: R. Cerri, *Minatori e fonditori di Postua nelle Valli di Lanzo sul finire del XIV secolo*, Società Storica delle Valli di Lanzo, Lanzo Torinese 1992 e G. di Gangi, «L'attività mineraria e metallurgica nelle Alpi occidentali Italiane nel Medioevo: Piemonte e Valle d'Aosta: fonti scritte e materiali», *British Archaeological Reports*, 2001.



A sinistra: F. Juvarra, Palazzo Madama, Torino 1718-1721 (Fonte: Wikimedia Commons); al centro: A. Schlüter, Berliner Stadtschloss, progetto, 1702 (Fonte: Wikimedia Commons); a destra: Stadtschloss, dettaglio del portale d'ingresso (Fonte: Wikimedia Commons)

testimonianza di Sulzer – che aveva assistito ai tormentati lavori di ristrutturazione dello Stadtschloss⁴⁷ è particolarmente significativa: il parallelo corre al modello juvarriano di Palazzo Madama – e a quello omonimo a Roma, ad opera del Maruscelli – sono evidenti le analogie col progetto di riforma di A. Schlüter (1702-1704), per la ristrutturazione dell'antico *Berlinerschloss*⁴⁸. Il fronte tetrastilo torinese – realizzato posteriormente alla pubblicazione del progetto schluteriano – potrebbe testimoniare contatti e circolazione di modelli formali di matrice classicista romana e veneta, prescelti come standard per la promozione delle piccole città ducali al rango di nuove capitali continentali. Stilemi che si ripropongono nell'edilizia aulica berlinese⁴⁹, e citati esplicitamente nella voce enciclopedica «Palast»⁵⁰. A questi incroci – non ancora adeguatamente indagati dalla storiografia architettonica – si aggiunga, di pochi decenni successivo, il contributo, tradotto in lingua tedesca, dello storico e poligrafo Carlo Denina⁵¹. Il saggio si rivelerà decisivo nel diffondere e consolidare, in ambito germanofono – anche in piena epoca napoleonica⁵² – il lustro e prestigio culturale del territorio e della capitale sabauda⁵³. È quindi da una prospettiva “altra” che si verificano (ed esaltano) le vocazione a delineare, a livello europeo – oltre a comprovati intrecci storiografici comuni⁵⁴ – durevoli modelli “vincenti” d'innovazione urbana e mediatico-gestionale nel quadro di nuovi assetti politico-strategici.

⁴⁷ Facciata realizzata su progetto di Andreas Schlüter e Johannes Friedrich Eosander v. Göthe.

⁴⁸ G. Hinterkeuser, «Solo un fenomeno parallelo? Sui rapporti tra la giovane metropoli reale di Berlino e Torino e i loro architetti di corte Andreas Schlüter e Filippo Juvarra», *Filippo Juvarra, architetto per i Savoia – Architetto per l'Europa* (13-16 novembre 2011); Cfr. G. Hinterkeuser, *Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin 2003.

⁴⁹ Interessante l'iterazione dello schema juvarriano, nel perduto Palais Wartenberg poi Alte Post di A. Schlüter (1702-1704). L'edificio, sorto a Cölln nel cuore antico di Berlino, sulle rive della Sprea, fu commissionato dal Primo Ministro prussiano Jo. Casimir Kolbe conte di Wartenberg. Cfr. *Die Geschichte des Wartenberg'schen Palais jetzt Restaurant Alte Post Berlin, Burg-Strasse 7*, Berlin, 1872.

⁵⁰ J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt von Johann George Sulzer, Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin [et]c: Dritter Theil*, Vol. 3, Leipzig, ey M.G. Weidmanns Erben und Reich 1787.

⁵¹ C. Denina – ff F. Strass, *Geschichte Piedmonts und der übrigen Staaten des Königs von Sardinien: nebst einer geographisch-statistischen Beschreibung dieser Länder, nach ihrem Umfange vom Jahre 1792, und einer Uebersicht der neuesten Staatsveränderungen von Italien*, 1792-1800, p. 4-26.

⁵² C. Denina, *Istoria della Italia occidentale di Carlo Denina Tomo 1.[-6.]*, Vol. 1 (Capo III – “Stato delle scienze e delle arti in Italia Occidentale tra l'anno 1773 e 1808 e primieramente in Piemonte”), Torino, Gaetano Barbino e Michelangelo Morano Libraj, Domenico Pane Stampatore, 1809, pp. 15-34.

⁵³ *Un piemontese in Europa. Carlo Denina (1731-1813)*, G. Ricuperati, E. Borgia (eds.), Bologna, Il Mulino, 2015.

⁵⁴ V. Sorella, «Il tema dell'Impero nella storiografia sabauda del Settecento, da Lama a Denina», *Stato Sabauda e Sacro Romano Impero*, 21/23 novembre 2012, La Venaria Reale/Archivio di Stato di Torino, p. 28.

Bibliografia

- C. Amoretti, *Viaggio da Milano a Nizza di Carlo Amoretti ed altro da Berlino a Nizza e ritorno da Nizza a Berlino di Giangiorgio Sulzer fatto negli anni 1775 e 1776*, Milano, Giovanni Silvestri, 1819, pp. 1-3, 275.
- L. Antonielli, C. Donati, (eds.), *Corpi armati e ordine pubblico in Italia (XVI-XIX sec.)*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino ed. 2003, p. 226.
- R. Bergadani, Vittorio Amedeo III, Torino, Paravia 1939, p. 392.
- J. Bernoulli, *Zusätze zu den neuesten Reisebeschreibungen von Italien*, Vol. I, Berlin, Fritsch 1777.
- P. Bianchi, *Sotto diverse bandiere. L'internazionale militare nello Stato sabauda d'antico regime*, Introduzione, 2002, Milano, Franco Angeli ed. 2012.
- P. Bianchi, «Militari piemontesi nell'Impero e negli stati tedeschi tra Sei e Settecento», *Italiani al servizio straniero in età moderna, Guerra e pace in età moderna*, Annali di storia militare, 1, P. Bianchi, D. Maffi. E. Stumpo (eds.), Milano, F. Angeli 2008, pp. 68-69.
- S. Bonino, «Nascita di una capitale moderna nelle guide e nei diari di un viaggio del Grand Tour», *Studi di Memofonte* vol. 10, Firenze 2013, p. 47-51.
- D. Carutti, *Storia della corte di Savoia durante la rivoluzione e l'impero francese*, I, Torino-Roma 1892, p. 204.
- G. Casalis, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli stati di S.M. il re di Sardegna*, vol. 18, Ed. 4, Presso G. Maspero Librajo, Torino, 1843, p. 469.
- F. Corrado, P. San Martino, «Il palazzo dell'Accademia Reale, 1675-1680», *Carlo e Amedeo di Castellamonte 1571-1683. Architetti e ingegneri per i duchi di Savoia*, A. Merlotti e C. Roggero (eds.), Roma, Campisano, 2016, pp. 117-128.
- R. Cerri, *Minatori e fonditori di Postua nelle Valli di Lanzo sul finire del XIV secolo*, Società Storica delle Valli di Lanzo, Lanzo Torinese 1992.
- C. Denina, F. Strass, *Geschichte Piedmonts und der übrigen Staaten des Königs von Sardinien: nebst einer geographisch-statistischen Beschreibung dieser Länder, nach ihrem Umfange vom Jahre 1792, und einer Uebersicht der neuesten Staatsveränderungen von Italien, 1792-1800*, p. 4-26.
- C. Denina, *Istoria della Italia occidentale di Carlo Denina Tomo I.[-6.]*, Vol. 1 (Capo III – “Stato delle scienze e delle arti in Italia Occidentale tra l'anno 1773 e 1808 e primieramente in Piemonte”), Torino, G. Balbino e M. Morano Librai, D. Pane Stampatore, 1809, pp. 15-34.
- C. Devoti, «Un palazzo grandioso per il pubblico “conforto” e l’“ornamento della città”: l'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista», *Carlo e Amedeo di Castellamonte, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, A. Merlotti, C. Roggero (eds.), Roma, Campisano ed. 2016, p. 246.
- D. Dillon Bussi, BREZÉ, «Gioachino Bonaventura Argentero, marchese di», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma, Treccani 1972.
- Die Geschichte des Wartenberg'schen Palais jetzt Restaurant "Alte Post" Berlin, Burg-Strasse 7*, Berlin, 1872, pp.1-72.
- L. Dutens, *Mémoires d'un voyageur qui se repose: contenant des anecdotes historiques, politiques, et littéraires, relatives à plusieurs des principaux personnages du siècle*, vol. I, Londres, Cox Fils et Baylis, Dulau ed., Londra, 1807, pp. 159-159.
- V. Ferrone, «L'Accademia Reale delle Scienze», G. Ricuperati (ed.), *Storia di Torino, V. Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime (1730-1798)*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 689-733.
- P. Gerbaldo, *Dal Grand Tour al Grand Hotel. Ospitalità, lusso e distinzione sociale nel turismo moderno*, Perugia, Morlacchi ed., 2009, p.126.
- G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Venezia, Marsilio 1994, p. 444.

- G. Hanlon, *The Twilight of a Military Tradition: Italian Aristocrats and European Conflicts, 1560-1800*, UCL Press, London, 1998.
- G. Hinterkeuser, *Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin Siedler Verlag, 2003.
- J. G. Keyßler, *Neueste Reise durch Teütschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*. 1, Hannover, im Verlag Seel. Nicolai Försters und Sohns Erben, 1740.
- J.J. de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Yverdon (CH), 1769.
- Le président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, R. Colomb (ed.), Parigi, Didier, 1836; tr. it. Ch. De Brosses, *Viaggio in italia*, 1957, p. 582.
- L. Levi Momigliano, «L'immagine della città del Rinascimento alla fine dell'Antico Regime nella letteratura dei viaggiatori e delle guide locali», G. Ricuperati (ed.), *Storia di Torino, V, Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime (1730-1798)*, Einaudi, Torino 2002, pp. 1027-1057.
- Lo sviluppo edilizio di Torino dall'Assedio del 1706 alla Rivoluzione Francese. Conferenza tenuta la sera del 7 Febbraio 1908 dall'ing. Camillo Boggio*, Atti della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Anno XLII, Fasc. 5, Torino, 1908, p. 58-59.
- G. Mola di Nomaglio, *Feudi e nobiltà negli stati dei Savoia: materiali, spunti, spigolature bibliografiche per una storia*, Lanzo Torinese, 2006, pp. 248, 690.
- C. Mozzarelli, «Le armi del principe. La tradizione militare sabauda», Torino 1988, W. Barberis (ed.), *L'Indice dei libri del mese*, n. 5, Torino, "L'indice" scarl 1989.
- F. Navire, *Torino come centro di sviluppo culturale: un contributo agli studi della civiltà italiana*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2009, p. 217.
- P. Portoghesi, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1966, p. 224.
- G. Quazza, «BOGINO, Giovanni Battista Lorenzo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1969.
- S. Riccati, «Prospetto del fabbricato della manifattura delle figlie esposte/sezione longitudinale attraverso la chiesa del fabbricato della manifattura delle figlie esposte» [1790 ca.]. ASCT, Collezione Simeom, D 632-633, ASCT, 1790. c.a., C. Devoti, *op. cit.*, ill. 6-7, p. 245.
- G. Ricuperati, *Lo Stato Sabauda nel Settecento. Dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, Torino, Utet Univ., 2001.
- C. Roggero Bardelli, «Via Garibaldi, già di Doragrossa "che qui in Torino è come dire il Corso a Roma"», P. L. Bassignana (ed.), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano*, Centro congressi Torino Incontra, Torino 2000, pp. 11-40.
- V. Sorella, «Il tema dell'Impero nella storiografia sabauda del Settecento, da Lama a Denina», *Stato Sabauda e Sacro Romano Impero*, 21/23 novembre 2012, La Venaria Reale/Archivio di Stato di Torino, p. 28.
- J. G. Sulzer, *Tagebuch einer von Berlin nach den mittäglichen Ländern von Europa in den Jahren 1775 und 1778 gethanen Reise u. Rückreise*, Leipzig 1780, pp. 198-303.
- J.G. Sulzer, voce «Palast», *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt von Johann George Sulzer, Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin [et]c: Dritter Theil*, Vol. 3, Leipzig, ey M.G. Weidmanns Erben und Reich 1787, p. 529-531.
- C. Sunna, «Giambattista Vasco», *Il contributo italiano alla storia del pensiero: Economia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012.
- L. Tamburini, «Filippo Castelli», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma, Treccani 1978.
- Torino di Luce*, A. G. Actis, M. Bodo, M. Brogolino (eds.), Pinerolo, Alzani 2006.
- Un piemontese in Europa. Carlo Denina (1731-1813)*, G. Ricuperati, E. Borgi (eds.), Bologna, Il Mulino, 2015.

L’Abruzzo di D’Annunzio tra “cristiani” e “idolatri”¹

Rossano De Laurentiis

Università di Firenze – Firenze - Italia

Parole chiave: D’Annunzio, Verismo, Pescara, Religiosità, Liberty.

Sotto un vetro una Madonna di Loreto tutta nera il volto il seno le braccia, come un idolo barbarico, luceva nella sua veste adorna di mezzelune d’oro. [...] il mago, quel vecchio con la barba lunga, quello che faceva i miracoli e aveva le medicine per ogni male... Era venuto al paese qualche volta a cavalcioni di una muletta bianca, con due triangoli d’oro agli orecchi².

1. Il verismo

I “bozzetti” e racconti dannunziani di ambiente abruzzese, scritti tra i sedici e i ventuno anni e pubblicati su riviste, sono raccolti in *Terra vergine* (1882, 1884²), *Il Libro delle vergini* (1884), *San Pantaleone* (1886), poi riuniti in parte sotto il titolo di *Le novelle della Pescara* (1902)³. Tutti insieme ci restituiscono una cultura contadina (l’uccisione del maiale⁴) e di pescatori⁵. D’Annunzio considera i suoi personaggi dei «documenti veramente umani»⁶, con i quali può spingersi a evidenziare aspetti somatici, quando, per es., descrive la *vergine Orsola*:

La sua testa non era bella, non aveva la quadratura vigorosa, lo splendore olivastro di certe razze d’Abruzzo, quelle pure linee del naso e del mento svolgentisi grecamente nella latina ampiezza della faccia⁷.

E a riscontro il giudizio di Luigi Capuana:

Pel D’Annunzio le frasi, le parole hanno un valore di trasformazione, di idealizzazione, se si può dire, dell’idea, un valore quasi per se stesse. Così il Verga [per es. in *Vita dei campi*, ...] se dovrà parlare di una vecchia contadina, la chiamerà semplicemente *za Maruzza* e la descriverà, se occorre, in guisa da mettercela viva sotto gli occhi; il D’Annunzio non saprà resistere alla tentazione di chiamarla ripetutamente *antica Cibele*. Pel Verga, una comitiva di ragazze, che coglie l’uva o sarchia grano, sarà [...] una comitiva di ragazze che lavorano, ridono, cantano [...]; il D’Annunzio la chiamerà classicamente una *teoria*⁸.

¹ Nel dialetto abruzzese il sost. “cristiano”, con la tipica *f* fricativa sorda postalveolare, è il modo di indicare le persone comuni con una sfumatura di *pietas*. «La cristiana veniva dalla chiesa, dove aveva cantate le litanie», in G. D’Annunzio, *Le novelle della Pescara [1884-1886]*, Milano, Mondadori, 1949 (da cui si cita; d’ora in avanti NP), p. 20; ed. orig. Treves, 1902. Ennio Flaiano (1910-1972), *Lettera sull’Abruzzo a Pasquale Scarpitti*, in P. Scarpitti (a cura di), *Discanto*, S. l., Sarus, 1972 (anche online), ricorderà questa caratteristica della sua gente: «nelle campagne un uomo è ancora “nu cristiane”». Vedi inoltre G. D’Annunzio, *Gli idolatri*, Napoli, Piero, 1892; che è anche il titolo della terza novella di NP, pp. 96-107.

² NP, pp. 6 e 45.

³ I. Ciani, *Storia di un libro dannunziano: ‘Le novelle della Pescara’*, Milano-Napoli, R. Ricciardi 1975 (d’ora in avanti Ciani 1975).

⁴ In una novella che strizza l’occhio a Boccaccio visto che il maiale verrà derubato («imbolato»), cfr. NP, p. 205.

⁵ NP, pp. 198-199; lungo il fiume Pescara «in tutte quelle case di creta e di canne, dove si accende il fuoco con i rifiuti del mare», ivi, p. 224.

⁶ G. D’Annunzio, «Lettere ad Enrico Nencioni: 1880-1896», a cura di R. Forcella, in *Nuova Antologia*, 17, 403 (mag.-giu. 1939); cfr. quella del 2 giugno 1884.

⁷ NP, p. 31.

⁸ L. Capuana, *Verga e D’Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972, pp. 151-152.

Si è parlato di evoluzione dall'«esperienza verista» fino alla «piena padronanza del tratteggio paesistico», il quale «filtrato dalla memoria riacquista ora la sua prospettiva reale, la varietà tonale dei suoi colori [...] la preziosità della scrittura»⁹:

La strada volgeva per una collina solatia piantata d'olivi, discendeva per una terra irrigua messa a pasture [pascolo], e risalendo tra i vigneti giungeva alle fattorie [...] dei colli, dov'era il frantoio; [...] un] faticatore» [...] prese un gran boccale colmo e versando nell'orcio quell'olio purissimo e luminoso nominò la grazia di Dio, ella [Anna] si fece il segno della croce, tutta compresa di venerazione per l'opulenza della terra¹⁰.

Era però uno stile «naturalista per uno scrittore essenzialmente lirico», senza un séguito etico-sociale¹¹ alla Zola¹².

Ma la pittura di paese non deve arrestarsi qui, non dev'essere fotografia: nel paese oltre l'aspetto delle cose io cerco altro, cerco un significato, cerco uno spiracolo di vita, l'espressione di quel che un poeta ha chiamato audacemente i *pensieri della natura*¹³.

Nel giudizio sul conterraneo Filippo Palizzi (1818-1899), della cui pittura scriverà su *Il Mattino* in due articoli dell'estate 1892, viene elogiato l'analitico osservatore del Vero, ma anche si sottolinea il limite della mancanza della «forza occulta del sogno [...], perché egli, amando la Natura quale appare ai suoi occhi sani, non cerca “di là”»¹⁴; oppure quando «quel palmo di tela sparisce e vi si respira il maestrale», a proposito di una marina dipinta¹⁵.



Edoardo Dalbono, *Pescatori e barche* (1884),
immagine tratta da *Bonhams Knightsbridge* (London), www.mutualart.com

⁹ Ciani 1975, p. 63.

¹⁰ NP, pp. 58-59, 69, 71.

¹¹ Cfr. la descrizione della vita grama delle due sorelle, di «quell'opra macchinale dell'ago e del filo su le eterne tele bianche odoranti di spigo e di santità», NP, p. 13.

¹² Ciani 1975, p. 40 e nota 30.

¹³ Così D'Annunzio a proposito di un gruppo di «paesisti», in *Fanfulla della Domenica*, 11 feb. 1883; il concetto sembra ritornare come *le murmure de la pensée* in uno scritto sul pittore simbolista Pierre Puvis de Chavannes, *La Tribuna*, 13 dic. 1887. Cfr. E. De Michelis *D'Annunzio e le arti*, in Id., *D'Annunzio a contraggenio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1963, pp. 215-244 (d'ora in avanti De Michelis 1963), a p. 222.

¹⁴ G. D'Annunzio, «Per la gloria di un vecchio», I-II, *Il Mattino*, 24-25 e 25-26 luglio 1892; ora in Id., *Scritti giornalistici*, II, 1889-1938, a cura e con una introduzione di A. Andreoli; testi raccolti da G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003², pp. 42-51.

¹⁵ Sul pittore napoletano Edoardo Dalbono, in *Fanfulla della Domenica*, 4 marzo 1883; e in séguito definito un «sottilissimo pittore dei cieli e delle acque», in D'Annunzio, «I paesisti», *La Tribuna*, 4 marzo 1888.

Il paesaggio descritto può così mutare nello spazio ma anche nel tempo della vita, diventando diagnosi della *Erlebnis* (malinconia).

La costa era là, deserta sterile giallina; nella sua bassura, propizia all'arrivata. Scorse una muraglia deforme di fichidindia; scorse più lungi in un seno verdiccio un armento presso una capanna conica. Scopri in una calanca una lista di sabbione, contro una macchia cupa forse di ginepri forse di lentischi. La scelse per atterrarsi [...] nel sogno e nel prodigio, sicuro e lieve, dismemorato e inconsapevole, quasi al frangente dell'onda¹⁶.

2. Pescara com'era

Gabriele D'Annunzio nacque nel 1863 in una casa dai balconcini di ferro¹⁷. All'epoca le case delle famiglie agiate presentavano una «vastissima [...] architettura massiccia [...] tutta atri anditi vestiboli cortili adornati di logge giardinetti murati corridoi lunghi a spartitura di stanze quasi di celle [...] di mattonelle invetriate eran fatti i pavimenti»¹⁸; un po' come l'«aula vastissima nella casa antica dei Sangro»¹⁹, allestita per la scena unica della *Fiaccola sotto il moggio* (1905), di ambientazione aristocratica, curata da Adolfo De Carolis.

Pochi anni prima, nel 1857, vi era stata una «grande alluvione»: «Le acque inondarono tutta la campagna», da colle a colle, «e, poiché avevano attraversato vastissimi sedimenti d'argilla, erano sanguigne come nella favola antica»²⁰. Siamo in un'epoca in cui sul greto del fiume Pescara²¹, «sotto il ponte di ferro», si portano i panni a lavare²²; «il paese di Pescara si popolava di marinari», «la famiglia scendeva nella barca pel pasto della sera»²³; e l'aria si riempiva dell'odore acuto delle zuppe di pesce e dei suoni delle zampogne.

D'Annunzio ci narra però anche le vicende della grande storia: «Nel 1860 la città fu turbata da gravi agitazioni. [...] Nel mese di settembre la fortezza di Pescara fu evacuata; le milizie borboniche si sbandarono, gittando armi e bagagli nelle acque del fiume; stuoli di cittadini corsero le vie con liberali esclamazioni di gioia»²⁴. Oppure quando rievoca l'epidemia colerica del 1884²⁵, episodio che lo porta a utilizzare Manzoni con le «grandi scene corali – tumulti e peste – dei *Promessi Sposi* [...] popolandole di untori, di lanzichenecchi, di tribuni e di vetture prefettizie»²⁶. Nel 1881, viene annotato in una novella:

La mattina del 10 settembre, verso l'ottava ora, un sussulto della terra scosse dalle fondamenta Ortona. Molti edifici precipitarono, altri furono offesi nei tetti e nelle pareti, altri s'inclinaron e s'abbassarono²⁷.

Da qui le invocazioni al santo Emidio, protettore contro i terremoti, al quale è dedicata una festa proprio il 10 settembre (giorno del sisma) nella frazione ortonese di Caldari²⁸.

¹⁶ Scena finale del *Forse che sì forse che no* (1910), ultimo romanzo di D'Annunzio.

¹⁷ Cfr. <http://casadannunzio.beniculturali.it/index.php?it/1/home>; in Corso Manthoné 116, a Pescara.

¹⁸ *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto* di G. D'Annunzio tentato di morire (1935), a cura di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1995², p. 20.

¹⁹ C. Cresti *Gabriele D'Annunzio 'architetto immaginifico'*, presentazione di A. Andreoli, Firenze, Pontecorboli, 2005 (d'ora in avanti Cresti 2005), p. 51.

²⁰ NP, p. 77.

²¹ Nella novella *Il traghettatore*, NP, pp. 161-178, gli addetti alle chiatte sono detti «fiumatici», a p. 178. Si ricorda l'«erbal fiume silente» della poesia *I pastori*.

²² NP, pp. 65, 195.

²³ NP, pp. 10, 54-55.

²⁴ NP, pp. 81-82.

²⁵ Ne scriveva all'amico e poeta fiorentino Nencioni: «Qui c'è il *cholera* che opera con una certa violenza», vedi qui nota 5.

²⁶ Ciani 1975, p. 52. NP, *La guerra del ponte*, pp. 232-245.

²⁷ NP, p. 94.



Enrico Marchiani, Terremoto di Ortona, litografia del 1881, tratta dall'Archivio di Stato di Chieti.



Basilio Cascella, Donna con conca, immagine tratta dal sito www.meapulchra.it. Oggetti, immagini e racconti dall'Alto Molise: un mondo ancora a misura d'Uomo.

3. Superstizione e idolatria

La novella *Il Voto* (1884), rielaborazione di una tela omonima (1881-83) di Francesco Paolo Michetti, già recensita sul *Fanfulla della Domenica*²⁹, prepara le scene di «selvaggia fede» del *Trionfo della morte* (Milano, Treves, 1894)³⁰, con il riuso delle figurine di «Sei o sette mendicanti [che] merigiavano ammicchiati in un angolo»³¹, insieme a quelle di alcuni *freaks*³² nel pellegrinaggio al santuario di Casalbordino; episodio modellato – secondo alcuni critici – sul coevo *Lourdes* zoliano (1894). D'Annunzio ci regala anche una figura di «rapsodo cattolico che ha un nome di corsale barbaresco ed è cieco a simiglianza dell'antico Omero»³³.

²⁸ Cfr. F. Savarese, A. Tertulliani, F. Galadini, «Le fonti sul terremoto del 10 settembre 1881 in provincia di Chieti: revisione critica e nuove conoscenze», *Bullettino della Deputazione di storia patria negli Abruzzi*, 102 (2011), pp. 155-177, da cui si è ricavata l'immagine.

²⁹ Nella rubrica "Esposizioni d'arte", *Fanfulla della Domenica*, 5 (14 genn. 1883), n. 2; ora in D'Annunzio, *Scritti giornalistici*, I, 1882-1888, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996, pp. 92-100.

³⁰ Ora in G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, I, a cura di A. Andreoli, introd. di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1988, pp. 637-1019, cfr. p. 643 e nota 5 a p. 1303, della lettera dedicatoria a Michetti, per l'ossimoro tra virgolette.

³¹ NP, p. 171.

³² Il protagonista del racconto *Frà Lucerta* (1881) «pareva una figura balzata fuori da una delle terribili tele di Gerolamo Bosch» (D'Annunzio).

³³ Vedi la novella *Mungia* in NP, pp. 224-231, a p. 224.

Tra paganesimo e «leggenda cristiana»³⁴ sono sospese alcune novelle, come *S. Laimo*, localizzate tra fiume e mare, con il pescatore di memoria scritturale che si ritrova

a piedi nudi, su l'arena [...] poiché l'alveo qua e là scoperto rendeva facile il guado [...] sostò su l'altra sponda; [...] quando giunse al centro della selva, un miracolo gli si offerse alli occhi. Giaceva su la natural cuna dell'erbe un infante e sorrideva [...]. Egli riempì d'erbe uno de' suoi cesti, e sopra vi adagiò l'infante. Rifece il cammino [...] portando su la testa il peso³⁵.

In una movenza che ricorda le donne d'Abruzzo che tornano dalla fonte con la conca d'acqua (o in altre situazioni con un canestro) sulla testa.

4. D'Annunzio in viaggio e promotore delle arti



*Pescara, Teatro V[icenti]no Michetti (1910),
parte alta della facciata con caratteri
di ispirazione liberty*

D'Annunzio fornì quasi una sorta di guida per i pellegrini, «di santuario in santuario [...] per esaltare i miracoli d'ogni Santo, le virtù d'ogni reliquia, le bontà d'ogni Maria»³⁶. «Francesca volle dormire, com'è costume dei fedeli, sul pavimento della basilica, aspettando l'ostensione mattutina del santo»; «ambidue cominciarono a ragionare dei pascoli e dell'acqua, e poi dei santuarii e dei miracoli»³⁷; l'«antico duomo gotico, tutto coperto di fiori marmorei e di fiori vivi»³⁸. L'abbazia di S. Clemente a Casauria, della quale ebbe a segnalare lo stato di rovina: «da tutte le fenditure pendevano erbe selvagge»³⁹. Da turista in una città d'arte è inflessibile: «mi son levato alle sette, ed ho girato continuamente fino a stasera, passando a traverso meraviglie indescrivibili» (scrive a Pascal il 13 sett. 1894)⁴⁰.

Aveva l'abitudine durante gli anni trascorsi a Roma, come cronista mondano per la *Cronaca Bizantina* (1881-1886) e *La Tribuna* (nata nel 1883), di fare delle passeggiate prendendo nei suoi «taccuini» «rapidi appunti grafici» degli «aspetti formali e decorativi di un edificio»⁴¹. Ebbe così modo di fare osservazioni urbanistiche da 'dilettante'. Anche sulle «arti del disegno» per i propri libri fu esigente, ricercando pittori che assecondassero il suo gusto, che

³⁴ Formula usata in una lettera a Nencioni, del 17 aprile 1884; ritorna in *Trionfo della morte*, cit., a p. 853.

³⁵ *S. Laimo*, in *San Pantaleone*, Firenze, Barbèra, 1886, pp. 350-352. Ciani 1975, p. 57, ha individuato la fonte di questo quadretto in un poemetto di Maupassant, *Vénus rustique*, dal volume *Des Vers* (Paris, Conard, 1908 [1880]).

³⁶ NP, p. 88.

³⁷ NP, pp. 56, 59.

³⁸ G. D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, a cura di B. Borletti, P. P. Trompeo, Firenze, Sansoni, 1954²; cfr. quella del 15 giu. 1887, descrizione poi rifulita nel *Trionfo della morte*, cit., p. 712.

³⁹ G. D'Annunzio, «L'abbazia abbandonata. A Pasquale Villari», *Il Mattino*, 30-31 marzo 1892; passa in *Trionfo della morte*, cit., p. 859; ora in Id., *Scritti giornalistici*, II, cit., p. 25.

⁴⁰ Cfr. *Caro Pascal: carteggio d'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di E. Di Carlo; presentazione di G. Oliva, Chieti, Ianieri, 2001.

⁴¹ Cresti 2005, p. 13. Cfr. G. D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, 1976².



Copertina del 1910 a firma del pittore Giuseppe Cellini

poi era o sarà quello di un'epoca, se proviamo ad accostare l'architettura a certe copertine e illustrazioni⁴².

5. Francavilla al mare

Costretto a fuggire dalle bellezze del Golfo di Napoli per i debiti, aumentati in séguito ad una condanna per adulterio, D'Annunzio ripara a Francavilla, ospite presso il "Conventino" dell'amico *Ciccillo* Michetti e del suo cenacolo, che annoverava il musicista Francesco Paolo Tosti, lo scultore Costantino Barbella, il musicista e poeta Paolo De Cecco. Il giornalista Ugo Ojetti, nella rassegna di intellettuali sparsi per la penisola, intervistò D'Annunzio mentre risiedeva nel villino Mammarella (ovviamente in comodato). Nelle fantasmagorie dell'*intérieur* si coglie già quel bisogno di segregazione che sarà poi la cifra definitiva del Vittoriale:

Lo studio di lui è grande e ha tre finestre ampie; ma finestre, porte e pareti hanno cortinaggi altissimi di damasco rosso [...]. E quella camera è ricca di stoffe rare, di armi antiche e di nitidi libri preziosi, e presso un grande tavolo libero di gingilli stanno lunghi scaffali di lessici italiani, greci e latini. [...] I

villani hanno fatto su quella camera rossa, chiusa, odorosa una leggenda e dicono che in quella casa il poeta ha fatto una chiesa.

Passando per il periodo della Capponcina (Settignano) con la «paccottiglia di falso-antico»⁴³ per assecondare il suo istinto di «animale di lusso»⁴⁴; si capisce da dove venga quel passo del *Libro segreto* (1935): «Ho fatto di tutto me la mia casa; e l'amo in ogni parte, se nel mio linguaggio la interrogo, ella mi risponde nel mio linguaggio»⁴⁵.

6. L'eremo dannunziano tra montagna e mare

Della tragedia pastorale *La figlia di Iorio* (1903-1904) esisteva con lo stesso titolo (ma *Jorio*, 1895) un quadro del solito Michetti, con i protagonisti in primo piano e dietro il maestoso fondale della Maiella: quasi il manifesto in pittura della lettera dedicatoria del romanzo del

⁴² Alcuni «scritti dispersi» di D'Annunzio per i giornali sono raccolti in *Grotteschi e rabeschi: leggende favole e parabole* (Lanciano, Gino Carabba, 1923), dal titolo di una rubrica tenuta su rivista. Cresti 2005, pp. 68-79.

⁴³ De Michelis 1963, p. 241.

⁴⁴ Autodefinizione presente in una lettera all'editore Treves, giugno 1896: «il superfluo m'è necessario come il respiro», in De Michelis 1963, p. 242.

⁴⁵ Citato da E. Raimondi, *Il D'Annunzio e l'idea della letteratura*, in *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del Convegno internazionale di studio, Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963*, [a cura di E. Mariano], Milano, Mondadori, 1968, pp. 83-96. Un «libro di pietre vive» viene definito il Vittoriale, cfr. De Michelis 1963, pp. 238-239.

1894: «non imitare ma *continuare* la Natura»⁴⁶. «Vorrai tu aiutarmi a fissare i *tipi*, a determinare i *luoghi*, a trovare le *fogge*?», «Ricordati di dare ai costumi un carattere *arcaico*, qualche cosa di barbarico e di remoto», si raccomanda D'Annunzio col Michetti⁴⁷; «una stanza di terreno in una casa rustica» (primo atto), che poi nell'allestimento si realizzava con «oggetti autentici» reperiti presso i contadini. Il secondo atto nella «caverna montana» vede il Michetti fare dei sopralluoghi presso la Grotta del Cavallone (a Lama dei Peligni, pendici della Maiella).

Dieci anni prima l'alter ego Giorgio Aurispa (*Trionfo della morte*), si era trasferito da quelle pendici, dalla «città di pietra» di Guardiagrele verso la riviera della propria regione.

Trovò l'Eremo a San Vito, nel paese delle ginestre, su l'Adriatico. [...] ideale: una casa costruita in un pianoro, a mezzo del colle, tra gli aranci e gli olivi, affacciata su una piccola baia che chiudevano due promontorii. Era una casa d'una architettura primitiva [...]. La casa non ad altro serviva che ad albergare forestieri nella stagione dei bagni, secondo l'industria comune del contado di San Vito [...]. Distava circa due miglia dal borgo, all'estremo confine d'una contrada detta delle Portelle, in una solitudine raccolta e benigna come un grembo⁴⁸.

Che vi fosse stato un ritorno 'turistico' dal successo del romanzo lo intuimmo da un articolo di Rosario Javicoli dell'estate 1909:

Si passa il porto di Ortona e si scorge una successione di piccole insenature: la marina di San Vito col grazioso paesetto a cavaliere del colle e con le casine bianche sparse sulle colline sottostanti. In una di queste casine [...] D'annunzio affocò uno dei suoi amori misteriosi⁴⁹. [...] Attorno alla colonnetta della scalinata esterna che conduce alle due camerette abitate [...] si legge ancora il motto latino: *Parva domus, magna quies*⁵⁰.

Bibliografia

- L. Capuana, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972.
Caro Pascal: carteggio d'Annunzio-Masciantonio (1891-1922), a cura di E. Di Carlo; presentazione di G. Oliva, Chieti, Ianieri, 2001.
I. Ciani, *Storia di un libro dannunziano: 'Le novelle della Pescara'*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1975.
C. Cresti, *Gabriele D'Annunzio 'architetto immaginifico'*, presentazione di A. Andreoli, Firenze, Pontecorboli, 2005.
G. D'Annunzio, *Gli idolatri*, Napoli, Pierro, 1892.
G. D'Annunzio, *Le novelle della Pescara [1884-1886]*, Milano, Mondadori, 1949. 1. ed. Milano, Treves, 1902.
G. D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, a cura di B. Borletti, P. P. Trompeo, Firenze, Sansoni, 1954².
G. D'Annunzio, *Trionfo della Morte*, Milano, Treves, 1894; in Id., *Prose di romanzi*, I, a cura di A. Andreoli, introd. di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1988, pp. 637-1019.
G. D'Annunzio, «Lettere ad Enrico Nencioni: 1880-1896», a cura di R. Forcella, in *Nuova Antologia*, 17, 403 (mag.-giu. 1939).

⁴⁶ A Francesco Paolo Michetti, in *Trionfo della morte*, cit., pp. 639-644, a p. 639.

⁴⁷ Cfr. F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti nel cinquantenario della morte*, Pescara, [Lit. Brandolini], 1980, pp. 119-121, missiva del 31 ago. 1903.

⁴⁸ D'Annunzio, *Trionfo della morte*, libro III, *L'eremo*, cit., p. 777. Una foto della casa, eseguita da O. Breber, è in Cresti 2005, p. 139.

⁴⁹ Nell'estate 1889 D'Annunzio vi soggiornò con l'amante Barbara Leoni.

⁵⁰ R. Javicoli, «Monti e marine abruzzesi», in *Almanacco italiano*, Firenze, Bemporad, 1910, p. 253. Vedi anche *Trionfo della morte*, cit., p. 783.

- G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, I, 1882-1888, testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni; II, 1889-1938, testi raccolti da G. Zanetti, Milano, Mondadori, 1996 e 2003².
- G. D'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, Milano, Treves, 1910.
- G. D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, 1976².
- G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto* (1935), a cura di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1995².
- D'Annunzio e l'Abruzzo*, atti del X Convegno di studi dannunziani, Pescara, 5 marzo 1988, [a cura del] Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara, Tipolitografia G. Fabiani, 1988.
- E. De Michelis *D'Annunzio e le arti*, in Id., *D'Annunzio a contragenio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1963, pp. 215-244.
- F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti nel cinquantenario della morte*, Pescara, [Lit. Brandolini], 1980.
- E. Flaiano, *Lettera sull'Abruzzo a Pasquale Scarpitti*, in P. Scarpitti (a cura di), *Discanto*, S. I., Sarus, 1972.
- G. Gatti, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956.
- R. Javicoli, «Monti e marine abruzzesi», in *Almanacco italiano*, Firenze, Bemporad, 1910.
- U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895.
- E. Raimondi, *Il D'Annunzio e l'idea della letteratura*, in *L'arte di Gabriele D'Annunzio: atti del Convegno internazionale di studio*, Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963, [a cura di E. Mariano], Milano, Mondadori, 1968, pp. 83-96.
- F. Savarese, A. Tertulliani, F. Galadini, «Le fonti sul terremoto del 10 settembre 1881 in provincia di Chieti: revisione critica e nuove conoscenze», *Bullettino della Deputazione di storia patria negli Abruzzi*, 102 (2011), pp. 155-177.

Dal sud dell'Italia al sud della Francia, i viaggi di Giuliano da Sangallo: ricordo, modello, documento

Chloé Demonet

École pratique des Hautes études – Paris – France

Parole chiave: Rinascimento, Giuliano da Sangallo, disegno architettonico, archeologia.

Al servizio di Lorenzo il Magnifico, poi di Giulio II e Leone X, Giuliano da Sangallo (1441?-1516), architetto fiorentino, si spostò a seconda dei progetti e delle missioni affidate dai suoi committenti. Questi spostamenti gli diedero l'opportunità di misurarsi con l'Antico, come testimoniano i suoi disegni, raccolti in due libri di pergamena, il *codex Barberiniano* della Biblioteca Vaticana¹ e il cosiddetto *Taccuino senese* della Biblioteca di Siena². Queste raccolte contengono ricordi di un viaggio nel sud Italia nel 1488-89, per la presentazione di un modello per un palazzo per il re di Napoli, occasione di scoprire le antichità campane delle quali l'architetto offre un'immagine talvolta unica. Tra il 1494 e il 1496, si recò oltralpe, e fu il primo tra i suoi conterranei e contemporanei a rilevare edifici del sud della Francia. I disegni, a volte corredati di relazioni scritte, sono delle *belle copie* di appunti, riordinati per lo studio, per la posterità. Sono stati dispersi gli schizzi, ma il paragone tra le diverse versioni riportate negli album dimostra in che misura da uno stesso materiale preso *in situ* egli crea un oggetto nuovo, riproposto in uno stato originario ipotetico, tramite il quale l'architetto traduce la sua comprensione delle vestigia e del sito, al servizio di un discorso architettonico da diffondere tra i suoi collaboratori e seguaci. Se queste rielaborazioni ci informano sulla capacità di appropriazione di modelli originali da parte dell'architetto viaggiatore, il materiale grafico fu presto rivalutato dalla storiografia per il suo apporto alla conoscenza archeologica e topografica e per la sua contribuzione alla ricostruzione di un paesaggio modificato.

I disegni di Giuliano da Sangallo, che trascrivono le sue osservazioni su siti e monumenti scoperti durante viaggi compiuti alla fine del Quattrocento, conducono ad'interrogare le modalità della rielaborazione grafica che, partendo dalla realtà dello spazio e dell'oggetto, tende ad essere filtrata da interessi personali quanto professionali. Questa volontà di diffondere un'immagine insieme generale e ricca d'informazioni precise sui monumenti farà di questi dei modelli e creerà veri e propri documenti per la storia.

1. I viaggi e il loro contesto

I viaggi fatti da Giuliano da Sangallo sono legati alla carriera di un artista al servizio dei suoi committenti. Non hanno quindi per scopo iniziale la scoperta e lo studio di antichità o di architetture e opere esistenti. Ma già gli artisti avevano capito l'importanza dell'osservazione degli esempi esistenti per formarsi come architetti, come asserisce l'Alberti alla metà del Quattrocento³. Gli spostamenti sono quindi sfruttati per confrontarsi con architetture sconosciute, per osservarne le tecniche costruttive, percepirne l'articolazione e capire le proporzioni misurando tutto o parte dell'organismo architettonico. Per Giuliano come per altri suoi contemporanei questo processo è mosso da una doppia preoccupazione: un'inchiesta personale, legata alle questioni che animavano l'architetto in diversi momenti della sua carriera, a seconda di progetti di carattere militare, civile o sacro. Ma integra anche uno studio più generale e diffuso sui *topoi* dell'architettura antica che mira a una teorizzazione di essa in quanto architettura classica.

¹ Roma, Biblioteca apostolica vaticana, Barb. Lat. 4424

² Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, S.IV.8

³ *De Re Aedificatoria.*, VI, 1, 443, in L.B. Alberti, *L'Art d'édifier*, P. Caye, F. Choay (éd.), Paris, Seuil, 2004, pp. 275-276.

Già il coetaneo (e rivale) Giuliano da Maiano era stato missionato a Napoli per costruire la villa di Poggio Reale per il duca Alfonso di Calabria, inaugurata a giugno del 1488⁴. Lo stesso anno Lorenzo de' Medici manda un modello per un palazzo reale a Ferrante I, che fa portare dal suo architetto ormai prediletto, Giuliano da Sangallo. L'episodio costituisce un esempio rilevante del ruolo dell'architettura nel contesto delle relazioni diplomatiche tra la Toscana e il regno di Napoli. Il modello è andato perduto, ma la sua pianta è accuratamente disegnata dall'architetto nel suo grande codex, dove precisa con una nota che fu consegnato da lui stesso nel 1488⁵. Per recarsi a Napoli, Giuliano da Sangallo usa la strada tradizionale verso sud, sulla quale sono sparsi reperti archeologici che l'architetto disegna, creando un vero e proprio diario grafico. Percorre quindi la via Francigena fino a Roma, passando da Siena, dove forse ritrae il famoso altare Piccolomini nella cattedrale (tac. sen. f. 20⁶), e a Viterbo dove s'interessa ad un particolare edificio termale (tac. sen. f. 8). A Roma avrà certamente fatto una sosta non breve; possono essere legati a questo viaggio la serie di rilievi di archi di trionfo del taccuino senese (f. 22, ff. 23v-24, f. 26r) e la pianta del Pantheon del f.18. Esce da Roma usando almeno un tratto dell'antica Appia dove disegna due sepolcri (tac. sen. f. 16, cod. Barb. f. 8) per poi raggiungere la Casilina, cioè l'antica via Latina che andava fino a Capua, passando da Aquino (l'arco di trionfo è al tac. sen. f. 25v). A Capua s'interessa alle Carceri vecchie (tac. sen. f. 16v, cod. Barb. f. 8). Ad un certo punto sembra fare una visita a Benevento (arco al tac. sen. ff. 24v-25), ma concentra le sue ricerche sulle antichità Campane nella zona ad ovest di Napoli, nella baia di Pozzuoli. In quella città in particolare effettua il rilievo del tempio di Augusto, già diventato la basilica di San Procolo (tac. sen. ff. 8v-9, cod. Barb. ff. 6v-7). Si sofferma a studiare edifici termali a Cuma (cod. Barb. f. 8v) Tripergole (tac. sen. f. 16v, cod. Barb. f. 8) e Baia (tac. sen. f. 26v, cod. Barb. f. 7) dove non tralascia la famosa Piscina Mirabilis (cod. Barb. f. 7).

I disegni fatti a Roma sono difficilmente databili perché l'architetto ebbe diverse occasioni di visitarla, anzi di viverci. Ma nel caso dei viaggi nel sud dell'Italia e della Francia, fatti una volta sola, non v'è dubbio sul momento in cui Giuliano da Sangallo poté vedere e disegnare certi edifici. Così, in cammino, per volontà sua o a seconda delle soste, l'architetto fiorentino coglieva ogni occasione per realizzare degli schizzi e prendere alcune misure di fabbriche antiche o edifici più recenti. Questi rilievi architettonici costituiscono una testimonianza degli itinerari percorsi dall'architetto, una documentazione completata, nel caso del viaggio in Francia, da note topografiche. Dopo la morte del Magnifico, Giuliano da Sangallo aveva trovato un nuovo protettore nella persona di Giulio della Rovere (papa Giulio II dal 1503 al 1513). Lo segue nel suo spostamento politico in Francia presso il re Carlo VIII al quale chiede un appoggio per opporsi al papa Borgia. Nel *codex Barberini*, alcune note forniscono il dettaglio delle soste⁷. Le tappe indicate corrispondono al viaggio di ritorno, e non trovano

⁴ S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Edifir, 2014, p. 82.

⁵ La versione più accurata è al f. 39v del *codex Barberini*: «QVESTA.E.LA PIANTA.DVNO MODELO.DVNO.PALAZO.CHEL MAGNIFICO.LORENZO.DE MEDICI.MANDO A(L) RE.FERN(AN)DO.DI NAPOLI E IO GIVLIANO DA S(AN) G(ALLO) POICHE LEBBI FINITO ANADAI CO(N) LO M(ODELLO) SOPRA DETO [...] .FV.NEL.M.CCC L XXX III»

⁶ Da ora in poi si userà "tac. sen" per il *taccuino senese* e "cod. Barb." per il *codex Barberini* nel citare i diversi fogli.

⁷ Verosimilmente queste note non erano destinate a essere conservate poiché sono apparse dopo lo smontaggio del *codex*, su un foglio di carta integrato nella rilegatura; *Codex Barberini*, f. Av: «Partimoci d'Avignone a di 26 d'Aprile 1496 a ore 12 e venimo a Teraschone, che sono miglia 12. A Santa Marta, | a di 30 deto, arivamo in Arli, che sono 9 miglia, dov'è el corpo di santo Antonio e dove è un belisimo quliseo. | E domenicha el primo di di magio ci partimo d'Arli e venimo a Selon che sono 2 miglia e fumo presi. | Lunedì a di 2 deto ci partimo d'Anselon e venimo a disinare a Saisi che sono 15 miglia e dipoi a disinare ci partimo | e venimo a logiare a Sa(n) Masimino che sono 18 miglia. E a di 3 al di di Santa (Croce) ci partimo | da Santo Masimino e a disinare a Brigniola che sono 9 miglia e poi da Brigniola a Draghigniano aberghio, che sono 21 | miglio. Partimoci da

riscontro nei disegni conservati nelle due raccolte, che molto probabilmente risultano da appunti presi all'andata. L'architetto si ferma a disegnare sulle alture attorno a Nizza, nella «CITA ANTICA [...] DIS(F)ATA» di Cimiez (tac. sen., f. 13v). Passa per Aix (cod. Barb. f. 40v), Arles (cod. Barb. f. 11) poi per Orange, dove disegna il teatro (cod. Barb. f. 40) e il famoso arco (cod. Barb. ff. 24v-25, tac. sen. ff. 22v-23), di cui fornisce la testimonianza grafica forse la più precoce. Il percorso giunge fino a Vienne, vicino a Lione (cod. Barb. f. 7v). Con questi viaggi, Giuliano da Sangallo integra nel suo corpus degli edifici che per una maggior parte sarà l'unico artista ad analizzare al suo tempo; i suoi rilievi acquisiscono così un valore di autenticità, oltre ad una qualità di esecuzione riconosciuta dai successori.

2. I monumenti e la loro rappresentazione

Tra i disegni di Giuliano da Sangallo non è pervenuto quasi nessuno schizzo. Le due raccolte di Siena e Roma contengono disegni messi al pulito a partire da appunti realizzati sul posto. Riflettono quindi una scelta fatta tra disegni probabilmente più numerosi di quello che si conserva oggi (bisogna anche tener conto della possibile sparizione di fogli). Degli interessi particolari emergono però dal raggruppamento topografico di disegni che, nel corpus, sono sparsi e mischiati. La messa in pulito degli appunti è ovviamente influenzata dalla distanza cronologica tra il momento del rilievo e la sua restituzione grafica; può essere anche condizionata dalle mancanze (di una misura, di una nota, ecc.), soprattutto nel caso di appunti presi in poco tempo durante le soste⁸. Ma si percepiscono in questi disegni diverse prove, scelte, opzioni fatte dall'architetto nella rappresentazione architettonica.

Giuliano da Sangallo usa così le sue due raccolte per proporre delle soluzioni di figurazione diverse di uno stesso edificio. Sfrutta infatti le dimensioni del *codex Barberini* (39x45,5 cm), molto più grande del taccuino senese (12x18 cm). Ciò gli permette di focalizzare l'attenzione su vari aspetti dello stesso monumento, ma anche di cimentarsi in diverse proposte di restituzione o "restauri grafici" elaborati in base alle sue osservazioni. L'esempio dell'arco di Orange illustra questa capacità di interpretare le osservazioni fatte sul posto. Si nota subito quanto la versione elaborata nel *codex Barberini* corrisponda meglio alle proporzioni reali dell'edificio che, nel taccuino, appare leggermente verticalizzato. Questa versione, più preziosa, dà una maggior importanza alla decorazione scultorea mentre nel *codex* si insiste sulle masse architettoniche (anche se il prospetto laterale contiene il dettaglio dei bassi-rilievi). L'architetto sfrutta queste due versioni per proporre delle interpretazioni riguardo alle parti basse ed alte dell'edificio; infatti l'arco era stato in parte inglobato da una cinta muraria ed era parzialmente sepolto. Come fare per capire, allora, le disposizioni originali dell'arco? Già conoscitore dell'architettura trionfale, l'architetto propone diverse interpretazioni per queste parti non visibili. Per il basamento suggerisce sul prospetto laterale una continuità di singole basi per ogni colonna (tac. sen. f. 22v) o un'alternanza con singole basi e una base unica per due colonne (cod. Barb. f. 25). Il coronamento dell'edificio è anche diversamente interpretato, con timpano semi-circolare nel taccuino e triangolare nel *codex*. Ritroviamo qui l'attrazione particolare di Giuliano per il motivo del timpano, che restituisce in tanti disegni tratti dall'Antico fino a integrarli nei suoi progetti più emblematici.

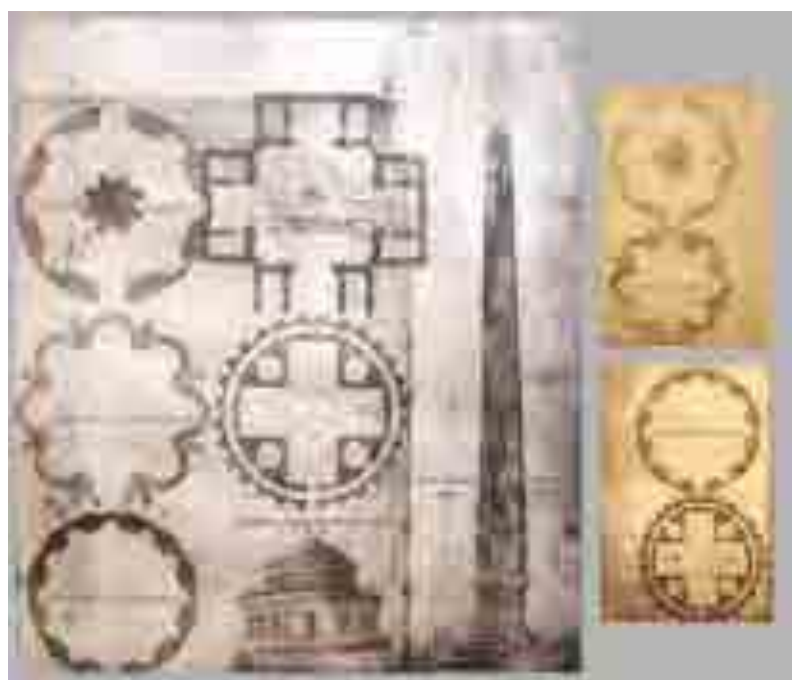
Draghigniano a di 4 e venimo a disinare a la Buta che sono 12 miglia, e dala Buta venimo | aberghio a Grasa che sono 15 miglia di chativa via».

⁸ P. Gros, «Giuliano da Sangallo en Provence», in *Giuliano da Sangallo*, A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore (eds.), Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 250-259.



Arco di Orange – tac.sen.f. 22v (in Falb-Zdekauer 1899); cod. Barb. f. 25 (in Hülsen 1910); An. Francese del sec. XVI, RIBA (in Campbell 2004-2)

Oltre agli archi di trionfo, Giuliano da Sangallo si è molto interessato a un altro grande *topos* dell'architettura antica, cioè la pianta centrale. Le ricerche sul tema, già iniziate da Brunelleschi, sono proseguite dalla generazione successiva. Proprio l'anno del viaggio a Napoli si pro-



Edifici a pianta centrale – cod. Barb. f. 8 (in Hülsen 1910); tac.sen. ff.16-16v (in Falb-Zdekauer 1899) – fogli messi in scala l'uno riguardo al altro

gettava la nuova sagrestia di Santo Spirito a Firenze, per la quale l'architetto fornisce un modello con pianta ottagonale⁹. Ora, la maggioranza dei rilievi architettonici fatti durante il viaggio a sud Italia sono edifici a pianta centrale, come se Giuliano da Sangallo focalizzasse le sue ricerche a seconda dei suoi progetti del momento, che includono una cappella ottagonale per il palazzo napoletano, come appare su due versioni della pianta¹⁰.

Tra le piante di sepolcri ed edifici termali prese tra Roma e Puzzoli, una parte è raggruppata su un foglio unico, quasi a formare un repertorio di modelli (cod. Barb. f. 8 – e su un foglio recto e verso nel tac. sen. ff. 16-16v). Le piante

⁹ S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, op. cit., p.115.

¹⁰ Codex Barberini f.8v, f.39v; questo aspetto è stato di recente discusso da B. De Divitiis, «Giuliano e le antichità della Campania», in *Giuliano da Sangallo*, op. cit., p. 231-249.

sono rappresentate con un rapporto di scala diverso, in modo da apparire con le stesse proporzioni sul disegno. Qui non conta tanto l'ampiezza di questi spazi ma piuttosto le diverse soluzioni adottate riguardo la centralità. Così le rovine viste, disegnate e misurate durante il viaggio vengono rielaborate sulla pergamena per diventare modelli quasi ideali di cui solo le note permettono di capire la provenienza topografica e la natura antica.

La cura con la quale questi esempi sono stati disegnati, talvolta riportati in più versioni e conservati in veri e propri album, non permette di dubitare sulla volontà di costituire un corpus che caratterizzi la bottega dei Sangallo: questo corpus rappresenta sia un repertorio di modelli ed esempi, una dimostrazione della capacità analitica e artistica dell'architetto, che una raccolta da conservare per la posterità.

3. Il riuso dei disegni: dalla testimonianza all'archeologia

Dopo la morte del maestro, il figlio Francesco da Sangallo, scultore, conserva questa "raccolta di bottega", che mostra alla cerchia sangallescma ma anche al di fuori di questa. Le copie realizzate confermano la grande autorità dei disegni di Giuliano da Sangallo ma anche il pregio di queste rappresentazioni di edifici, alcuni dei quali mai studiati prima, tratti dall'Antico e da esempi più recenti.

La serie degli edifici a pianta centrale rilevati durante il viaggio a Napoli ebbe una fortuna immediata. Lo stesso fratello di Giuliano, Antonio il Vecchio, li copiò su un foglio di pergamena della propria raccolta¹¹. Con altri elementi (tra cui la pianta del Pantheon e quella del Colosseo che figurano nei due album di Giuliano da Sangallo) furono riprodotti esattamente dall'anonimo autore del *codex Excurialensis*¹². Ma quello che attingerà più abbondantemente al corpus sangallescma fu Giorgio Vasari il Giovane nell'ambito del suo progetto di "città ideale," per il quale effettua una raccolta di piante di chiese, templi, palazzi, ville di Toscana e d'Italia¹³. Tra le fonti da lui privilegiate occupano una parte importante i due libri di Giuliano da Sangallo, nei quali Vasari seleziona diverse piante, particolarmente di edifici centrali, tra cui tutta la serie delle piante centrali del viaggio a Napoli. Nella sua rielaborazione, le piante vengono sparse nella raccolta. Conservano un'indicazione di provenienza, e quindi hanno valore di esempio che può essere citato, ma non comportano più la scala architettonica che permetteva, nei rilievi di Giuliano da Sangallo, di capirne le dimensioni reali. Sono quindi diventate modelli con valore ideale, universale.

Altre copie più tardive cercano di mantenere l'informazione topografica, perché hanno lo scopo, non di riprodurre un esempio ideale, ma di fornire una testimonianza sull'architettura antica. In questo senso vengono integrati i disegni di Giuliano da Sangallo nel "museo cartaceo" di Cassiano dal Pozzo, che sin dal 1615 cercò di adunare e classificare ogni traccia della civiltà romana¹⁴. Una grande parte del materiale sangallescma venne ripreso per questo progetto, tutto tratto dal *codex Barberini* (che non aveva ancora raggiunto la collezione che gli darà il suo nome attuale), e le piante centrali ci sono tutte, con le loro indicazioni topografiche. Nel caso della serie di archi di trionfo, sarà stata apprezzata la raccolta del fiorentino che offre dei rilievi di edifici "inediti", come l'arco di Galieno (cod. Barb. f. 25v) o quello di Malborghetto (cod. Barb. f. 36v). Per l'arco di Orange, una nota indica non solo il nome e la localizzazione dell'arco, ma anche la fonte, cioè «ex. lib. Jul. Giamb. D.ti. S.

¹¹ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2045A

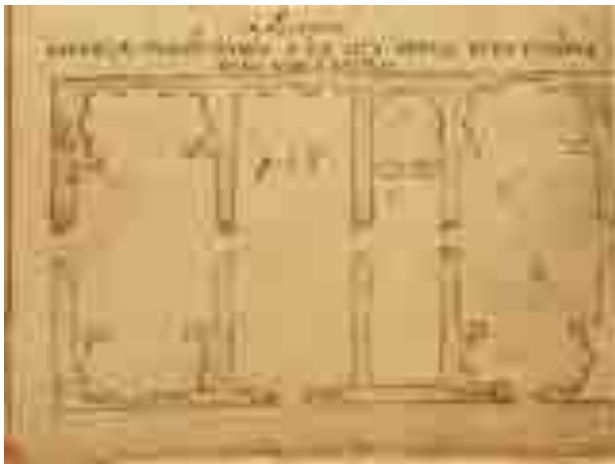
¹² Madrid, Monastero dell'Excurial, *Codex Excurialensis*, 28, II, 12 (attr. bottega del Ghirlandaio).

¹³ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, *Piante di Chiese di Toscana, e d'Italia disegnate dal Cav.^{re} Giorgio Vasari*, 4714A-4944A

¹⁴ I. Campbell, *Ancient Roman topography and architecture*, vol.1, London, Royal Collection Trust and Harvey Miller, 2004, p.1.

Gal. »¹⁵. Così, già all'inizio del Seicento, i rilievi architettonici di Giuliano da Sangallo acquisiscono un valore in quanto fonte per la conoscenza della civiltà antica.

Da questa considerazione precoce deriva un uso dei disegni del Fiorentino da parte dei primi archeologi che non cercavano i canoni di un'architettura classica, o le tracce fugaci di una civiltà sepolta, ma miravano a capire la topografia antica e l'evoluzione dei siti e singoli edifici. I rilievi del Rinascimento entrano a fare parte delle fonti usate per completare i dati degli scavi, come fa Eugène Müntz già alla fine dell'Ottocento¹⁶. Con Jules de Laurière propone, proprio sull'esempio dell'arco di Orange rilevato da Giuliano da Sangallo, di "paragonare [i disegni] dal punto di vista architettonico con gli edifici, così come li vediamo oggi o come potevano esistere alla fine del XV secolo"¹⁷. Se l'esercizio si trasforma rapidamente in una critica delle restituzioni grafiche dell'architetto del Rinascimento, viste come troppo lontane dalla "verità archeologica", queste, in quanto materiale preso *in situ* dall'autore stesso, acquisiscono però lo status di documento storico. Il metodo proposto da Müntz e Laurière fu applicato mezzo secolo dopo, in uno studio di G. de Angelis d'Ossat sulle terme di Cimiez, che identifica per la prima volta un disegno del taccuino senese di Giuliano da Sangallo come relativo alle sale nord di questo complesso termale (f. 13)¹⁸. Trascrivendo le misure in braccia fiorentine nel sistema metrico attuale, d'Ossat riconosce che le dimensioni corrispondono a quelle fornite dal rilievo allora più recente e accurato fatto nel 1879. Riconosce la capacità analitica dell'architetto, specialmente nel caso di vestigia che non erano mai state studiate¹⁹. Più recentemente,



la precisione della pianta del Sangallo fatta attorno al 1496 è stata sottolineata e il rilievo è considerato come "inestimabile per la sua data, anteriore al deturpamento dell'edificio"²⁰.

Quest'apprezzamento appare come una riqualificazione del lavoro di analisi condotto da Giuliano da Sangallo durante la sua carriera e in particolare durante questi viaggi. Da una documentazione da diffondere nella propria cerchia artistica, questi appunti di viaggio messi in pulito

Pianta delle terme nord di Cimiez – tac.sen. f. 13, dettaglio (in Falb-Zdekauer 1899).

¹⁵ I. Campbell, *Ancient Roman topography and architecture*, vol. 2, London, Royal Collection Trust and Harvey Miller, 2004, p. 528.

¹⁶ E. Müntz, *Les antiquités de la ville de Rome aux XIVe, XVe, et XVIe siècles (topographie-monuments-collections) d'après des documents nouveaux*, Paris, Ernest Leroux, 1886, p. 25: «À côté des fouilles, les facteurs qui ont le plus contribué à la restitution de Rome antique, but de tant d'efforts, sont d'une part les dessins des architectes de la Renaissance de l'autre les documents d'archives».

¹⁷ J. de Laurière et E. Müntz, *Giuliano da san Gallo et les monuments antiques du midi de la France au XVe siècle*, Paris, Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1885, p. 15: «comparer [les dessins] au point de vue architectural avec les édifices, tels que nous les voyons aujourd'hui ou tels qu'ils ont pu exister à la fin du XV^e siècle».

¹⁸ G. De Angelis d'Ossat, «Un disegno di G. da Sangallo relativo alle terme di Cimelia presso Nizza», *Rivista di studi liguri*, 8, (1942), pp. 20-24.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 22-23: «A chi conosce il carattere e i limiti dell'attività di rilevatore e di disegnatore di Giuliano da Sangallo non potrà fuggire l'importanza di tale disegno, che dimostra all'evidenza come quel monumento dovesse aver vivamente impressionato l'animo del Sangallo, che era, è ben dirlo chiaro, tutt'altro che un archeologo».

²⁰ F. Lemerle, *La Renaissance et les antiquités de la Gaule: l'architecture gallo-romaine vue par les architectes, antiquaires et voyageurs des guerres d'Italie à la Fronde*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 46: «inestimable par sa date, antérieure à la défiguration de l'édifice».

diventano, cinque secoli dopo, dei documenti per la storia; per la storia antica, ma anche per la comprensione della percezione dell'Antico da parte di un architetto di transizione tra Quattro e Cinquecento.

Bibliografia

L. B. Alberti, *L'Art d'édifier*, P. Caye, F. Choay (eds.), Paris, Seuil, 2004.

I. Campbell, *Ancient Roman topography and architecture*, London, Royal Collection Trust and Harvey Miller, 2004 (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, A catalogue raisonné, vol. 1/3, n° Series A-Antiquities and architecture, Part nine).

I. Campbell, *Ancient Roman topography and architecture*, London, Royal Collection Trust and Harvey Miller, 2004 (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, A catalogue raisonné, vol. 2/3, n° Series A-Antiquities and architecture, Part nine).

G. De Angelis d'Ossat, «Un disegno di G. da Sangallo relativo alle terme di Cimelia presso Nizza», *Rivista di studi liguri*, 8 (1942), p. 20-24.

B. De Divitiis, «Giuliano e le antichità della Campania», in *Giuliano da Sangallo*, A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore (eds.), Milano, Officina Libraria, 2017, p. 231-249.

S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Edifir, 2014.

P. Gros, «Giuliano da Sangallo en Provence», in *Giuliano da Sangallo*, A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore (eds.), Milano, Officina Libraria, 2017, p. 250-259.

J. de Laurière, E. Müntz, *Giuliano da San Gallo et les monuments antiques du midi de la France au XVe siècle*, Paris, Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1885.

F. Lemerle, *La Renaissance et les antiquités de la Gaule: l'architecture gallo-romaine vue par les architectes, antiquaires et voyageurs des guerres d'Italie à la Fronde*, Turnhout, Brepols, 2005.

E. Müntz, *Les antiquités de la ville de Rome aux XIVe, XVe, et XVIe siècles (topographie-monuments-collections): d'après des documents nouveaux*, Paris, Ernest Leroux, 1886.

I viaggi in Italia di Leo von Klenze: memorie e trasfigurazioni

Andrea Maglio

Università degli Studi di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Viaggio in Italia, XIX secolo, Architettura dell'eclettismo, pittura di paesaggio.

1. Premessa

L'esperienza del viaggio in Italia rappresenta un momento decisivo nella formazione dell'architetto europeo in età contemporanea, ma la frequenza con cui Leo von Klenze visita il Paese, probabilmente superiore a quella di chiunque altro, induce a riflessioni diverse sulle ragioni e sulle modalità di questi spostamenti. Egli visita infatti l'Italia circa venti volte tra il 1806 e il 1855. Alcuni di questi viaggi sono brevi escursioni o vacanze, per lo più nell'Italia settentrionale, mentre altri sono dovuti alla necessità di accompagnare il principe Ludwig von Wittelsbach – dal 1825 sovrano di Baviera – e talvolta sono veri e propri viaggi di studio. Di tale vasta esperienza rimangono tracce cospicue, tanto in forma di disegni, dipinti, lettere e diari¹, quanto nell'opera architettonica di Klenze, fondata su interpretazioni rigorose e “filologiche”, ma mai puramente mimetiche, dei modelli antichi. Se gli edifici realizzati costituiscono un palinsesto di rimandi e citazioni più o meno consapevoli, nella sua attività di pittore Klenze dimostra un'analogia attitudine alla trasfigurazione delle memorie italiane, in tal caso con precisa cognizione della tecnica combinatoria utilizzata. In qualche modo queste rappresentazioni del paesaggio e dell'architettura italiani da un lato testimoniano la capacità di guardare a contesti complessi ed eterogenei e dall'altro rimandano a un'immagine “verosimile” del paesaggio mediterraneo, in grado di fornire elementi anche più utili rispetto a rappresentazioni fedeli alla realtà.

Spesso identificato come “lo Schinkel del sud”, un parallelo che in realtà non gli rende merito, Leo von Klenze (1784-1864) nasce in un piccolo borgo della bassa Sassonia e si forma prima a Berlino, nella cerchia di David e Friedrich Gilly e di Schinkel, e poi a Parigi, dove arriva nel 1800, quando la scena è dominata dalle figure di Percier e Fontaine e dalla produzione teorica di Jean-Nicolas-Louis Durand. La sua fortunatissima carriera lo vedrà, al servizio di Ludwig, a Monaco, città di cui contribuisce a cambiare il volto².

2. Alla ricerca di modelli “perduti”

Nel 1806, all'età di ventidue anni, Leo von Klenze arriva per la prima volta in Italia effettuando un vero e proprio viaggio di formazione: passando per la Svizzera, egli giunge a Como, per poi visitare Genova e la costa ligure, la Toscana, Roma e Napoli. La tappa più meridionale è costituita da Paestum, il primo esempio di architettura greca che l'architetto sassone riesce ad ammirare, prima di poter studiare i templi siciliani e poi i monumenti ateniesi. A partire dal 1818 i soggiorni italiani di Klenze sono spesso legati a quelli del principe Ludwig. Dopo diversi brevi viaggi, tra il 1823 e il 1824 Klenze è di nuovo in Italia per la sesta volta, ancora al seguito di Ludwig, da cui si allontana per alcune deviazioni. La ricerca di modelli è connessa a progetti e cantieri nella capitale bavarese, per i quali tra il

¹ La corrispondenza tra Klenze e Ludwig si è conservata ed è oggetto di una pubblicazione in più volumi, di cui gli ultimi tre, che compongono la terza parte, sono attualmente in lavorazione: H. Glaser (ed.), *König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Der Briefwechsel*, parte I (1815-25) e parte II (1825-1848), München, Kommission für Bayerische Landesgeschichte, 2004-2011.

² Cfr. A. von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben-Werk-Vision*, München, Beck, 1999; W. Nerdinger (ed.), *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof. 1784-1864*, München-London-New York, Prestel, 2000. Di recente una biografia sintetica è stata pubblicata da F. Freitag, *Leo von Klenze. Der königliche Architekt*, Regensburg, Pustet, 2013. Sul tema del viaggio in Italia degli architetti tedeschi, cfr. A. Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Napoli, Clean, 2009.

principe e l'architetto si instaura una dialettica quanto mai articolata, poiché Klenze deve fronteggiare richieste esplicite e talvolta bizzarre del *Kronprinz*. A Firenze la discussione verte sull'alternanza tra frontoni triangolari e curvi sui prospetti dei principali edifici della città, un tipo di disegno criticato dall'architetto ma di cui il principe ritrova illustri esempi³; la discussione riguarda direttamente le scelte da compiere per la costruzione del Königsbau a Monaco, la nuova ala del palazzo reale: la soluzione infine adottata eliminerà il problema abbandonando i frontoni e ricorrendo ad archi a tutto sesto senza però che le arcate inquadrino finestre di misure e forma diverse alla maniera di palazzo Pitti, ma anche senza che nell'arcata siano inserite le bifore come nei palazzi Strozzi e Medici-Riccardi,.

Spesso Ludwig, entusiastosi di fronte a edifici e monumenti, chiede al suo architetto di fiducia di realizzare copie fedeli di quanto ha visto, siano esse rovine antiche, edifici medievali o rinascimentali. Accade nel caso di Paestum, dove viene espresso il desiderio di ricreare una copia del tempio di Poseidone in forma di rovina e con quella patina del tempo in grado di conferire un'aura romantica⁴. Anche in tal caso le discussioni sull'argomento porteranno a scelte di tipo diverso, fino al progetto per il Walhalla, per il quale Klenze vince un concorso nel 1814, elaborando diverse versioni negli anni successivi e costruendolo infine tra il 1830 e il 1842, e che ovviamente richiama i modelli studiati successivamente. Un'altra vera e propria epifania per il futuro sovrano bavarese avviene la notte di Natale del 1823, durante la messa nella Cappella Palatina di Palermo. Nonostante un pioggia battente e diversi disagi, Klenze è intento a effettuare una minuziosa campagna di rilievi ad Agrigento, interessato soprattutto al problema dell'Olympeion⁵, mentre il principe si ferma nel capoluogo per godere dell'ospitalità dell'aristocrazia cittadina e quindi partecipando anche alla messa nella notte della vigilia. Secondo le parole dello stesso Klenze, «le superfici dorate dei dipinti, il peculiare, ma perfetto sistema proporzionale, la “ruggine” di una venerabile antichità, le vicende storiche che vi sono legate e la tradizione sacra dell'illuminazione notturna avevano sortito un effetto tale sul principe, che non poteva trovare le parole per descrivermi tale esperienza e mi disse che, una volta arrivato sul trono, avrebbe voluto costruire una cappella uguale»⁶. Anche in tal caso l'architetto riesce a conciliare le richieste del committente con la propria etica professionale: il risultato sarà la Allerheiligen-Hofkirche di Monaco, annessa alla Residenz e consacrata al culto cattolico⁷; l'edificio avrebbe dovuto ricordare proprio la Cappella Palatina, ma sarà fondata invece su altri modelli, e specificamente su San Marco a Venezia per gli interni, e sulle forme del romanico lombardo per l'esterno, in maniera da scegliere opzioni stilistiche non troppo difformi tra loro⁸. Nonostante lo sforzo di Klenze per evitare *pastiches* decorativi, al momento di discutere le pitture dell'interno Ludwig ritorna a chiedere che si segua il modello della cappella palermitana⁹.

³ L. von Klenze, *Memorabilien I*, fol. 130v-132r; si cita, anche di seguito, dalla trascrizione in cd-rom acclusa al volume di W. Nerdinger (ed.), *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof. 1784-1864*, cit..

⁴ Ivi, 152r-151v.

⁵ Sul dibattito suscitato dagli studi intorno all'Olympeion, cfr. M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pagg. 172 e segg.; Id., «Sizilien und die Grand Tour zur Goethezeit/ La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe», in A. Burg, M. Caja (eds.), *Potsdam & Italien. Die Italienrezeption in der Potsdamer Baukultur / La memoria dell'Italia nell'immagine di Potsdam*, Potsdam, Potsdam School of Architecture, 2014, pagg. 28-36.

⁶ L. von Klenze, *Memorabilien I*, cit., p. 177r-178r. Cfr. A. Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera*, cit., p. 78.

⁷ G. Cianciolo Cosentino, «Ludwig I di Baviera e la Sicilia», in M. Giuffrè, P. Barbera, G. Cianciolo Cosentino (eds.) *The Time of Schinkel and the Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, Cannitello (RC), Biblioteca del Cenide, 2006, pp. 239-246; Id., *Serradifalco e la Germania. La Stildiskussion tra Sicilia e Baviera 1823-1850*, Benevento, Hevelius, 2004; W. Nerdinger (ed.), *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwig I. 1825-1848*, München, Hugendubel, 1987.

⁸ A. von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben-Werk-Vision*, cit., pagg. 232-242.

⁹ Klenze, *Memorabilien III*, fol. 22r-22v.

3. Vero, verosimile e falso: disegni e dipinti

Klenze ha rapporti stretti con la pittura, non solo perché la pratica e perché la sua architettura è strettamente correlata alle arti figurative, come nel caso della citata chiesa di Monaco, ma si dalla sua formazione accademica. A Parigi studia presso Constant Bourgeois, allievo di Jacques Louis David, maestro della pittura storica e particolarmente attento all'elemento paesaggistico. La sua vena pittorica è influenzata anche da maestri come Canaletto, che nel 1761 aveva dipinto il castello di Nymphenburg a Monaco, e Domenico Quaglio, sebbene il suo stile nel corso degli anni subisca modifiche anche maggiori rispetto alla sua concezione architettonica. Eppure, Klenze resta un architetto e nelle opere grafiche si concede licenze che riflettono il suo peculiare immaginario.



Fig. 1 Leo von Klenze, Veduta del golfo di Salerno da Amalfi, s.d.

Nelle vedute urbane, come in quelle relative a singoli edifici, Klenze modifica sempre leggermente la realtà, accentuando la simmetria, modificando alcuni particolari architettonici o le proporzioni degli edifici, al fine di rendere più armoniosa la composizione. Tuttavia, a differenza degli architetti della sua generazione, oltre a ricostruzioni “fantastiche”, egli produce anche vedute solo in parte diverse dal modello reale, innescando in taluni casi un processo di “falsificazione”, le cui ragioni sono ancora da indagare e rispondono di volta in volta a obiettivi di ordine diverso. In ogni caso, poiché queste tele sono dipinte a Monaco, quasi sempre a distanza di anni – o di decenni – dall'esecuzione del disegno, effettuata sul posto a matita o a penna, la tendenza a modificare la realtà ritratta sembra quasi inevitabile e tali lavori vanno considerati come opere autonome, non strettamente legate all'oggetto

osservato in Italia o in Grecia. Il dipinto diviene una sorta di opera d'assemblaggio, in cui sono aggiunti altri elementi, come le figure umane, la vegetazione e gli effetti di luce, provenienti da altri disegni e scelti quasi come da un catalogo a disposizione dell'artista¹⁰. La veduta del golfo di Salerno da Amalfi [Fig.1], normalmente identificato come *Küstenlandschaft am Golf von Neapel* (Paesaggio costiero del golfo di Napoli) mostra proprio questa tecnica di assemblaggio, con sfondo ed elementi in primo piano desunti da diversi disegni eseguiti precedentemente *in loco*¹¹.



Fig. 2 Leo von Klenze, *Amalfi*, 1859.

Esistono poi casi specifici legati a suggestioni storiche, mitologiche o paesaggistiche. Nel caso della tela raffigurante la cattedrale di Amalfi è stato ipotizzato che possa essere stata destinata ad Errico Alvino, autore del progetto di rifacimento della facciata¹², ma tale notizia non ha trovato alcuna conferma. La veduta [Fig. 2] non costituisce un vero e proprio progetto, come pure è stato affermato¹³ ma, eseguita nel 1859 sulla base di disegni del 1855, precedentemente al crollo parziale che determinerà la decisione di ricostruirne la facciata,

¹⁰ N. Lieb, «Der Architekt Klenze als Bildkünstler», in N. Lieb, F. Hufnagl, *Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen*, München, Callwey, 1979, pagg. 35-59, qui 37-38.

¹¹ Lo sfondo è analogo a quello del disegno "Blick auf die Bucht von Amalfi", del 1830, pubblicato da N. Lieb, F. Hufnagl, *op. cit.*, p. 175, mentre alberi e case in primo piano rimandano a diversi disegni di Amalfi, della costiera e di Salerno.

¹² N. Lieb, *Der Architekt Klenze als Bildkünstler*, cit., p. 39.

¹³ G. Fiengo, *Il duomo di Amalfi. Restauro ottocentesco della facciata*, Amalfi, CCSA, 1991, pp. 30-31.

rappresenta un esercizio stilistico sul tema dell'architettura medievale¹⁴. Le figure inserite non sono più, come usualmente avviene negli altri quadri e disegni, pescatori, contadini o personaggi di scene folcloristiche, ma figure in abiti del primo Settecento, tra cui l'arcivescovo, al quale viene mostrato il progetto di rifacimento barocco della facciata; ad una lettura ravvicinata si può riconoscere sulla carta mostrata dall'architetto il disegno del nuovo prospetto, con volute laterali e finestrone centrale, effettivamente visto da Klenze ad Amalfi, realizzato nel primo trentennio del XVIII secolo. L'architetto-pittore realizza quindi una sorta di scena storica, in cui, alla vigilia del restauro in forme neomedievali, è invece rappresentato il momento di passaggio del secolo precedente dalla facciata medievale, che Klenze non poteva conoscere e qui reinventata, a quella barocca¹⁵.



Fig. 3. Leo von Klenze, *Sala di un convento italiano (Fantasia con museo e vista su Capri)*, s.d.

Differente è il caso della veduta d'interni del convento con Capri sullo sfondo [Fig. 3], una vera e propria "invenzione" in grado di restituire l'atmosfera raccolta del convento senza mancare di sottolineare l'amenità del paesaggio: se la luce radente illumina l'interno dell'edificio, dall'apertura sullo sfondo appare una parte dell'isola di Capri, di cui Klenze non restituisce mai, al contrario di Schinkel, una visione complessiva; lo scorcio panoramico è sempre subordinato all'architettura, tanto nelle vedute di paesaggio quanto nella ripresa di un "interno con vista", a maggior ragione nel caso di una "fantasia" architettonica, estremamente credibile nel suo essere "falsa" e quindi verosimile.

¹⁴ Cfr. anche G. Lengl, *Leo von Klenze "baut" am Dom von Amalfi. Phantasia scurrilis anno 1855*, «Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft» 1-4/1979, pagg. 68-78; Dieter Richter, *Viaggiatori stranieri nel sud. L'immagine di Amalfi nella cultura europea tra mito e realtà*, Amalfi, CCSA, 1985, pagg. 47-48; Andrea Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera*, cit., pag. 84.

¹⁵ F. Hufnagl, «Beobachtungen zu Komposition und historischen Perspektiven in Klenzes Bildkunst», in N. Lieb, F. Hufnagl, *op. cit.*, pagg. 63-70, qui 65.



Fig. 4. Leo von Klenze, *Veduta dal lago Fusaro*, 1861.

Anche la veduta di Atrani modifica radicalmente l'assetto del paesaggio, trasformando quello che nel disegno eseguito *in loco* era rispondente al vero: il dipinto ad olio mostra un paesaggio montano, in cui il villaggio di Atrani, restituito in maniera fedele, si specchia nelle acque di un fiume; evidentemente, l'atmosfera "esotica", centrata sul gusto per la *remoteness* che caratterizza i paesaggi mediterranei, cede il passo ad un'immagine più familiare per l'ambiente bavarese, con una natura più rigogliosa. Questo dipinto costituisce un caso diverso dalla veduta di Amalfi e dalle vedute "fantastiche" poiché, alterando radicalmente un contesto reale, riporta una rappresentazione non più "verosimile" ma nemmeno "fantastica". A questa tipologia di vedute appartiene anche quella del lago Fusaro [Fig. 4], datata 1861, modificata rispetto al disegno originale rendendo il bacino lacustre un braccio di mare ed eliminando il profilo di Ischia sullo sfondo, mentre la costa bassa è trasformata in una catena collinare con cime di rilevante altezza, secondo uno schema assai pittoresco che esalta il ruolo dell'architettura mediterranea spontanea.

4. Conclusione

Il paragone con Schinkel, anch'egli valente pittore e autore di quadri evocativi come il celebre *Blick in Griechenlands Blüte*, è confortato da numerose analogie. Tuttavia, un aspetto del lavoro di Klenze lo differenzia dall'amico prussiano: l'attenzione dedicata al rilievo metodico di monumenti dell'antichità, come avviene proprio per il tempio agrigentino di Giove Olimpico. Questa attitudine ha fatto accostare la figura di Klenze a quella del *Bauforscher*, una sorta di architetto-archeologo che coniuga competenze tecniche e conoscenze storico-artistiche¹⁶. Tale aspetto, complementare all'attività di pittore e di supporto a quella di architetto, rende la vastità dei suoi interessi e delle possibili suggestioni quanto la complessità delle dinamiche compositive. Le trasfigurazioni delle memorie visive di viaggio e la riconfigurazione delle immagini in qualcosa di nuovo (vero, falso o verosimile) rappresentano un processo analogo a quello della definizione delle sue opere architettoniche. L'incapacità di

¹⁶ H. Bankel, «Leo von Klenze ein Bauforscher? Aphoristische Bemerkungen über Klenzes Forschungen zur Tempelbaukunst Siziliens», in W. Nedringer (ed.), *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof*, cit., p. 99; si veda anche Glyptothek München (ed.), *Ein Griechischer Traum. Leo von Klenze der Archäologe*, München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 1986.

accontentare Ludwig e quindi di “copiare” i monumenti osservati in Italia, a costo di perdere il favore del sovrano e di venire sostituito da altri architetti, rimanda ad una necessità di rielaborazione dei modelli originali, peraltro ben diversa dalla commistione del *Rundbogenstil*¹⁷. Fedele ad una linea neoclassica sobria e asciutta, egli intende combinare modelli diversi senza sovrapporre arbitrariamente stili e forme di diversa origine, biasimando le fantasie eclettiche di Ludwig e poi di Maximilian. Coerente alla sua impostazione, negli ultimi anni della sua vita, Klenze definisce questo “arbitrio” un «*ragout* architettonico», affermando con amarezza ed orgoglio: «non sono più chiamato come cuoco di questa specie di minestrone architettonico e ciò nel corso del tempo è diventato per me motivo di somma gioia»¹⁸.

¹⁷ A. Maglio, «L’eclettismo tedesco del XIX secolo e l’eredità del Rundbogenstil», in L. Mozzoni, S. Santini (eds), *Architettura dell’eclettismo. La dimensione mondiale*, Napoli, Liguori, 2006, pagg. 431-441.

¹⁸ R. Reiser, *Klenzes geheime Tagebücher*, München, Buchendorfer Verlag, 1998, pag. 69.

Stereotipi e patrimonio architettonico: l'immagine dell'Italia nelle riviste di architettura inglesi tra 1830 e 1870

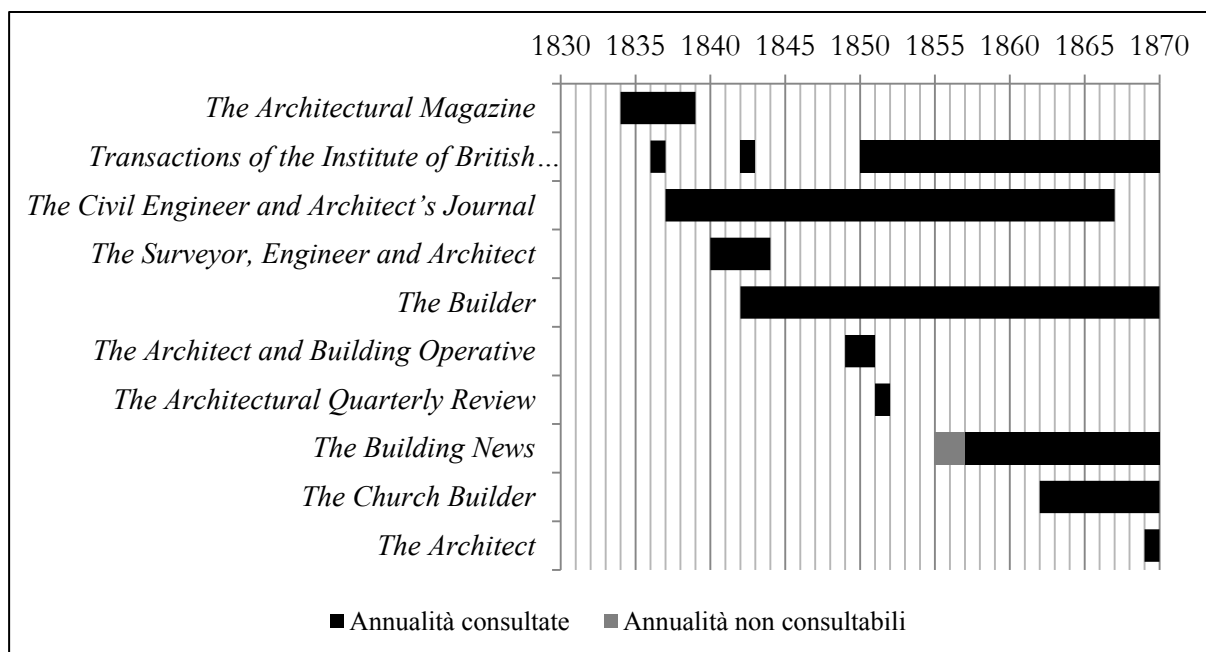
Luca Reano

Politecnico di Torino – Torino – Italia

Parole chiave: periodico, rivista, magazine, journal, review, Inghilterra, Italia, immagine, stereotipo, Ottocento

1. Premessa

In uno studio del 1968 sugli *architectural periodicals*, Frank Jenkins afferma che «the movement of history, its rate of change, has been determined by the speed and completeness with which ideas have been communicated»¹. La comunicazione delle idee, la loro completezza e la velocità con cui esse vengono trasmesse risultano essere ingranaggi fondamentali per i meccanismi di ogni epoca storica: il XIX secolo riflette la proprio immagine nel veicolo mediatico che meglio lo rappresenta, il periodico.



Annualità pubblicate in Inghilterra consultabili presso la RIBA Library di Londra

La Gran Bretagna, durante l'avvento della rivoluzione industriale, vive un momento storico «in cui, sulla filigrana delle città in forte sviluppo, si realizza una rete infrastrutturale efficiente ed estesa. E, sullo sfondo di una nazionalistica “battaglia degli stili”, si delineano le figure dell'ingegnere e dell'architetto, artefici di grandi architetture ingegneristiche, di ricerca su modelli urbani e tipologie residenziali innovative»². Tale clima ha dato vita a una florida produzione di carta stampata inerente l'ambiente architettonico; la necessità di far circolare le informazioni velocemente, di poter dar voce ai numerosi punti di vista e il bisogno di un confronto continuo trovano sbocco nel formato del periodico, specchio fedele della società vittoriana. L'Inghilterra apre, così, una stagione di pubblicazioni che vede la nascita di numerosissimi *journals and reviews* dedicati ai più svariati temi tra i quali architettura e

¹ F. Jenkins, «Nineteenth-Century Architectural periodicals», in N. Pevsner, J. Summerson (a cura di), *Concerning architecture: essays on architectural writers and writing*, London, Penguin Press, 1968, p.153.

² S. Ciranna, G. Doti, M. L. Neri (a cura di), *Architettura e città nell'Ottocento: percorsi e protagonisti di una storia europea*, Roma, Carocci, 2011, p. 83.

ingegneria civile non fanno di certo eccezione: tramite lo spoglio di queste testate, si è cercato di delineare l'immagine dell'Italia tra il 1830 e il 1870, sottolineandone stereotipi e contraddizioni.

Lo studio trasversale di queste fonti evidenzia i moltissimi punti di vista sul patrimonio architettonico e culturale italiano: partendo dagli stereotipi associati alle costruzioni e agli abitanti del Belpaese, esso tocca gli aspetti architettonici e infrastrutturali – fortemente caratterizzanti l'Italia dell'epoca – che hanno catalizzato l'attenzione inglese.

2. L'immagine dell'Italia tra stereotipi e realtà

Nel 1839, in un articolo comparso sul quinto e ultimo volume dell'*Architectural Magazine*, si leggeva: «we have passed, it must be observed (in leaving England and France for Italy), from comfort to desolation; from excitement, to sadness: we have left one country prosperous in its prime, and another frivolous in its age, for one glorious in its death»³.

L'Italia così descritta viene associata alla desolazione e alla tristezza, unica accezione vagamente positiva è l'aspetto glorioso della morte in cui il Belpaese sta sprofondando. Chiaramente è un periodico d'architettura che pubblica queste righe e l'Italia della prima metà dell'Ottocento, sul piano infrastrutturale e architettonico, non può che essere messa in ombra dal paragone con Inghilterra e Francia.

La cultura architettonica inglese, ancora per tutta la prima parte dell'Ottocento, si interessa principalmente dell'Italia classica, di resti romani e delle *antiquities*; solamente più tardi sposterà l'attenzione anche sul rinascimento italiano cercando ispirazione per i nuovi progetti da proporre in patria⁴. Quel che è certo è che l'Italia continua ad affascinare gli studiosi d'Oltremarina e il loro interesse è facilmente riscontrabile tramite lo spoglio delle testate di architettura.

La storia dell'Italia stessa, il suo passato e le sue tradizioni architettoniche fossero ben conosciute dagli inglesi in quanto «classical literature provided the foundation for English public education, equipping most educated men a literary familiarity with Italy's past»⁵. Parallelamente al consolidamento di questi studi, il mito dell'Italia classica veniva innalzato a modello universale dalla società vittoriana enfatizzando il contrasto con il Paese a loro contemporaneo, «who would substitute the rush of new nation, the struggle of an awakening power, for the dreamy sleep of Italy's desolation, for her sweet silence of melancholy thought, her twilight time of everlasting memories?»⁶.

Il modo migliore per poter ammirare e studiare il patrimonio architettonico italiano era comunque quello di visitare l'Italia e gli inglesi lo facevano in gran numero: «the British went to Italy for culture, commerce, business, health, religion, weather, fashion, escape from Victorian mores, and simply to get away»⁷. Le mete principali erano le grandi città come Venezia, Firenze, Napoli e soprattutto Roma: questi importanti centri erano più facilmente raggiungibili con i trasporti dell'epoca, disponevano di numerose strutture per il pernottamento e proponevano ai visitatori alcuni tra i migliori esempi del patrimonio architettonico italiano.

Il Belpaese resta, così, una delle mete più visitate dagli architetti vittoriani: le città italiane, «where almost all tokens of life and power belong to the past, and the present is thrown quite into the shade»⁸, rappresentavano sempre qualcosa di diverso e affascinante, «everything is

³ K. Phusing, «The Poetry of Architecture», in *The Architectural Magazine*, V, 1838-1839, p. 8.

⁴ Per approfondimenti sul tema si faccia riferimento a K. Wheeler, *Victorian Perceptions of Renaissance Architecture*, Ashgate, Farnham, 2014.

⁵ Wheeler, *Victorian Perceptions*, cit., p. 12.

⁶ Phusing, «The Poetry of Architecture», cit., p. 14.

⁷ Wheeler, *Victorian Perceptions*, cit., p. 10.

⁸ «The churches of Spoleto, Italy», in *The Builder*, XXVIII, 1870, p. 24.

new, and almost everything is beautiful»⁹. Inutile sottolineare come le parole scelte dagli scrittori inglesi enfaticano, anziché frenare, gli aspetti stereotipati dei luoghi, degli edifici e delle persone. Una delle probabili motivazioni era la necessità di interessare il lettore che, oltre il canale della Manica, leggeva e immaginava l'esotica penisola italiana.

Bisogna, inoltre, dedicare alcune attenzioni alle numerose descrizioni degli usi e costumi degli italiani. Non si pensi che questi aspetti fossero unicamente folkloristici o legati ad un interesse antropologico di stampo ottocentesco: le abitudini degli italiani, così come venivano descritte dagli osservatori inglesi, andavano a influenzare anche il giudizio di chi scriveva di architettura, infatti la maggior parte delle citazioni proposte proviene da periodici di settore.

Certamente il Regno Unito aveva una certa dimestichezza con caratteristiche e usanze degli abitanti del Belpaese: tale conoscenza si presentava in buona parte sotto forma di stereotipi, ma va riconosciuto che gli inglesi erano degli assidui frequentatori dell'Italia ottocentesca e non va nemmeno dimenticata la presenza di emigranti italiani a Londra. Un esteso editoriale, apparso sul *The Builder* nel 1860, tratta dell'*Italian Quarter* presente nella capitale britannica: «far away from their mountain homes and their friends, these strangers, in their different ways, make exertions in order to save a sum of money with which to return, and purchase some little property, that will enable them to supply their simple wants in inexpensive neighbourhoods. In England, Germany, through the wild wastes of Russia, and other countries, the Italians, real missionaries of art, spread both instruction and amusement. Before menageries were regularly established, they roamed about with dancing bears, camels, and other animals»¹⁰. Figura che compare immancabilmente è quella dell'italiano promotore delle arti suddivise tra educazione e intrattenimento; sicuramente, nel caso londinese, la parte maggiormente rappresentata era quella dell'intrattenimento portato per le strade della *City* con animali esotici. Va detto che questo lungo articolo faceva parte di un'attenta osservazione sulle condizioni di vita degli italiani nel loro quartiere, lo si può quindi intendere come una descrizione veritiera.

Forze più faziose possono essere le osservazioni sugli italiani comparse nei volumi coevi alla grande esposizione di Londra del 1851¹¹. In questo periodo viene pubblicato un volumetto intitolato *The World's Fair* in cui si tracciano i profili di diverse nazionalità che popolano Hyde Park nel 1851. Agli italiani vengono dedicate diverse pagine: «the Italians are not a very industrious people [...]. There are a great many beggars, I am sorry to say, in fair Italy, who are called – Lazzaroni – , and they live on whatever they can get, sleeping under porticos, piazzas, or any place they can find, and are, as you may guess, excessively idle, like all other beggars. There are also hordes of thieves, who are called – Banditti –, and who rob people in the most daring manner, for there are very few police. But there are also numerous persons who are quite well-behaved, and do all they can to earn their bread honestly»¹².

Si può quindi affermare che, per gli studiosi inglesi, il comportamento degli italiani avesse influenzato e continuasse a influenzare l'architettura da loro concepita. Si legge di una diffusa «apathy, indolence, and ignorance of the people will»¹³ che conduce ad una «graceful negligence»¹⁴ per quel che riguarda l'aspetto tipico dell'*Italian cottage*. Queste ultime

⁹ «Venice», in *The Builder*, IX, 1851, p. 625.

¹⁰ «Conditions of London – Italians – Children», in *The Builder*, XVIII, 1860, pp. 373-374.

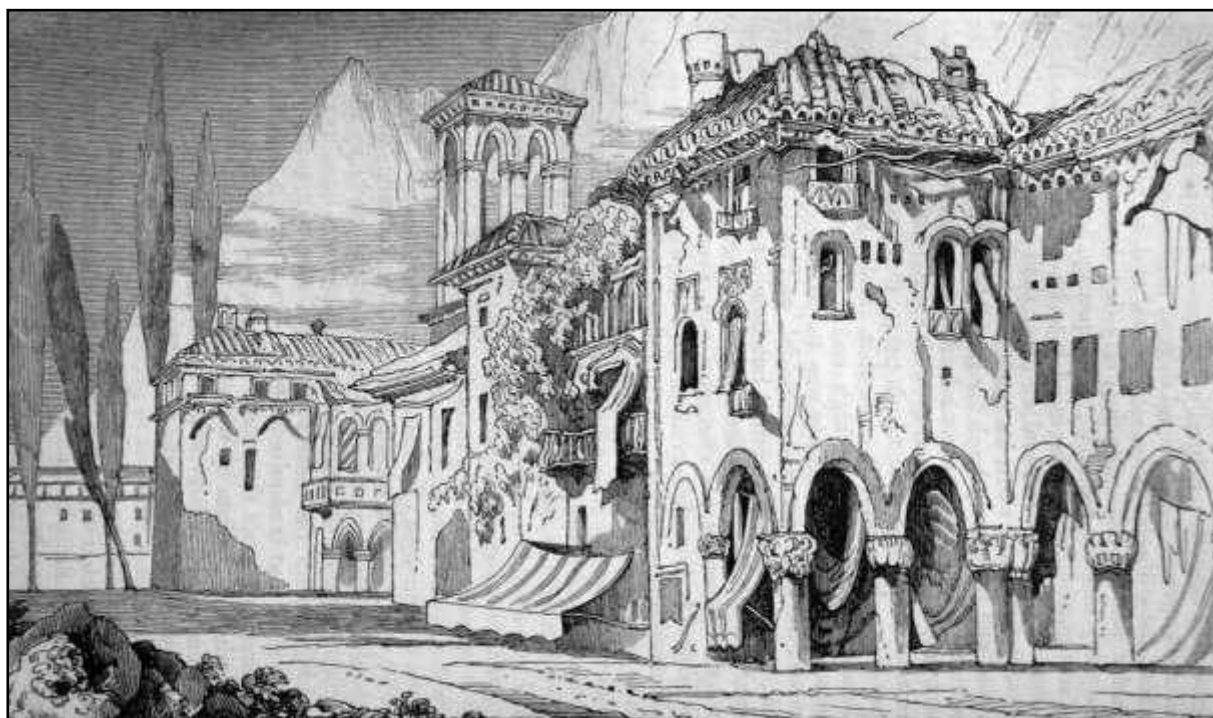
¹¹ Per maggiori informazioni sulla *Great Exhibition* tenutasi al *Crystal Palace* nel 1851 si faccia riferimento a: *The World's Fair. Or Children's Prize Gift Book of the Great Exhibition of 1851. Describing the Beautiful Inventions and Manufactures Exhibited Therein; with Pretty Stories about the People Who Have Made and Sent Them; and How They Live When at Home*, Thomas Dean and Son 35, London, [1851]; J. Auerbach, *The Great Exhibition of 1851: a nation on display*, London, Yale University Press, 1999.

¹² *The World's Fair*, cit., numerazione di pagina assente.

¹³ S. Smirke, «Recollection of Sicily», in *The Civil Engineer and Architect's Journal*, XXIII, 1860, p. 361.

¹⁴ Phusin, «The poetry of architecture», cit., p. 13.

riflessioni sono tutte riconducibili all'articolo intitolato *The poetry of architecture*¹⁵ pubblicato a spezzoni dall'*Architectural Magazine* nel 1839. L'autore di questo scritto è John Ruskin¹⁶ sotto lo pseudonimo di Kata Phusin: anche il celebre critico ha contribuito, quindi, a tracciare l'immagine di un'Italia stereotipata tramite i propri contributi stampati sui periodici d'architettura. Il giovane Ruskin presenta poi un'illustrazione di abitazione italiana, un *Cottage near La Cité Val d'Aosta*, come esempio per le caratteristiche precedentemente descritte: «the building, which is close to the city of Aosta, unites in itself all the peculiarities for which the Italian cottage is remarkable: the dark arcade, the sculptured capital, the vine-covered gallery, the flat and confused roof; and clearly exhibits the points to which we wish particularly to direct attention; namely, brightness of effect, simplicity of form, and elevation of character. Let it not be supposed, however, that such a combination of attributes is rare: on the contrary, it is common to the greater part of the cottages of Italy. This building has not been selected as a rare example, but is given as a good one»¹⁷.



Cottage near La Cité Val d'Aosta (The Architectural Magazine, V, 1838-1839, p. 104).

L'illustrazione presenta delle forzature chiaramente evidenti per un osservatore italiano. Innanzitutto la presenza di cipressi non riporta certamente alla mente i paesaggi montani della Val d'Aosta dato che l'albero dal fusto snello è tipico delle colline toscane. Anche i tendaggi che appaiono sotto il portico e davanti le facciate non si addicono ad un'abitazione del nord Italia e il volume che svetta verticalmente sugli altri non assomiglia assolutamente ad un campanile con muratura lapidea, invece tipico delle valli montane. In ultimo le coperture sembrano essere in tegole di terracotta mentre i tetti delle abitazioni alpine sono celebri per le sottili lastre di pietra. Insomma la figura che accompagna il testo di Ruskin sembra essere una

¹⁵ *Ibidem*, pp. 7-14; 104-105; 241-250; 337-344; 385-392.

¹⁶ Per maggiori informazioni su John Ruskin (Londra 1819 - Coniston 1900) si faccia riferimento a M.W. Brooks, *John Ruskin and Victorian Architecture*, London, Thames and Hudson, 1989.

¹⁷ K. Phusin, «Supplementary notice to the paper on the lowland cottage, Italy», in *The Architectural Magazine*, V, 1838-1839, p. 105.

caricatura, una forzatura che certamente non rappresenta un borgo valdostano se non per i profili delle montagne che si vedono sullo sfondo.

All'interno delle numerose pagine sfogliate ed esaminate per questa ricerca, inoltre, sono emersi molti articoli che fanno luce sugli interessi inglesi in Italia rivelando molti aspetti mai evidenziati prima. Per poter dare una panoramica completa sull'interessamento al patrimonio architettonico italiano bisogna innanzitutto chiarire che gli inglesi vedevano nell'Italia – oltre al classico esempio di territorio da studiare per le proprie antichità – un nuovo mercato su cui investire capitali. Il Paese necessitava di ingenti lavori per ammodernare le proprie città ed estendere, se non creare quasi da zero, la rete infrastrutturale: i fondi degli investitori d'Oltremania e la loro esperienza a livello progettuale e tecnico hanno contribuito enormemente a questi sviluppi. Non andavano, ovviamente, dimenticati gli aspetti architettonici e lo studio puntuale dei singoli edifici anche se gli scritti dedicati a questi temi risultano numericamente inferiori rispetto a quelli trattanti i collegamenti ferroviari e le attrezzature urbane.



A sx: *The Victor Emanuel Gallery, Milan, Italy – Signor Mengoni, Architect* (*The Builder*, XXVI, 1868, p. 299). A dx: *Entrance to the Victor-Emmanuel Gallery, Milan, Italy – Signor Mengoni, Architect* (*The Builder*, XXVI, 1868, p. 491).

Un esempio capace di testimoniare il legame che si era instaurato nel corso dell'Ottocento tra i professionisti inglesi e i cantieri italiani è certamente quello della Galleria Vittorio Emanuele II a Milano. L'intervento inglese per questa fabbrica è fondamentale in quanto i componenti della cupola vengono costruiti all'estero in segmenti prefabbricati, trasportati in Italia e ricomposti nel luogo predestinato da una *English company*, la quale «have always looked upon remunerative portion of that undertaking»¹⁸.

¹⁸ «The Victor Emanuel Gallery», in *The Builder*, XXVI, 1868, p. 298.

Un tema che non si discosta troppo è anche quello delle grandi fiere. Dieci anni dopo Londra (1851) e a soli sei anni da Parigi (1855) l'Italia, da poco unificata, inaugura a Firenze la prima esposizione nazionale nel 1861¹⁹: «the Palace, which has sprung out of a railway station with marvellous rapidity, was brought to the completeness requisite for the inauguration within seventy days from its commencement, by the labour of more than 1,300 workmen, relieving each other day and night without intermission»²⁰.



The buildings for the Florence Exhibition (The Builder, XIX, 1861, p. 737).

Si possono però trovare nei periodici dei contributi privi di stereotipizzazioni e profondamente utili nel delineare l'immagine dell'Italia. Uno di questi è certamente uno scritto pubblicato in occasione dell'esposizione: «the [...] aspect under which any Englishman, anxious for the augmentation of his country's greatness, would naturally regard the present evidences of capacity manifested at Florence, would be to consider what concurrent improvement his countrymen may derive from the lessons to be at present learnt in Italy?»²¹. Un simile esempio ci permette, quindi, di poter guardare l'Italia con gli occhi di un inglese: il visitatore si chiede cosa si possa imparare dall'Italia per poterne trarre profitto in patria.

Pertanto la relazione tra i due Paesi può essere intesa come un rapporto biunivoco, quantomeno non a senso unico; l'attenzione rivolta al patrimonio artistico, architettonico e culturale italiano non è un'osservazione sterile e limitata al passato. Il presente ottocentesco dell'Italia – ancorché raccontato con alcuni pregiudizi e numerosi luoghi comuni – è fonte di profondo interesse da parte inglese.

¹⁹ Per maggiori informazioni sull'evento si faccia riferimento a: Esposizione italiana, Firenze, 1861, *La Esposizione italiana del 1861: giornale con 190 incisioni e con gli atti ufficiali della R. Commissione*, Firenze, 1862; B. Cinelli, «Firenze 1861: anomalie di una esposizione», in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1982, n. 18, pp. 21-36.

²⁰ «The national exhibition in Florence», in *The Builder*, XIX, 1861, p. 680.

²¹ Wyatt, «On the present aspect of the fine and decorative arts in Italy», cit., p. 37.

3. Conclusioni

Un primo aspetto ricorrente, che compare da qualsiasi punto di vista si leggano i contributi sull'Italia nei periodici vittoriani, è lo stereotipo. Il Belpaese viene descritto su più livelli ma fatica a scrollarsi di dosso quei luoghi comuni che lo accompagnano sin dal periodo dei *Grand Tours* settecenteschi; gli usi e costumi degli abitanti della penisola vengono raccontati come qualcosa di esotico, legati addirittura ad abitudini attribuite agli antichi Romani, una rappresentazione assolutamente particolare e affascinante per un lettore d'Oltremarica. Lo stereotipo serve per raccontare in maniera facilmente riconoscibile il soggetto di cui si vuole scrivere, la caratteristica principale è quella di eliminare tutte le sfumature dell'argomento in questione rendendolo sì sorprendente, ma terribilmente piatto e distante dalla realtà. Il cliché comportamentale, poi inevitabilmente riflesso sul patrimonio architettonico del Paese, è quello che maggiormente affascina ed è presente in maniera preponderante sul tema dell'architettura soprattutto nei primi decenni interessati da questo studio. Le sfumature diventano quindi l'aspetto più interessante del Belpaese, una lettura trasversale delle gradazioni della realtà descritta permette di comprendere effettivamente la nazione che si avvicinava all'unificazione. Indubbiamente i grandi cambiamenti dell'epoca stravolgevano l'aspetto, e soprattutto l'idea, che gli inglesi avevano, e volevano avere, dell'Italia. Il patrimonio architettonico e culturale del Paese intero diventa, così, uno specchio nel quale leggere le nuove sembianze italiane: «long flourished united Italy [...]! May the determined energy and ability of Brunelleschi descend upon her architects»²².

Bibliografia

- J. Auerbach, *The Great Exhibition of 1851: a nation on display*, London, Yale University Press, 1999.
- M.W. Brooks, *John Ruskin and Victorian architecture*, London, Thames and Hudson, 1989.
- B. Cinelli, «Firenze 1861: anomalie di una esposizione», in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1982, n. 18, pp. 21-36.
- S. Ciranna, G. Doti, M.L. Neri (a cura di), *Architettura e città nell'Ottocento: percorsi e protagonisti di una storia europea*, Roma, Carocci, 2011.
- Esposizione italiana, Firenze, 1861, *La Esposizione italiana del 1861: giornale con 190 incisioni e con gli atti ufficiali della R. Commissione*, Firenze, 1862.
- F. Jenkins, «Nineteenth-Century Architectural periodicals», in N. Pevsner, J. Summerson (a cura di), *Concerning architecture: essays on architectural writers and writing*, London, Penguin Press, 1968, p.153-160.
- The World's Fair. Or, Children's Prize Gift Book of the Great Exhibition of 1851. Describing the Beautiful Inventions and Manufactures Exhibited Therein; with Pretty Stories about the People Who Have Made and Sent Them; and How They Live When at Home*, Thomas Dean and Son 35, London, [1851].
- K. Wheeler, *Victorian Perceptions of Renaissance Architecture*, Ashgate, Farnham, 2014.

²² W. H. Picton, «Architectural reminiscences of Florence», in *The Building News*, XII, 1865, p. 99.

La persistenza di modelli visuali del paesaggio romano da Van Wittel a Le Corbusier

Fabio Colonnese

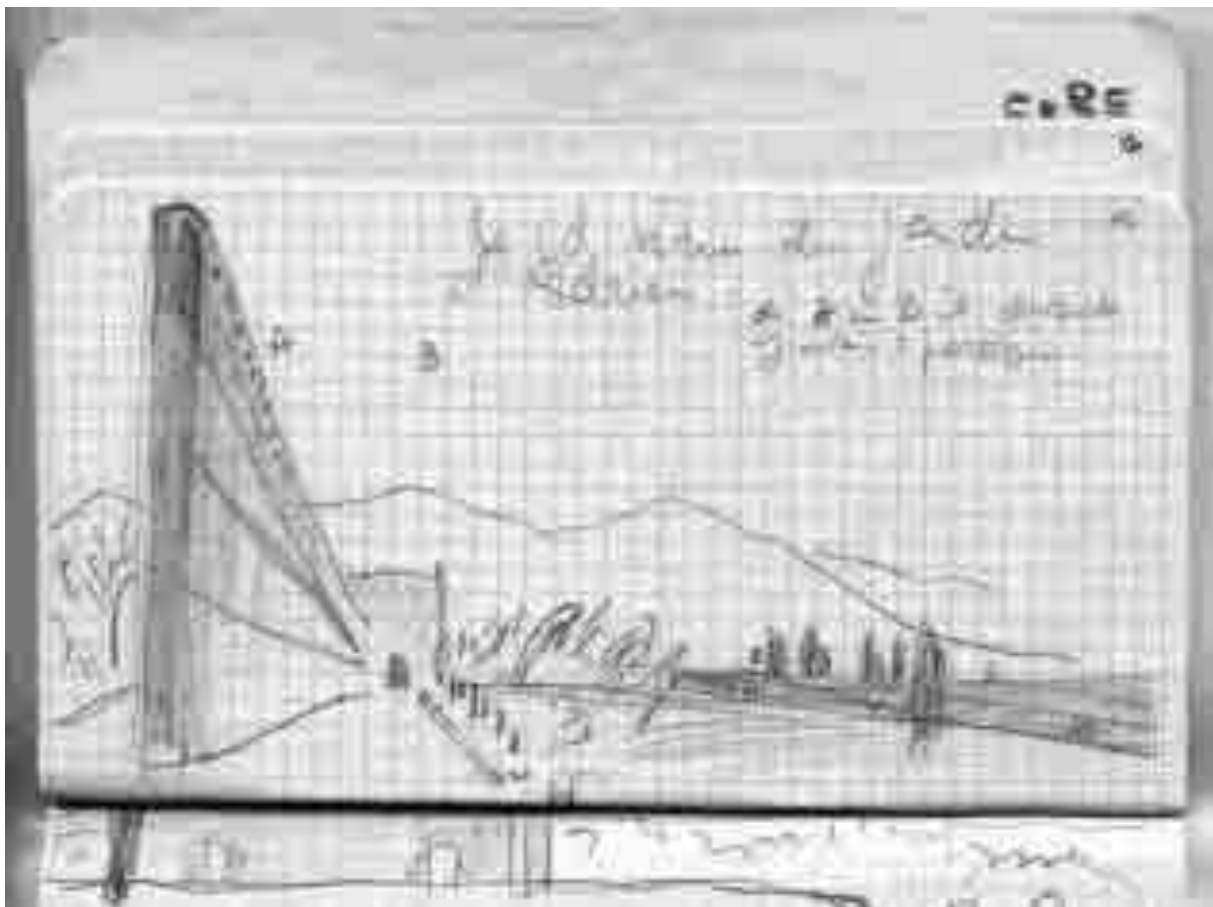
Sapienza Università – Roma – Italia

Parole chiave: Le Corbusier in Italia, Modelli visuali, Prospettiva, Villa Adriana, Taccuino di viaggio.

1. Introduzione

I numerosi studi pubblicati negli ultimi due decenni sulla figura di Le Corbusier hanno setacciato quasi ogni angolo del suo immenso archivio conservato a Parigi presso l'omonima fondazione. In particolare, i suoi taccuini di viaggio, pubblicati in maniera sistematica a partire dagli anni Ottanta, sembrano costituire una fonte inesauribile per tracciare le complesse traiettorie della sua formazione artistica ma anche per confutare diffuse convinzioni e alcune delle sue stesse affermazioni.

Gli studi sulle riviste, cartoline e dépliant commerciali della sua biblioteca, hanno messo in luce l'attitudine ad adottare quasi fino al plagio, i modelli visivi dei primi mass media, come la pubblicità e il cinema. Allo stesso modo, gli schizzi di viaggio, quando non copiati a loro volta da fotografie o pesantemente ritoccati dopo il ritorno, possono rivelare la sua adozione di modelli visuali storici, se non addirittura classici, che hanno influenzato non solo il suo modo di rappresentare l'architettura ma, più in generale, il modo di vedere e valorizzare il paesaggio in termini di composizione di masse e piani.



*Le Corbusier, Schizzo di viaggio del Pecile, 1911.
Paris, Fondation Le Corbusier, Voyage d'Orient, Carnet 5, 34.*

2. Uno schizzo del Pecile in Villa Adriana

Nel 1911, durante il suo soggiorno romano, Jeanneret si recò a Tivoli, dove visitò le rovine di Villa Adriana¹. Nell'occasione egli mise da parte la macchina fotografica² e riempì il suo taccuino a fogli quadrettati di numerosi schizzi, generalmente a matita e occasionalmente trattati con pastelli colorati. Il suo tratto appare “a volte rapido come uno scatto fotografico, altre attento come un disegno di Corot, a volte calligrafico come fosse una pianta ingrandita del Baedeker, a volte sommario e dimentico dei particolari”³.

Diversi schizzi sono dedicati alla comprensione e alla misurazione del vasto terrazzamento del Pecile concluso con un grande terrapieno curvo. Il complesso misura circa 330 metri di lunghezza per 110 di larghezza, con una piscina centrale lunga 100 metri e ampia 25: dimensioni che lo accumulano, ad esempio, al Belvedere Bramantesco e che lo pongono al limite individuato da Leonardo Benevolo tra la percezione propriamente architettonica e quella paesaggistica⁴.

Egli redasse schizzi in pianta e sezione e rapide viste prospettiche della grande piattaforma da diversi angoli. In diversi casi si tratta di composizioni che inquadrano il rarefatto paesaggio del Pecile, segnato in ampiezza dall'orizzonte, in profondità dal muro e in verticale da un cipresso solitario, attraverso la cornice architettonica prospettica offerta dai fornicci e dal pavimento quadrettato.

Particolarmente interessante è il primo schizzo del Pecile, incentrato sul muro alto 9 metri che delimita la terrazza verso nord, originariamente affiancato da due lunghi portici e marcato da filari orizzontali. Il muro è inquadrato secondo un punto di vista molto vicino al piano verticale che lo contiene e, tuttavia, distante abbastanza da inquadrare la testata del muro in tutta la sua altezza. L'ideale quadro prospettico appare posto perpendicolarmente al muro, come suggerito dal prospetto frontale della Aula dei Filosofi sul fondo, che nasconde il cosiddetto Teatro marittimo retrostante e conclude otticamente la sequenza architettonica. Il muro risulta quindi in un triangolo tutto spostato a sinistra che sembra pensato appositamente per inquadrare l'ampia porzione di paesaggio distante chiuso dal profilo dei monti: privato delle sue bucaure e segnato da linee che concorrono alla fuga, appare come una lastra astratta verticale che semantizza il paesaggio, “espressione della volontà di assumere l'ordine di Roma come strumento di interpretazione dell'ordine della natura”⁵.

2.1. Lo sguardo filtrato

Già molti anni fa, Giuliano Gresleri aveva posto l'attenzione sul fatto che probabilmente Jeanneret conosceva bene i libri di Pierre Gusman. Le somiglianze che molti dei suoi schizzi tiburtini presentano con le illustrazioni del suo libro di Gusman su Tivoli⁶ solo parzialmente possono essere giustificate dall'ipotesi che si trattasse di punti di vista quasi obbligati dalla disposizione dei sentieri e degli ostacoli visivi costituiti dalla vegetazione alta. Lo schizzo del Pecile rientra in questa categoria e può essere facilmente accostato alla figura 186 del libro di Gusman, con la differenza che invece che quadrato, lo schizzo di Jeanneret è orizzontale e dedica un campo visivo maggiore al fondale naturalistico.

¹ G. Gresleri, «À la ville d'Hadrien», in *L'Italie de Le Corbusier. 15. rencontres de la Fondation Le Corbusier*, edited by M. Talamona, Paris, Fondation Le Corbusier-Éditions de la Villette, 2010, pp. 36–49.

² Una eccezione è costituita dalla foto che lo ritrae proprio ai piedi del muro del Pecile. Fondation Le Corbusier, L4(19)132.

³ G. Gresleri, «Dalla villa alle ville: Jeanneret e Adriano», in *L'Italia di Le Corbusier*, edited by M. Talamona, Milano, Electa, 2012, p. 147

⁴ L. Benevolo, *La cattura dell'infinito*, Bari–Roma, Laterza, 1991, p. 10.

⁵ G. Denti, «L'ordre de Rome et l'ordre de la nature. Riflessioni sui croquis di Villa Adriana», in *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, Madrid, Fundación Caja de Arquitectos, 2004, p. 32.

⁶ P. Gusman, *La Villa Imperial de Tibur – Villa Hadriana*, Paris, 1904.

Era possibile inquadrare diversamente un muro di tali dimensioni? Giovanni Battista Piranesi, che pure aveva ritratto la struttura in tutta la sua lunghezza, aveva scelto un punto di vista più distante dal muro e un quadro inclinato rispetto ad esso, riducendo lo spazio pittorico destinato allo sfondo, peraltro riempito di altre strutture della villa. Appare quindi evidente che se il tema da ritrarre fosse stato il muro, un altro artista si sarebbe allontanato da esso per inquadrarlo meglio. È plausibile quindi che le immagini del libro di Gusman di cui si era nutrito costituissero delle chiavi per accedere alla conoscenza dei luoghi, utili a verificare le idee “precostituite” con l’esperienza dello spazio fisico.



P. Gusman, Vista del Pecile. La Villa Imperial de Tibur, Villa Hadriana, Paris, 1904, p.138, part.

2.2. La veduta: da esigenza operativa a modello visivo

Gli studi di Thomas Schumacher hanno già messo in luce come Le Corbusier si nutrisse delle geometrie sottese alle composizioni pittoriche e fotografiche traendone un modello binario che dividendo in due parti più o meno simili la superficie dell’immagine tende creare l’impressione di un contrasto tra superficie e profondità.⁷ È quindi plausibile che l’idea di porsi vicino al muro possa essere legata alla sua familiarità con un certo modello visivo, a lui giunto probabilmente attraverso Gusman ma non solo, eppure consolidatosi secoli addietro, tra la diffusione della prospettiva centrale e il vedutismo elaborato da Gaspar Van Wittel.

L’artista olandese si servì spesso di una camera oscura per velocizzare e industrializzare il processo di produzione, aggregando in studio i piccoli schizzi ripassati sul foglietti su cui veniva proiettata l’immagine esterna, per poi trasferirli sulla tela ingrandendoli col procedimento della griglia e completare i quadri con nuvole, figure umane e mezzi di trasporto. Purtroppo ogni volta che si ruota lo specchio superiore per inquadrare una nuova porzione dell’esterno, si altera il rapporto tra punto di vista e quadro, con la conseguenza che

⁷ T. L. Schumacher, «Deep space/shallow space», in *The Architectural Review*, 1079, 1987, pp. 37–42.

ogni foglietto presenta una struttura prospettica differente e che quindi serve un lungo lavoro di post-produzione per armonizzare le varie parti.⁸ Per evitare tutto ciò, Van Wittel imparò a scegliere punti di vista che gli offrivano una notevole profondità di campo, come le rive del Tevere, e in cui le architetture apparissero molto scorciate, in modo che l'intera facciata ricadesse su un singolo foglio⁹. Questa esigenza operativa segnò indirettamente un nuovo modo di guardare e ritrarre la città che influenzò gli artisti del XVIII secolo.



Domenico Ghirlandaio, La Visitazione, Cappella Tornabuoni in S.Maria Novella, Firenze, 1485-90

Un aspetto interessante dello schizzo è che Le Corbusier scelse di includere interamente la testata del muro. Sottolineando la traccia del piano verticale, egli alludeva indirettamente ad un modello visuale precedente a quello di Van Wittel, che rimarcava maggiormente la matrice prospettica dello spazio. Esso si può trovare nei quadri di Viviano Codazzi, che ancora abbinava la parte di scorcio dell'edificio ad una parte in proiezione frontale oppure, andando a ritroso, ne *La Visitazione* del Ghirlandaio a Firenze (1485-90), che pure meriterebbe considerazioni di carattere simbolico e iconografico¹⁰.

3. Considerazioni

Le Corbusier doveva ritenere molto importante lo schizzo del muro del Pecile. Lo pubblicò nel 1923 in *Vers une Architecture* per illustrare il paragrafo "L'esterno è sempre un interno", non prima di averlo ridisegnato piuttosto fedelmente su un foglio bianco con segni più evidenti per facilitarne la riproduzione tipografica.

⁸ Il discorso cambia di fronte a configurazioni più sfuggenti, come l'ovale del Colosseo o le sponde del Tevere. Vedi M. Carpi, F. Colonnese, «Il Tevere, Gaspar Van Wittel e la camera ottica. La veduta panoramica dell'ambiente fluviale», in *Il valore dell'acqua nel patrimonio dei beni culturali attraverso la lettura di alcuni episodi architettonici, urbani e territoriali. Gli acquedotti e le fontane a Roma dal XVI al XIX secolo*, edited by Maria Martone, Roma, Aracne, 2015, pp. 189–200.

⁹ Si vedano, tra le altre, le vedute dedicate a Trinità de' Monti, Villa Medici, Montecavallo, Ponte Milvio, Arco di Costantino e Palazzo Farnese a Caprarola.

¹⁰ Vedi F. Colonnese, *Movimento, Percorso, Rappresentazione*, Roma, Kappa, 2012, pp. 313–316. Già H. Damisch aveva proposto questa associazione ne «I teatrini della vita moderna», in *Le Corbusier: enciclopedia*, Milano, Electa, 1988, pp. 305–306.



Le Corbusier, Schizzo del Pecile, 1923. Verso una architettura, Milano, Longanesi, 1984, p.156.



*Gino Pollini, Villa Adriana. Pecile, schizzo da Vers une architecture, 1925-26.
Archivio Figini Pollini, MART, Rovereto, Taccuino 7.*

“Nella Villa Adriana, piani orizzontali stabiliti in accordo con la piana romana; montagne che chiudono la composizione stabilita, del resto, rispetto a esse”¹¹.

È sfogliando tale libro che il piccolo schizzo colpì la fantasia del giovane studente di architettura Gino Pollini, che negli anni sarà largamente influenzato dall’opera del maestro svizzero. Egli lo trascrisse immediatamente sul proprio taccuino, probabilmente agli inizi del 1926, stando attento a riportare fedelmente anche i tratteggi, salvo poi trascurare le strutture sullo sfondo.

Questo episodio sembra confermare l’importanza della trascrizione operata da Jeanneret del modello visuale di derivazione settecentesca attraverso il filtro dei principi geometrici elementari utili a stabilire anche una nuova visione del mondo antico. È l’evoluzione di un modello che apparteneva alla cultura classica ma che poteva servire benissimo per traghettare nuovi significati. Esso ritorna infatti negli schizzi fumettistici per la casa di Madame Meyer e nelle prospettive del progetto per il Palais des Nations a Ginevra (1927-28), che per il gioco combinatorio dei volumi e il rapporto paesaggistico che stabilisce con gli alberi e le Alpi sullo sfondo, si potrebbe definire realmente come un progetto di concezione pittoresca erede della tradizione vedutistica¹².

Non bisogna infine sottovalutare il ruolo del volume dell’Aula dei Filosofi che, nello schizzo del Pecile, sottolinea la frontalità della visione, misura la fine della struttura, segnala un possibile traguardo e forse una nuova partenza. Si tratta di un elemento presente anche in altri schizzi e fotografie, come in quella di Villa d’Este¹³, che si trasferisce presto nella composizione delle Ville La Roche-Jeanneret e Stein-De Monzie. È significativo che Denti abbia trovato memoria di quello schizzo ancora cinquant’anni dopo il viaggio a Roma, nei disegni dell’Alta Corte di Giustizia di Chandigahr. È sufficiente osservare la prospettiva dell’edificio di scorcio con il prospetto che rigira sul finire e che sembra inquadrare le montagne distanti per ritrovarne gli elementi compositivi trascritti nel vocabolario modernista.

4. Conclusioni

Gli schizzi che Le Corbusier redasse nel 1911 a Villa Adriana testimoniano l’interesse che suscitò in lui la struttura del Pecile, già nota ed assorbita attraverso le pagine e le illustrazioni di testi quali quello di Gusman, ed il suo approccio mediato da modelli visivi persistenti. Per la particolare scelta del soggetto, un alto e lungo muro poggiato al limitare di un vasto terrazzamento orizzontale orientato verso alture distanti, è possibile mettere in relazione lo schizzo del Pecile – e non solo – con la tradizione vedutistica e panoramica inaugurata da Gaspar van Wittel sul finire del XVII secolo. Il successo di quelle vedute trascese le ragioni strumentali per le quali venivano costruite e influenzarono le successive generazioni di vedutisti e il modo di stesso di vedere l’ambiente urbano in relazione al paesaggio. Allo stesso modo, secoli dopo, Le Corbusier adottò occasionalmente lo stesso modello visuale per produrre immagini che gli permettevano di focalizzare l’attenzione sullo spazio più che sui suoi margini. Questo studio è limitato ad una singola pagina del suo taccuino ma è possibile trovare conferme sia in altri suoi schizzi di viaggio sia nei disegni di progetto presentati nei volumi dell’*Oeuvre Complete*. Mentre in chiave mediatica, l’*esprit de geometrie* col quale attualizzò le “vedute” gli garantì una maggiore penetrazione nell’immaginario collettivo dei

¹¹ Le Corbusier, *Verso una architettura*, Milano, Longanesi, 1984, p.156.

¹² Scelte che, ad esempio, probabilmente influenzarono le viste elaborate per l’ampliamento dell’Accademia di Brera a Milano circa dieci anni dopo da Figini e Pollini assieme a Terragni, Mariani e Lingeri.

¹³ A. Piotrowski, «Le Corbusier and the Representational Function of Photography», in *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*, edited by Andrew Higgott and Timothy Wray, London, Ashgate, 2012, p. 38.

suoi lettori e potenziali clienti, in termini compositivi gli consentì di assorbire le lezioni del passato per trascriverle silenziosamente nelle sue architetture, sin dalla villa Favre-Jacot¹⁴. Le immagini del suo taccuino servirono a lui – e secondariamente ai suoi appassionati seguaci – come veicolo di negoziazione tra il paesaggio classico e il paesaggio industriale, composto di forme geometriche e superfici utili non solo a rendere “visibile” lo spazio ma anche a costruire il paesaggio inquadrandone porzioni e dotandole di significato in rapporto con il percorso dell’osservatore. E ancora oggi, in fondo, è sempre a quello sguardo che l’architettura radicale dei Superstudio e la *Land Art* di artisti come Peter Smithson o Richard Serra, appaiono debitori.



Richard Serra, Sea Level, Flevoland, Netherlands, 1996

¹⁴ Cfr. M. Pogacnik, «La villa Favre-Jacot au Locle. La concavité spatiale en œuvre», in *Les Cahiers de la Recherche architecturale et urbaine*, 22/23, 2008, pp. 59–78.

The urban image of Toledo through foreign travellers' tales from the end of the XV century through the XVIII century

Verónica Gijón Jiménez

Universidad de Castilla - La Mancha – Ciudad Real – España

Keywords: Modern age, Toledo, traveller's tales, urban image.

The aim of this paper is to gain insights into the impression that the city of Toledo left on foreign travellers in the Modern Age. To this end, I have studied a corpus of 38 tales of travellers who visited Toledo from the end of the XV century through the XVIII century. In order to understand the perception that these writers had of the city, I have chosen the most representative accounts.

1. The location and ground plan of Toledo

The spectacular location of Toledo has impressed travellers visiting the city since time immemorial. Hieronymus Münzer, the first traveller studied here, begins his account with an accurate portrayal of the way the city looked when observed from afar: «It is located on a strongly fortified hill. The Tagus surrounds it on three sides»¹.

Travellers visiting the city at a later date only added new details. The Venetian Ambassador Andrea Navagero, who resided in Toledo from 1525 to 1526, alludes to the Huerta del Rey and the Vega². And for his part, Lorenzo Magalotti, the official chronicler of Cosimo III de' Medicis' travels in Spain between 1668 and 1669, remarks on the city's size and the sprawling suburb on the hillside³. This impression would change little in the XVIII century. Remarkable in this respect is the account of the Reverend Edward Clarke who, while travelling through Spain in 1761, found the view of Toledo worthy of an extravagant imagination such as that of Salvatore Rosa⁴.

The distinguishing features of Toledo were its fortifications and gates when seen from a distance, yet very few travellers describe them. Some, such as the anonymous author of *La Floresta Española*⁵, who would have visited the city at the beginning of the XVII century, note their solidness and strength. While the most frequently mentioned gates are those of Cambrón and Bisagra.

Toledo's ground plan was greatly influenced by the lie of the land, a number of authors noting its ruggedness. One of the most outstanding accounts is that of Navagero who observes that the city has a circumference of three and half, or a quarter, miles. He also notes its high building density, the narrowness of its streets, and the lack of open spaces such as squares and gardens; besides Zocodover Square. To the author's mind, the buildings of Toledo are of good quality, and he also observes that the austere façades of its palaces conceal their inner opulence. According to tradition, they were built of brick and packed earth, had few exterior windows and were structured around a patio⁶. Cavalli's description is very similar, yet he

¹H. Münzer, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, Polifemo, 2002, p. 247.

²A. Navagero, *Viaje por España (1524-1526)*, Madrid, Turner, 1983, p. 25.

³L. Magalotti, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1933, p. 157.

⁴E. Clarke, *Letters concerning the Spanish nation. Written at Madrid during the years 1760-1761*, London, 1763, p. 173.

⁵L. Sánchez Costa (ed.), «La Península a principios del siglo XVII», *Revue hispanique*, 34, 1915, p. 302.

⁶A. Navagero, *op. cit.*, pp. 111-112.

reckons that the houses are small and poky⁷. For his part the author of *La Floresta Española* plays down some of the city's defects such as its steep and uneven streets⁸.

The favourable impression that the city left on most foreign travellers during the XVI century and at the beginning of the following one changed drastically in the second half of the latter. Not only do they still allude to its narrow and badly paved streets, but also remark on the poor quality of its buildings. François Bertaut only admires the cathedral and the citadel⁹, while Lorenzo Magalotti commends the cathedral, the archiepiscopal palace, the Hospital Mayor, the bridge over the Tagus, and the gates¹⁰.

The opinion of XVIII-century travellers was much more unfavourable than that of their predecessors. Norberto Caimo, Richard Twiss, and Giuseppe Baretti concur when observing the city's uneven, narrow, and badly paved streets. Twiss even remarks on the derelict houses¹¹.

2. The religious buildings of Toledo

Toledo was the main seat of the Spanish Church, the owner of vast swaths of land generating huge revenues, whose power embraced the religious and political spheres. The Primate Cathedral of St Mary was the physical proof of the power wielded by the Church of Toledo, a fact that was remarked upon by travellers visiting the city. Most of them mention the cathedral in their tales. Münzer was the first to see it finished, since its vaults were closed in 1493¹², two years before his arrival. He simply offers a general description of the building, claiming that he has never seen such a beautiful cathedral in Spain. From then on, further entrances and chapels were built and the cathedral was equipped with furnishings of which writers visiting it in the following years took note. If there is an aspect of the cathedral present in all the accounts, then that is its affluence. Many refer to the vast revenues of the archbishopric, yet the material manifestation of that wealth was its treasures, admired by all those beholding them, such as Navagero, Monçonys, and Madame d'Aulnoy¹³ who emphasize the cathedral's abundant riches. In the XVI and XVII centuries, this accumulation of wealth was seen in a positive light, but in the XVIII century some travellers including Joseph Townsend considered it inconsequential¹⁴.

Toledo's large number of religious buildings increased during the Modern Age. In his account, Navagero notes the power wielded by the clergy of Toledo¹⁵. While the Pole Jakob Sobieski, who visited the city in 1611, remarks on its large array of religious buildings¹⁶.

Notwithstanding this profusion, only a few religious buildings appear in the travellers' tales of Toledo analysed here. The best described convent is that San Juan de los Reyes. As most authors point out, it was commissioned by the Catholic Kings to commemorate the victory at the battle of Toro in 1476 and the birth of Prince John in 1478. To this must be added the

⁷ L. de Otthobon, «Relación del viaje del embajador veneciano Sigismundo Cavalli a España (1567)», *Antológica Anua*, XVI, 1968, p. 446.

⁸ Sánchez Costa, Luis (ed.), *op. cit.*, p. 303.

⁹ F. Bertaut, *Journal de voyage en Espagne*, Paris, 1669, p. 52.

¹⁰ Magalotti, Lorenzo, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1933, p. 157.

¹¹ G. Baretti, *Viaje de Londres a Génova a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia*, Madrid, Reino de Redonda, 2005, p. 255; N. Caimo, *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, I, Milano, 1758, pp. 16-17; R. Twiss, *Viaje por España en 1773*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 131-132.

¹² R. Díaz del Corral Garnica, *Arquitectura y Mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, p. 263.

¹³ M. C. D'Aulnoy, *Relación del viaje de España*, Madrid, Akal, 1986, p. 374.

¹⁴ J. Townsend, *Viaje por España en la época de Carlos III*, Madrid, Turner, p. 125.

¹⁵ A. Navagero, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ J. Sobieski, «El reino de España», in *Viajeros extranjeros por España y Portugal*, III; J. García Mercadal, Salamanca, Junta de Comunidades de Castilla y León, Salamanca, 1999, p. 184.

creation of a pantheon for the royal family, which would ultimately be located in Granada. Even so, it was a symbol of the power of its founders, an aspect underscored by the travellers who included it in their accounts. Münzer, who saw the convent in 1495 just before it was completed, indicates that it was built of stone and decorated with the coats of arms of its patrons and the effigy of St John¹⁷. Magalotti, the only author to touch upon the two cloisters, offers us the most complete description. Yet he was not much taken by the edifice, since he declares that although it befitted Toledo, it would be of little import in Italy¹⁸. What most drew the attention of foreign travellers, however, were the chains hanging from the façade of the church. All claim they belonged to Christian captives who had been ransomed, although they do not concur on their origins.

Other convents featuring in the travellers' tales analysed here are those of St Peter Martyr and Sisle, both mentioned by the author of *La Floresta Española*, who notes that the former was the burial site of the Cifuentes family, and the latter, that of the Padilla¹⁹. For his part, Baltasar de Monçonys²⁰ refers to the tombs and describes one of the cloisters of St Peter Martyr. Later, in the XVIII century, Caimo refers to the paintings of its main altarpiece²¹. The rest of Toledo's religious buildings are all but ignored, insofar as the authors only take note of their names.

3. The civic buildings of Toledo

As Cavalli observes, the citadel of Toledo occupies the highest part of the city²². Its origins go back to the Muslim era, but it was Charles V who commissioned Alonso de Covarrubias to restore it in 1537. Cavalli saw the works during his stay in the city in 1567. Henceforth, all travellers would associate the citadel with the figure of the emperor, thus becoming one of the monarchy's symbols of power in the city. The author who offers us the most detailed description of the building is François Bertaut, who was in Toledo in 1659. Bertaut focuses his attention above all on the patio and the stairs. Curiously, he describes it as gothic in style, although the restoration work commissioned by Charles V had aimed to give the building a Renaissance appearance²³. Despite the fact that the citadel was used as a state prison at the time, travellers continued to associate it with the monarch responsible for its restoration.

In 1710, the troops of the Archduke Charles of Austria set fire to the citadel during the Spanish War of Succession. The account that best describes its state after the fire is that of Richard Twiss, who claims that only three habitable rooms remained²⁴. Travellers visiting the citadel after its destruction still associated its ruins with Charles V. Nonetheless, this situation changed in 1774 when Cardinal Lorenzana had it rebuilt as a house of charity. From then on, the building became a symbol of the altruism of this Prince of the Church. One of the first travellers to visit it was Henry Swinburne, who does not allude to the house of charity in his writings, even though it already existed²⁵.

Besides the citadel, the civic buildings most frequently mentioned in the travellers' tales under study were Toledo's hospitals. The Sicilian humanist-educator Lucio Marineo Sículo refers to three of the many hospitals existing in the city in the XVI century; namely, those of

¹⁷ H. Münzer, *op. cit.*, pp. 253-254.

¹⁸ L. Magalotti, *op. cit.*, p. 156.

¹⁹ L. Sánchez Costa (ed.), *op. cit.*, pp. 301-304.

²⁰ B. de Monçonys, *Voyage d'Espagne fait en l'année 1628*, Lyon, 1666, p. 31.

²¹ N. Caimo, *op. cit.*, p. 25.

²² L. de Otthobon, *op. cit.*, pp. 446-447.

²³ F. Bertaut, *op. cit.*, pp. 53-54.

²⁴ R. Twiss, *op. cit.*, p. 134.

²⁵ H. Swinburne, *Picturesque tour through Spain*, Madrid, JdeJ Editores, 2011, facsimile edition of that of 1810, unpaginated.

Santiago, Santa Cruz and la Vistación²⁶, the last two being the most familiar to foreign travellers. As Navagero remarks, the Hospital of Santa Cruz was founded by Cardinal Mendoza. In 1541, the Hospital of Tavera was built, after which it also became a tourist attraction. Jehan L’Hermite already mentions it in 1596²⁷ and Madame D’Aulnoy offers us a general description of the building²⁸. The rest of the city’s civic buildings are described by a number of authors: Monçonys refers to the façade of the city hall²⁹ and, in the XVIII century, Peyron singles it out as one of the city’s chief buildings³⁰; and the university is mentioned by Laffi and Swinburne³¹. In the XVIII century, the Arms factory also became popular with travellers, inasmuch as it appears in accounts such as those of Clarke, Margarot, Swinburne, and Peyron; although only the latter visited its new premises, built during the reign of Charles III on the outskirts of the city³².

The city’s infrastructures are frequently mentioned in the travellers’ tales analysed here, which contain numerous references to the bridges of Alcántara and San Martín. Luis de Frois, a member of the Japanese embassy that travelled through Spain in 1584, claims that they are very wide and both have two towers³³. In the XVIII century, travellers were still writing about the city’s bridges.

Although Toledo’s bridges were prominent in travellers’ tales, what really aroused their curiosity was the Artificio de Juanelo, the name of two devices built by Juanelo Turriano from Cremona, which allowed water to be transported from the Tagus to the citadel. Cavalli was the first to see it in 1567³⁴. L’Hermite attempted to make a drawing of its mechanism, but failed to gain access to it³⁵. In 1617, as the device was no longer in use, XVII-century travellers could now get a look at its inner workings. Monçonys tells us that it contained white iron boxes, all linked together, which the river itself filled, the water passing from one to the other until it reached its destination³⁶. This device was so famous that some XVIII-century authors, such as Bourgoing, still mention it even though it had been out of service for over a century³⁷.

4. Conclusions

The panoramic view of Toledo and its ground plan are highly prominent in the traveller’s tales studied here. For travellers, the city’s most significant buildings were the citadel and the cathedral, two of the most formidable expressions of the power of the monarchy and the Church. These tales reveal the history of these buildings, which also influenced the impression that they caused on foreign travellers. This perception changed with time. In the XVI century and at the beginning of the following century, we can see that their opinions were more favourable, whereas from the middle of the XVII century onwards they began to

²⁶ L. Marineo Sículo, *De las cosas memorables de España*, Madrid, La hoja del Monte, p. 53.

²⁷ J. L’Hermite, *El pasatiempos de Jehan L’Hermite. Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2005, p. 129.

²⁸ M. C. D’Aulnoy, *op. cit.*, pp. 272-373.

²⁹ B. de Monçonys, *op. cit.*, p. 31.

³⁰ J. F. Peyron, *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 & 1778*, I, Londres, 1783, p. 339.

³¹ D. Laffi, *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e Finisterrae*, Bolonia, 1681, p. 371; H. Swinburne, *op. cit.*, unpag.

³² E. Clarke, *op. cit.*, p. 175; M. Margarot, *Histoire ou relation d’un voyage qui a duré près de cinq ans : pendant lequel l’auteur a parcouru une partie de l’Angleterre, la France, l’Espagne, le Portugal*, I, Londres, 1780, p. 129; H. Swinburne, *op. cit.*, unpag.; J. F. Peyron, *op. cit.*, p. 340.

³³ L. Frois, *La première ambassade du Japon en Europe 1582-1592*, Tokyo, 1942, p. 64.

³⁴ L. de Otthobon, *op. cit.*, p. 447.

³⁵ J. L’Hermite, *op. cit.*, p. 283.

³⁶ B. de Monçonys, *op. cit.*, p. 31.

³⁷ J. F. Bourgoing, *Nouveau voyage en Espagne ou tableau de l’état actuel de cette monarchie*, Paris, 1789, p. 320.

find fault with the state of the streets or the buildings. This was due not only to changes in mentality, but also to a chain of events that conditioned the city's future: the transfer of the court to Madrid in 1561; and the economic crisis unleashed as from the second decade of the XVII century.

Bibliography

- G. Baretta, *Viaje de Londres a Génova a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia*, Madrid, Reino de Redonda, 2005.
- F. Bertaut, *Journal de voyage en Espagne*, Paris, 1669.
- J. F. Bourgoing, *Nouveau voyage en Espagne ou tableau de l'état actuel de cette monarchie*, Paris, 1789, p. 320.
- N. Caimo, *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, I, Milano, 1758.
- E. Clarke, *Letters concerning the Spanish nation. Written at Madrid during the years 1760-1761*, London, 1763.
- M. C. D'Aulnoy, *Relación del viaje de España*, Madrid, Akal, 1986.
- L. de Otthobon, «Relación del viaje del embajador veneciano Sigismundo Cavalli a España (1567)», *Antológica Anua*, XVI, 1968, p. 411-489.
- R. Díaz del Corral Garnica, *Arquitectura y Mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.
- L. Frois, *La première ambassade du Japon en Europe 1582-1592*, Tokyo, 1942.
- J. L'Hermite, *El pasatiempos de Jehan L'Hermite. Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2005.
- D. Laffi, *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e Finisterrae*, Bolonia, 1681.
- L. Magalotti, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1933.
- M. Margarot, *Histoire ou relation d'un voyage qui a duré près de cinq ans : pendant lequel l'auteur a parcouru une partie de l'Angleterre, la France, l'Espagne, le Portugal*, I, Londres, 1780.
- B. de Monçonys, *Voyage d'Espagne fait en l'année 1628*, Lyon, 1666.
- H. Münzer, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, Polifemo, 2002.
- A. Navagero, *Viaje por España (1524-1526)*, Madrid, Turner, 1983.
- J. F. Peyron, *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 & 1778*, I, Londres, 1783,
- L. Sánchez Costa (ed.), «La Península a principios del siglo XVII», *Revue hispanique*, 34, 1915.
- J. Sobieski, «El reino de España», in *Viajeros extranjeros por España y Portugal*, III; J. García Mercadal, Salamanca, Junta de Comunidades de Castilla y León, Salamanca, 1999.
- H. Swinburne, *Picturesque tour through Spain*, Madrid, JdeJ Editores, 2011, facsimile edition of that of 1810.
- Twiss, *Viaje por España en 1773*, Madrid, Cátedra, 1999.
- J. Townsend, *Viaje por España en la época de Carlos III*, Madrid, Turner.

Immaginando Granada. Un'analisi iconografica della città attraverso la memoria dei viaggiatori romantici (sec. XIX)

Inmaculada Lopez-Vilchez¹

Universidad de Granada – Granada – Spagna

Parole chiave: Viaggiatori romantici, pittoresco, prospettiva, grabado, orientalismo, arte, letteratura, Spagna, Granada.

1. Introduzione

Storicamente la Spagna ha affascinato i viaggiatori dall'antichità fino ad oggi; Granada in particolare rappresenta un caso di studio di grande interesse nella raffigurazione urbana, poiché l'iconografia della propria città e del suo più celebre monumento, l'Alhambra, hanno risvegliato l'interesse di molteplici artisti, specialmente tra i viaggiatori romantici del secolo XIX. Grazie a disegnatori e incisori del secolo XIX, soprattutto inglesi e francesi, l'immagine romantica di Granada e dell'Alhambra fu diffusa a livello mondiale. Tuttavia, l'interpretazione di questi artisti non corrisponde ad una visione obiettiva o una pittura topografica. Si propone un'analisi delle chiavi iconografiche impiegate dai viaggiatori romantici per ri-disegnare la Granada del secolo XIX e immaginare una nuova città a partire dalle correnti dell'esotismo, dell'orientalismo e di una "archeologia fantastica".

2. Premesse storiche

La scelta costante della città di Granada come oggetto di rappresentazione manifesta la predilezione degli artisti per un modello di gran interesse plastico. La tradizione iconografica della città di Granada precedente al XVI secolo non è molto abbondante: si considerano esempi ancora medievali le sculture del coro della cattedrale di Tolodo, realizzate dalla bottega del maestro Mateo Alemán negli ultimi anni del Quattrocento, nelle quali Granada è ancora debitrice di schemi e proporzioni medievali stereotipate, che caratterizzano alcuni elementi importanti e riconoscibili della città come le sue doppie mura, nelle quali appare persino un riferimento alla più significativa delle fortezze arabe, la Alhambra.

La città di Granada, la più popolosa di Spagna nel sec. XVI, costituì parte dell'itinerario dei viaggiatori, formando parte dell'opera "Civitates orbis terrarum" di Joris Hoefnagel con vedute corografiche che furono popolarizzate e rieditate nei volumi successivi sin dal 1572.

Le rappresentazioni più esatte e complete della città furono le corografie disegnate durante il secolo XVII per mano di Anton Van de Wingaerde, però all'epoca non godettero di diffusione poiché si trattava di un incarico privato del re Filippo II, non pubblicato per motivi strategici.

Nell'ambito di una rappresentazione obiettiva e vincolata alla topografia, ebbe maggiore diffusione la famosa opera in anticipo sui tempi rispetto al contesto spagnolo "Plataforma de Granada", del 1613, realizzata dall'architetto italiano Ambrosio di Vico, dove si presenta una veduta urbana ortografica in pianta, caratterizzando in modo singolare gli edifici più importanti, alcuni dei quali in processo di costruzione, come per esempio la cattedrale, di cui sono disegnati la struttura ed i pilastri.

Senza dubbio la maggior diffusione riguardo Granada fu prodotta dalle pagine dei primi libri di viaggio nei quali si risveglia l'interesse dei disegnatori per l'esotismo e la varietà dei suoi elementi culturali e artistici, come accade con le incisioni dell'opera "Délices de l'Espagne et du Portugal" di Juan Álvarez de Colmenar nel 1707, con edizioni in Olanda e in Francia, cui si aggiungono quelle dei viaggiatori francesi e inglesi soprattutto pubblicate nell'ultimo quarto

¹ Facultad de Belle Arti. Granada. Referencia Proyecto Plan Nacional I+D+I HAR2016-78298-P. *Representación pictórica de la ciudad, del siglo XVI al siglo XIX: perspectivas, corografías y panoramas.*

del secolo XVIII, come l'opera di John Talbot "Travels through Spain" (1782), la pubblicazione "Voyage en Espagne" di Jean-Marie Fleuriot (1784)².

3. Viaggiatori, pittori e scrittori romantici nella Granada del XIX secolo

L'avvicinamento alla città di Granada vista attraverso degli occhi dei viaggiatori ispirati dalla letteratura e dall'arte acquisisce un'importanza notevole durante il secolo XVIII e soprattutto durante il XIX anche grazie al contesto che caratterizza la corrente artistica del preromanticismo e del romanticismo. Granada, dopo l'invasione napoleonica finita nel 1812, riuniva in sé un importante patrimonio tanto per il suo passato nazari (in questi momenti quasi in rovina e spoliato) così come per le sue già centenarie costruzioni rinascimentali patrocinata dallo Stato e dagli ordini religiosi dopo la conquista della città (ricordiamo la Capilla Real, annessa alla cattedrale Granada, che si costruì come sepolcro dei Re Cattolici, o il palazzo rinascimentale di Carlo V).

All'inizio del secolo XIX manca ancora un piano di urbanizzazione e sopravvive un caratteristico tracciato medievale irregolare, con strade sinuose, piccole piazze e un fiume che attraversa la città, il Darro, che occasionalmente straripa e rappresenta una fonte di inquinamento. Il suo principale monumento, l'Alhambra, terminò la sua missione di fortezza difensiva nel 1848, data in cui perse il suo valore strategico, e, a causa del suo pessimo stato di conservazione e alla sua crescente attrattiva dal punto di vista artistico e letterario fu lasciata alla città per la conservazione e il restauro.

Queste circostanze fanno sì che Granada si mostri agli occhi degli artisti come uno scenario romantico pieno di stimoli visuali un "oriente vicino" dove il pittoresco, il sublime e in molte occasioni il fantastico convivono in modo naturale. Il pellegrinaggio verso la città da parte dei viaggiatori inglesi e francesi per conoscere l'Alhambra è sempre maggiore e aumenta il suo valore patrimoniale.

I disegnatori e pittori influenzati dalla letteratura si avvicinano al monumento dallo spirito romantico e lo rappresentano come uno scenario di leggende e racconti (i più influenti sono i Racconti dell'Alhambra di Washington Irving pubblicati per la prima volta nel 1832)³. La letteratura di viaggio a Granada aggiunge una grande componente di fantasia, aspetto comune nei testi di questi viaggiatori vittoriani, e analizza l'ambiente e il paesaggio come un accesso verso un viaggio esotico, lontano, in molte occasioni senza cercare un contatto con la realtà, che era vista con una superiorità dovuta alla miseria di un popolo praticamente analfabeta i cui costumi erano molto differenti da quelli del Nord Europa.

Tutti questi contrasti alimentano l'immagine di esotismo e differenziazione che risulta evidente nell'esagerazione di questi elementi caratteristici e nel desiderio di preservare come "caso di studio" la situazione di penuria e isolamento che soffrono alcune popolazioni con rispetto alla modernità.

4. Gli autori della leggenda romantica di Granada

Offriremo una breve relazione di quegli autori che hanno avuto maggiore influenza nel considerare l'Andalusia e in modo particolare la città di Granada, con un momento emblematico come l'Alhambra, come la genesi di un modello romantico che si nutre di una letteratura più vicina alla leggenda e allo stereotipo che al modello reale: George Borrow (*The Bible in Spain*, 1843), Richard Ford (*Handbook for travellers in Spain*, 1845), Prosper Mérimée (*Lettres D'Espagne*, 1831-1833), Théophile Gautier (*Voyage en Espagne*, 1845), o

² John Talbot Dillon, *Travels through Spain, with a view to illustrate the natural history and physical geography of that Kingdom*, in a series of letters, London : R. Baldwin , 1782 y Fleuriot de l'Angle, Jean-Marie- Jérôme, *Voyage en Espagne*, ed. orig. 1784, 5e edition, Paris Chez J.J. Lucet Al fin: Imp. Beauvais, 1796.

³ *Racconti dell'Alhambra* di Irving, Washington. *The Alhambra: A Series of Tales of the Moors and Spaniards*, Lea & Carey, Philadelphia, 1832.

Alexandre Dumas (*Impressions de voyage*, 1847-1848) sono alcuni dei viaggiatori più interessanti. L'arte rende visibile questa letteratura attraverso le immagini che realizzano disegnatori e incisori, che visitano i luoghi descritti e forgiavano un modello iconografico pienamente identificato con gli ideali romantici di grande successo nella società europea del momento. La grande diffusione di queste immagini è favorita dall'introduzione di nuove tecniche di stampa unite all'incisione calcografica, come la litografia e la maniera nera e persino l'incisione colorata, che permette lo sviluppo di un collezionismo di stampe da parte delle classi borghesi.

Il successo di queste rappresentazioni, in molti casi poco vicine alla realtà, ha come conseguenza la creazione di una corrente esotica e orientalista in tutta Europa, che amplia i suoi orizzonti all'architettura e alle arti decorative con la reinterpretazione di questi modelli. Le stampe e disegni mostrano, secondo la mano di ciascun autore, una realtà parallela che si muove tra l'obiettività e la fantasia, per questo si ricorre a numerose licenze plastiche per presentare una città idillica dominata dall'esaltazione dell'abbandono e della distruzione (bellezza della rovina). Data la qualità delle loro opere, tra gli artisti che hanno goduto di maggiore diffusione si evidenziano tanto i francesi Alexandre Laborde, J. Lavallée, A. Geroult o Girault de Prangey⁴, che nel 1836 si lamenta della situazione di abbandono e distruzione che presenta la fortezza nazari, come quelli di origine anglosassone: John Frederick Lewis⁵ si evidenzia per le sue vedute di interni verso il 1833- molto famose quelle della Torre de Comares, della Porta del Vino e della Torre de las Damas-, lo scozzese David Roberts⁶, che visitò il monumento nel 1832-33, preferendo gli esterni delle torri prismatiche, o l'architetto Owen Jones⁷, che nel 1834 si concentra sugli ornamenti e disegni di spazi palatini che servirono da ispirazione per altri artisti.

Richard Ford realizza numerosi disegni delle sue passeggiate conservati in album di famiglia recentemente studiati dall'Accademia di Belle Arti di San Fernando a Madrid. Parla della Spagna come di un "oriente vicino e comodo" e nella sua visita Granada nel 1833 arrivò a vivere nella Torre de las Damas, che raccomandava visitare al tramonto quando la luce del giorno si dissipa e "si trasforma interamente in una visione del passato".⁸

L'introduzione della fotografia sposterà progressivamente queste rappresentazioni dalla metà del secolo anche se alcuni artisti continueranno con la visione romantica delle rappresentazioni come nel caso di Francisco Javier Parcerisa (c. 1850) e Gustave Doré (1862)⁹.

5. Bello, sublime e fantastico

Il valore artistico del principale monumento di Granada, l'Alhambra, è visto attraverso degli ideali del romanticismo e per questo al disegno obiettivo e puramente documentale si antepongono una serie di licenze rappresentative artistiche. Ciò è più evidente negli artisti di origine anglosassone che usano in modo efficiente una serie di risorse grafiche affinché l'opera rappresentata corrisponda a quest'estetica.

⁴ Alexandre Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* - A Paris De l'imprimerie de Pierre Didot l'ainé, MDCCCVI. Joseph Lavallée e Adolphe Guérault, *Espagne*, Paris, 1844; Joseph-Philibert Girault de Prangey, disegno del Generalife.

⁵ John Frederick Lewis RA (London 1804-1876), pittore orientalista.

⁶ David Roberts (Stockbridge 1796 - London, 1864).

⁷ Owen Jones (London 1809- 1874) nel 1834 e 1837 visitò l'Alhambra e pubblicò *Handbook to the Alhambra Court* (1854) e *Grammar of Ornament* (1856).

⁸ Richard Ford (London 1796 - Exeter 1858) visita la Spagna tra il 1830 e il 1833 e pubblica nel 1844 *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*.

⁹ Francisco Javier Parcerisa (Barcelona 1803-1875), *Recuerdos y bellezas de España* (1838-1872) e Gustave Doré (Strasburgo 1832, Parigi 1883) nell'opera *La Tour du Monde*, c. 1860.



*Fig. 1. a. David Roberts, Torre de Comares, 1835.
 b. Fotografia dell'inizio del secolo XX che evidenzia l'uso alterato delle scale.
 c. Effetto di prospettiva forzata.*

La ricerca non solo del bello ma anche del sublime aggiunge elementi caratteristici alle rappresentazioni: alcuni rivolgono lo sguardo verso il classico recuperando il concetto di armonia o proporzione d'insieme, altri trasmettono allo spettatore sensazioni come il terrore, la maestosità o il dolore. Gli artisti cercano di razionalizzare la causa di queste emozioni e provocare quest'effetto con le loro opere.

Un'analisi iconografica, focalizzata sull'alterazione delle relazioni del tempo e dello spazio in queste rappresentazioni, sulla teatralizzazione del paesaggio e delle scene urbane e sul costumbrismo (cliché riguardo abiti, pose, tratti facciali ...) che caratterizzano le immagini di grande successo in tutta Europa e di grande impatto per il recupero di questi stili all'inizio del secolo XX.

Tra le principali tecniche usate possiamo enumerare le più importanti che cercano di potenziare gli effetti di grandiosità e monumentalità. La figura 1 mostra una delle caratteristiche più comuni delle stampe, la convivenza del sublime e del pittoresco in una stessa rappresentazione di David Roberts (fig. 1). L'effetto del sublime si presenta attraverso un'esagerazione delle misure relative agli elementi che compongono la scena così come alla posizione decentrata del punto di vista dell'osservatore.

L'architettura domina lo spazio pittorico da un punto di vista molto basso, con un effetto di prospettiva forzata dove le fughe laterali risultano molto pronunciate e lo spettatore perde la posizione centrale, generando asimmetria. Caratteristica di queste stampe è la distorsione delle proporzioni attraverso un allungamento delle altezze per rafforzare la monumentalità. Alcune volte gli effetti della prospettiva atmosferica sono protagonisti: nubi con aspetto di tempesta, raggi di sole, notturni favoriscono l'evocazione di ambienti onirici, misteriosi, tenebrosi, a volte il rafforzando il mito romantico. Il pittoresco rimane evidente nei dettagli

delle figure con vesti tipiche, soprattutto le donne con mantellina o in pose che ricordano le odalische. Fanno parte del pittoresco anche l'incorporazione di elementi architettonici come i soffitti e le terrazze, gli strumenti musicali così come le pose dei modelli.

Oltre alla modificazione degli elementi del paesaggio, alcuni autori introducono elementi architettonici inesistenti, creando spazi inventati sommando quelli conosciuti. Di conseguenza l'invenzione è una delle risorse comunemente impiegate nella stampa romantica.

Nella figura 2 si mostrano due rappresentazioni e una fotografia dello stesso spazio il portico del patio dei Leoni e si compara con la scala del

personaggio rappresentato, evidenziando un uso intenzionale della scala degli spazi. Si abbandona la vista frontale per evitare le simmetrie e si accorcia l'altezza della linea dell'orizzonte, facendo sì che il modello ottenga una maggiore altezza e monumentalità. (figg. 2a e 2b).

Inoltre, nel caso di questi disegni la densità d'informazione dei dettagli si semplifica o si ridisegna ricercando un effetto d'insieme; in altri casi i volumi sono geometrizzati. L'aspetto che più richiama l'attenzione è relativo alla scala grafica che fa variare le proporzioni dell'architettura rispetto alla scala umana. La diminuzione intenzionale dei personaggi che

transitano negli interni rappresentati fa sì che essi sembrino maggiori arrivando in alcuni casi a misurare due volte quanto quelli della scala reale dell'architettura. L'effetto visivo è un inganno come si può constatare nella figura 3, che paragona la scala reale che dovrebbe avere una figura umana in relazione con la scala architettonica vicino a quella che l'artista le ha dato.

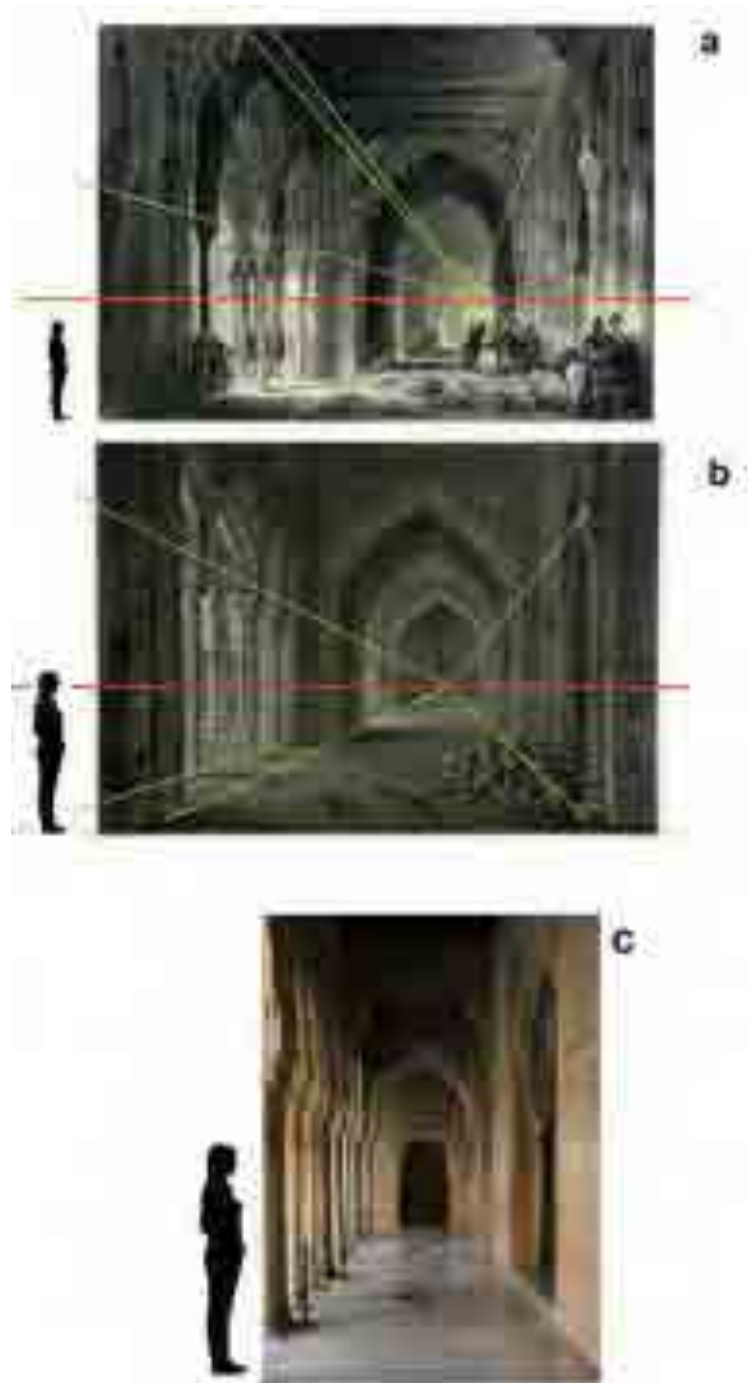


Fig. 2a. David Roberts, *Sala de la Justicia*. 1834; Higham (inc.) nell'opera di Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain* (1835) e personaggio a scala reale.
2b. Alexandre Laborde, *Sala de la Justicia*; Dormier (inc), nell'opera *Vogage pittoresque et historique de l'Espagne*, 1805.
2c. Fotografia e personaggio a scala reale.



Fig. 3a. David Roberts, Patio de los Leoni, 1834, Higham (inc.) nell'opera di Thomas Roscoe, The Tourist in Spain (1835) e personaggio a scala reale.

3b. Alexandre Laborde, Patio de los Leones, Dormier (inc.), nell'opera Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, 1805 e personaggio a scala reale.

6. “Bellezza infedele”, tra l’immagine mitizzata e la realtà

Le conseguenze di queste stampe romantiche, più pittoresche che pittoriche, unite alle leggende e alla mitizzazione del luogo da parte degli scrittori, di cui l'esempio più importante è Washington Irving, fecero sì che molti visitatori arrivassero a Granada.

Tra coloro che furono ispirati da queste letture e dalle immagini evocatrici si crearono false aspettative, lasciate per iscritto. È il caso di Théophile Gautier che, visitando l'Alhambra, seppur commosso per la sua bellezza, mostra la propria delusione, provocata dalla falsificazione della realtà che soprattutto i pittori inglesi avevano creato trasformando nelle loro opere lo spazio reale:

Le stampe inglesi e i numerosi disegni che sono stati pubblicati del Patio dei Leoni danno un'idea molto incompleta e piuttosto falsa. Quasi tutti mancano di proporzioni e con un

sovraccarico necessario per riprodurre gli infiniti dettagli dell'architettura araba fanno pensare a un monumento di maggior importanza. Il Patio dei Leoni misura 120 piedi di lunghezza, 73 di larghezza e le gallerie che lo circondano non sono più alte di 20 piedi¹⁰.

Émile Bègin si esprime con parole simili nel suo "Voyage pittoresque" del 1852:

Chiedo umilmente perdono a tutti coloro che, fidandosi, vedendo un album si appassionano per l'Alhambra e distruggo le loro illusioni; però non posso dissimulare che le litografie e le incisioni inglesi o francesi non danno più che un'idea falsa. Il sovraccarico che esige sul pannello la quantità di dettagli dell'ornamentazione araba offre sempre l'immagine di un monumento di apparenza più grandiosa e più imponente di quello reale¹¹.

John Blanco White, riassumeva "come opere d'arte sono ammirevoli però sono anche bellezze infedeli"¹².

Senza dubbio riflessione come quelli di James Buckley verso il 1890 in difendono non solo la qualità artistica bensì anche il potere dell'immaginazione che procurano a qualunque persona che si avvicini a conoscere l'Alhambra ispirata da questi viaggiatori romantici:

È una nuova moda sentirsi delusi dalla visita dell'Alhambra e così come scrivere riguardo la stessa in modo critico e negativo. Qualunque sia stata l'esperienza degli altri, io non fui deluso. L'Alhambra, tanto in ciò che è come in ciò che richiede all'immaginazione, trascende non solo le aspettative formulate ma anche le vaghe fantasie indefinibili della mente¹³.

Bibliografia

E. Bègin, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, (1852), Consultado en <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1015101>.

J.M. Blanco Crespo, *The life of the Rev. Joseph Blanco White*, London, J. Chapman, 1865, Traducción extraída de ALBERICH, J. (2000).

J.M. Buckley, *Travels in three continents*, New York: Eaton & Mains, 1894.

J. Calatrava, G. Zucconi, *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, Abada eds. Madrid, 2012.

R. Ford, *Granada. Escritos con dibujos inéditos*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1995.

P. Galera Andreu, *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid, Ed. el Viso, 1993.

T. Gautier, *Viaje por España*, Madrid, Calpe 1929.

W. Irving, *The Alhambra: A Series of Tales of the Moors and Spaniards*, Lea & Carey, Philadelphia, 1832.

M. A. López-Burgos, *Granada. Relatos de viajeros ingleses (1802-1830)*, Melbourne, Australis Publishers, 2000.

E. Montejo Palacios, *Alhambras de papel. Traducciones y proyecciones a través de los viajeros anglosajones del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015.

G. de Prangey, *Recuerdos de Granada y de la Alhambra*, Barcelona, editorial Escudo de oro, 1985.

T. Raquejo, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1990.

¹⁰ Teofilo Gautier, *Viaje por España*, Tomo 1, Ed. Calpe. Madrid, 1929, pp. 74-75.

¹¹ Émile Bègin, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, 1852, p. 426.

¹² Jose María Blanco White (Sevilla 1775 - Liverpool 1841).

¹³ J.M. Buckley, *Travels in three continents*, New York: Eaton & Mains, 1894. p. 51.

The invention of the New World: Dutch artist travellers and early visual representations of Brazilian landscapes in the 17th Century

Maria Angélica da Silva

Federal University of Alagoas – Maceió – Brazil

Keywords: Dutch Brazil, Brazilian colonial urban history, painted landscapes.

1. When art encounters urban history: the place of travelling artists in the 17th Century

How do art and science communicate with each other? How can the canvas of a landscape painter help us to think about the history of a particular urban place? If an artist ventures into the scientific world, even in the realm of the Human Sciences, he usually has to show his credentials. However, if it is understood that the image is source of knowledge, that imagination is the key component of scientific understanding and that the links between different areas of knowledge are becoming increasingly wide-ranging and intertwined, art will be able to make a greater contribution to world progress. In this case this contribution is made by Frans Post to the history of towns and cities in colonial Brazil.

Frans Post (1612-1680) was born in Haarlem, when Dutch culture was closely linked to architecture and cartography and when the famous Guild of Saint Luke was founded. The brother of Frans Post, Pieter Post was an important figure in this guild and belonged to it since when he was very young. Frans Post also joined it but only in 1646 – rather late given the fact that his brother was accepted when he was fifteen years old. This is because the painter was only granted access after he had undertaken a voyage which changed his life.

The reason Frans Post became known was that he had left Holland and ventured into far away lands. This was in response to an invitation to join an entourage of people chosen to accompany Count Johan Maurits of Nassau-Siegen (1604-1679) who had taken on the responsibility of administering the lands occupied by the Dutch in South America. For his part, this Count was a member of the circle of Constantin Huygens (1596-1687), one of the foremost intellectuals of that period in Holland, as well as the architect Jacob van Campen and other leading humanists of that time. The close relation between Johan Maurits and Pieter Post, one of the architects responsible for designing the residential dwellings of both the Count himself and his friend Huygens in the Hague, must have been the reason for the choice of Frans Post to form a part of that delegation.

Another artist who formed a part of the project was Albert Eckhout (*c.*1610-1666), the cartographer and naturalist George Marcgrave(1610-*c.*1644) and the physician Willem Piso (1611-1678). Their task was to make a detailed record of every aspect of that colony in the tropics. Albert Eckhout concentrated on portraits and brought together a wide range of human types that could be found in the colony. There were Europeans from various parts of the continent, Africans from several different places in Africa, the native people from their tribes and as well as this, all the physiognomic changes that had resulted from the widespread miscegenation which that colony had experienced for more than 100 years. This was because interbreeding between ethnic groups was a striking feature of the colonization and left an indelible mark which is still evident today among the Brazilian people and their culture.

The artist carried out an operational overview which entailed bringing together that wide range of people dividing them into four categories: Tapuias (non-Tupi speaking Indians), Tupis (the most important indigenous people in Brazil), Afro-Brazilians and Mamelucos (first generation offspring of a European and Amerindian) or Mestiços (people of mixed race). Among other works, he painted eight canvases with human figures that are slightly larger than

life (the varied sizes of the portraits are approximately 274 x 170 cm). In these paintings, the characters portrayed are of a magnificent stature and also surrounded by dresses and ornaments, a strategy which allows a set of icons to be surmounted above the body of each of them. The same was done with fruit and flowers which formed wonderful tropical arrangement that enhanced the intensity of the local flora and fauna.

His companion George Marcgrave designed animals, fruit and flowers, as well as exploring the sky but this was now done in the form of a book and represented the first natural history study of Brazil (*Historia naturalis brasiliae*). Thus these were works conducted on an individual basis while at the same time adding feature to what was a striking picture of this unknown and primitive stretch of land.

When one looks at the works of Frans Post, it can be inferred that he had been commissioned to paint landscapes. Not that other reasons have not been given as is shown by recent discoveries in the Haarlem (<https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/spectacular-discovery-of-drawings-by-frans-post>). Nonetheless, the significant part of his work was devoted to show the landscapes of that relatively unknown place, to the world and in particular to the Dutch. It is well known what world role the Low Countries played in this period of the Golden Age following the Dutch War of Independence against Spain (1572-1609). Amsterdam stood out in Europe as a city experiencing unprecedented growth and affluence and was proud of having both an excellent local print media and a significantly high rate of literacy. It was there that news arrived of a so-called “Dutch Brazil”.

Recent publications have shown that the notices about the Dutch presence in this part of the world was really significant in that period (Groesen, 2017), even though greater attention is usually paid by researchers to activities that occurred in the Far East. Moreover, it has been shown that the works of art and narrative accounts were important in creating this image of Dutch Brazil, what was included the work of Frans Post and his companions.

When confronted with the oeuvre of Frans Post, we are given the opportunity to enter the country through his landscapes of the North-East of the colony. This is a region known for its strip of Atlantic Forest, long valleys, and variegated flora and fauna, as well as its winding rivers, lagoons and streams. But the real object of interest for the Dutch was the sugar industry. The Dutch were not strictly involved in production but rather in colonising the land. But Maurice of Nassau was an exception to this when, on an impulse, he created the city of Mauritsstad (or Mauritius), now a part of the Brazilian city of Recife, which arose from a Portuguese settlement.

As will be seen, the landscapes of Frans Post do more than just record nature, since they encompass the small urban centres in general, as well as depicting the farming activities, the most important being those found in the sugar mills. Thus, it is important to stress that, in fact, almost all the pictures by this painter give visibility to the work of the Portuguese colonisers.

Nowadays, his work discloses an unknown Brazil for the historian of the cities. Although in the future the regions of the South-East of the country would become prominent (such as Rio de Janeiro and São Paulo), it is the North-East that is privileged with possessing the inheritance of the travelling artists and having its landscape depicted as early as the 17th Century.

2. Frans Post on walls and in books

The works of the artist have followed a chequered path although to start with they were recorded in a bibliography. On their return to Europe, some of the pictures were offered to Louis XIV of France by Johan Maurits and the king put the pictures on display at the Palace of Versailles. Thus some of the works soon had a fixed destination but the bulk of them were lost and they have only recently been properly catalogued.

The first biographical sketch of the artist was written in 1719 and in the two centuries that followed, there were only occasional references to him and his Works. It was only at the end of the 19th Century that he became the target of Brazilian collectors. The Brazilian ambassador Joaquim de Sousa-Leão wrote the first monograph of the artist in 1942 and produced a catalogue raisonné of his works in Amsterdam in 1973. The works were also displayed in monographic exhibitions both in Brazil, and Holland, in particular at the Mauritshuis in the Hague, the former residence of Count Johan Maurits of Nassau-Siegen, which was designed, as we have seen, with the aid of Frans Post's brother (Lago et al, 2006:9).

However, recently there has been a widening of the knowledge of the works of Frans Post with books about him and new exhibitions and, in particular, the publication of his catalogue raisonné, in Brazil in 2006¹. This was the culmination of a research study that lasted twelve years and involved museums and private collections. This catalogue divides the work of Frans Post into four phases: the first from 1637 to 1644, the second from 1645 to 1660, the third from 1661 to 1669, and the last from 1670 to 1680. This chronological sequence which was prepared by the team responsible for the trusteeship, restricts the first phase to the period when the artist was working on Brazilian soil. The second covers the following fifteen years after his return to Holland and the third, groups the works which the committee regarded as the finest; these were painted between the age of 49 and 57 and include 69 pictures. The final phase is made up of 39 pictures and was characterised by the authors of the catalogues as showing signs of a certain decline in standard. Finally, it should be noted that the works comprised 155 oil paintings, 57 drawings and 34 engravings. The catalogue also listed the works of questionable attribution, with some of the oil paintings and drawings being rejected (Lago et al, 2006:20-49). This article is confined to 155 oil paintings.

3. The Brazilian landscape through the eyes of Frans Post

First the question must be raised about the approaches adopted by the artist. Just as Albert Eckhout had to choose alternatives from a huge range of human material which had to be recorded when undertaking his portraits, Post had a wide range of natural American scenery available for his works and thus had to define the choices facing him, his thematic approaches, compositions and other factors.

It has to be assumed that Post's work may be was directly determined by recommendations made by Johan Maurits himself. However, what becomes clear when his oeuvre is examined as a whole, is that even if this is the case, the aesthetic sense of the painter did not undergo any significant alteration when the artist ceased to a member of the entourage of the Count.

When the sample of 155 oil paintings is looked at in quantitative terms, it can be seen that a significant part of them are governed by certain decisions that the quantitative data help to bring to light. In all of them, the subject is a real landscape, except for a single picture which is of a biblical scene. There is always a wide expanse of sky on the canvas, generally painted in grey shades. The vegetation is almost identical in all the pictures and most of them feature palm trees and water courses.

All of the canvas were notable for the presence of architectural features forming a small village or scattered dwellings in the landscape, in particular the colonial mansions. The artist had a predilection for small chapels which were a characteristic feature of the villages and sugar mills, as is confirmed in the bibliographical sources. Although the land was newly discovered, some ruins were depicted, probably because of the fragile nature of the hovels built of mud and wattle. As for the people, they are responsible for instilling some life into the

¹The authentication committee was made up of Bia Corrêa do Lago, Frederik J. Duparc, George Gordon, George Wachter, Léon Krempel and Pedro Corrêa do Lago.

landscape. Although one might have expected a greater presence of Europeans in the representations – either Portuguese or the Dutch entourage or even the native Indians as a picturesque feature – in fact, it is Africans who are most in evidence, and were found in 90% of the pictures.

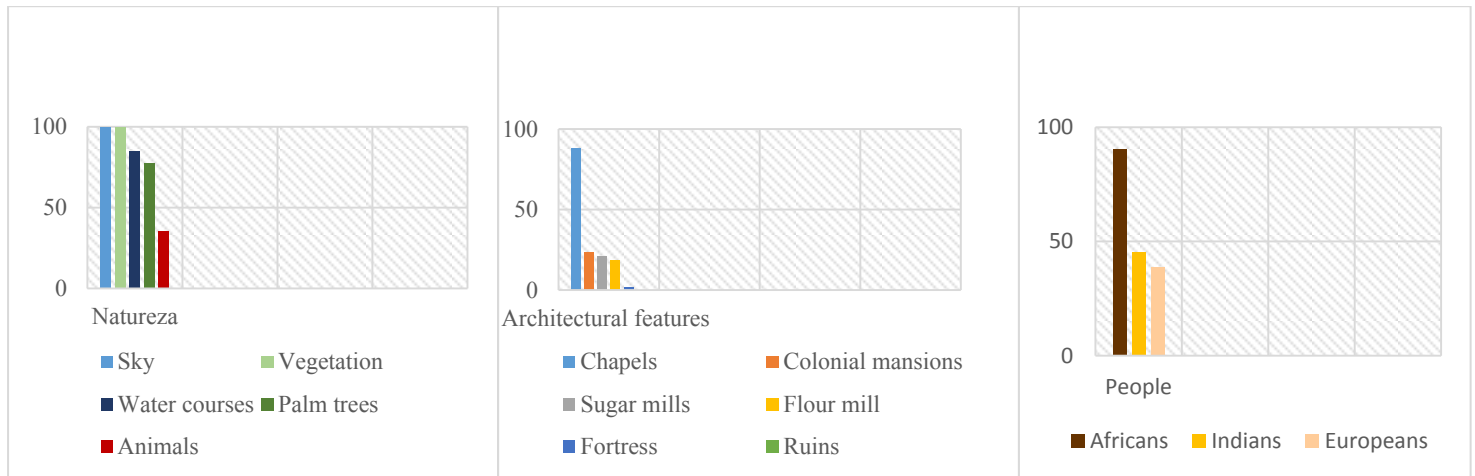


Figure 1: Table of compositions in the works by Frans Post

The clear decision to represent African people in the pictures means that the thick vegetation and water courses dotted here and there with the architecture of white and beige walls, is enlivened by groups of people. These are standing around or sitting on the ground, chatting, exchanging objects, carrying heavy loads and sometimes her lady in a white hammock. They are often working and handling the machinery of the sugar mills and sometimes, a flour mill. But they are also chatting with informal gestures which give the impression of a relaxed atmosphere where there is a lot of fooling around. They play instruments and dance.

The scenes have no signs of the hardships endured and that can be found in the reports about slavery. In the landscapes by Post, there are barely any traces of the harsh conditions of the sugar mills, described by the Jesuit priest António Vieira as sheer hell, both on account of the heat from the flames and the suffering inflicted on the slaves (causing them serious injuries, wearing them out and leading them to utter exhaustion). It is as if he froze the scene when preparing the picture, although all the details prove that the image has been created in an impeccable way and cover every aspect of its functional operations.

When the pictures are compared with other representations of the time such as those of Zacharias Wagener (1614-1668)², it can be seen that the terrible scourge of slavery was toned down by the artist. He do not portrayed less refined aspects of life such as slaves on display like animals for sale in a street in Mauritsstad, as in the case of the records of Wagener who was in Brazil at the same time as Post. In the urban view of Mauritsstad provided by Post, the Africans are in the majority but are not shown at humiliating moments such as when they are objects for sale.

² Zacharias Wagener was a clerk, illustrator, merchant and governor of the Dutch Cape Colony. In 35 years he traveled over four continents. He joined the Dutch West Indian Company and, sailing to Brazil, he produced a a sort of diary with 109 water-colour drawings of curious flora and fauna and also, people, published under the name of “Thier-Buch”.



Figure 2: Details of pictures “Vista da Cidade Maurícia e do Recife”, 1653 and “Festejo no Arraial”, 1652, of Frans Post, and two works by Zacharias Wagener

The panoramic scene of their pictures is of an almost pastoral atmosphere. It is known that these were times of war but when some aspect of warfare is brought to mind, it is just a detail and does not affect the peacefulness of the landscape. Nature reinforces it, showing long floodplains, and an array of plant species of the artist’s preference, as the palm trees which are of various kinds and the sign of a biblical paradise. The scenery is not entirely native since at times there are huge brightly-colored Flamboyant tree (*Delonix regia*), probably originate from Madagascar.

Frans Post seems to be moved also by the appreciation for architectural features and small settlements which he depicts with a degree of fidelity. This characteristic, also of Dutch paintings at that time, allowed a comparative analysis of the urban scenes depicted in his canvases and the historical sites of some of the towns and cities in the North-East which he has recorded. Another important study has been undertaken of the sugar mills, where it can be seen that what was designed by Post closely resembles records of the time and even show the material remains of these architectural buildings that can still be found in the field.³

³This work was carried out by the Landscape Research Group over a period of ten years. It was supervised by the author and applied to several towns and cities in the North-East of Brazil which have been recorded in the work of Frans Post and which still preserve their traditional historic centres. The same methods of comparative analysis were employed to examine the inventories of the remains of the sugar mills in the States of Alagoas and Pernambuco.



Figure 3: Comparison of views of Igarassu and of buildings of sugar mills

Finally, attention should be drawn to the inventive nature of his work and the imaginative feeling which the artist scrupulously conveys in his art. Small surprises are revealed to the more perceptive observer in the less visible nooks and crannies of the works. This is the case even when we become immersed in the undergrowth and unforeseen spots when, for example, a bird suddenly emerges with vividly-colored plumage or where venomous creatures are lurking to strike their victims.

The view of the tropics includes secrets and features which are never more evident than when displayed on large sections of the canvas. Through them, he narrates another side of his adventure, in these worlds full of surprises of every kind in a mixture of paradise and hell.



Figure 4: Details in the picture "Casa de lavrador e vilarejo" of Frans Post

On his return to Europe, the experience of the journey remained vivid in the memory of Post and influenced practically all the works he completed following his stay in Brazil. Although the extreme importance of being a Dutch for the work he did as painter, it is essential to understand how he perceived another continent and how the image of Brazil remained fixed in his mind. The value of his works will be definitively linked to the way the 17th Century is seen in Brazil and support the theory that art and science did not cease to traverse the same areas and that this can assist our understanding by providing different points of entry to the history of mankind.

Perhaps, about the slavery, the value of Post's work might be qualified by the way African people are shown, as his paintings were responsible for providing a pioneering register of their religious celebrations and traditional dances.

Certainly he chose to leave for posterity the memory of a lapse into tranquillity in an era that was so troubled by conflict and struggle for the possession of lands and bodies. Perhaps the moments of peace were rare but not a fantasy and also part of ordinary life in the Dutch Brazil...

Bibliography

S. Alpers. *The Art of Describing*. Londres: Penguin Books, 1989.

G. Barleus. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Ministério da Educação, 1980.

Q. Buvelot, et al, *Albert Eckhout – a Dutch artist in Brazil*. The Hague: Waanders Publishers, 2004.

M. V. Groesen. *Amsterdam's Atlantic – Print culture and the making of Dutch Brazil*. Philadelphia, University of Philadelphia Press, 2017.

P. B. Lago. *Frans Post (1612-1680) – Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

S. Schama. *The embarrassment of riches – an interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. Londres: Harper Collins Publishers, 1988.

M. A. Silva. (org). *O Olhar Holandês e o Novo Mundo*. Maceió, EDUFAL, 2011.

Z. Wagener. “O Thierbuch e a Autobiografia”, in C. Ferrão & J. Monteiro (ed.). *Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997.

“Caminhos do Velho Chico”. Percorsi, città e paesaggi che si affacciano sul Rio São Francisco: da Penedo a Piaçabuçu fino alla foce del fiume

Gabriella Restaino

Universidade Federal de Alagoas – Maceió – Brazil

Antonio Muniz dos Santos Filho

Universidade do Estado da Bahia – Bahia – Brazil

Parole chiave: Paesaggi fluviali; Percorsi culturali; Città; Rio São Francisco, Penedo, Piaçabuçu.

1. Introduzione metodologica

L’obiettivo della ricerca/studio¹ è stato quello di eseguire una breve analisi dell’importanza che assume il *Rio São Francisco* nel processo di costituzione ed evoluzione/involuzione di alcuni insediamenti che si affacciano sul fiume, in particolare la città storica Penedo e il centro storico minore Piaçabuçu. La scelta dei due insediamenti è stata fatta considerando principalmente tre condizioni principali: a) il tempo necessario per il viaggio e la possibilità di accesso alle località per la realizzazione della ricerca in loco, ai fini dello studio del paesaggio e delle relative risorse e criticità, potenzialità e rischi ambientali; b) le fonti cartografiche storiche disponibili per il territorio di competenza delle due città e la possibilità di comparazione con la cartografia contemporanea; c) la localizzazione geografica prossima alla foce del fiume.

2. Percorsi, città e paesaggi sul *Velho Chico*

I frammenti di paesaggio del fiume *São Francisco*, detto “*Velho Chico*”, nello Stato di Alagoas, a nord-est del Brasile – nel tratto compreso tra la città storica Penedo e il centro storico minore Piaçabuçu, fino alla foce del Rio che si apre nell’Oceano Atlantico – sono paesaggi in cui coesistono dissonanze caratterizzate da forme di occupazione del territorio tra loro distinte per natura storica, sociale, economica e culturale.

La ricerca, effettuata utilizzando l’esperienza diretta del viaggio, si delinea come una forma di “apprendimento spaziale”, guidato dal susseguirsi dei cambiamenti del paesaggio percepibili lungo il fiume; è uno studio che ha preso in considerazione tre presupposti importanti: a) i ruoli storici della città Penedo e del centro storico minore Piaçabuçu comparati alla loro funzione contemporanea; b) la posizione geografica dei due differenti insediamenti, essendo gli ultimi dello Stato di Alagoas lambiti dal fiume *São Francisco* (confine naturale, geografico e amministrativo tra lo Stato di Alagoas e lo Stato di Sergipe); c) la grande carenza, se non totale assenza, di studi sulla città, su territorio, città e paesaggio di Piaçabuçu.

Il percorso della ricerca ha seguito quello della spedizione paesaggistica e del “lavoro sul campo” ed è stato suddiviso in narrazioni visive che raccontano il paesaggio visto dal fiume. Il processo di analisi e di studio è stato successivamente quello di “ricucire” i “diari di campo” (schizzi, scritti e fotografie effettuati durante il viaggio) ai fini della costruzione del “giornale di bordo”, fatto di acquerelli, poesie e racconti, come elaborazioni di una esperienza

¹ Realizzata nel contesto della disciplina “*Temporalidades e Intervenções em Centros Históricos*” (2016, II semestre), Prof.^a Dr.^a Gabriella Restaino, *Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo DEHA-“Dinâmicas do Espaço Habitado”/UFAL*, che verte sul tema del paesaggio delle città storiche e del territorio dello stato brasiliano Alagoas. Il corso ha avuto l’obiettivo di effettuare una breve analisi sulla costituzione e valorizzazione del paesaggio delle rive del Rio São Francisco, confine naturale tra gli stati Alagoas e Sergipe, nel tratto compreso tra le città Penedo e Piaçabuçu, fino alla foce del fiume.

sensoriale descrittiva, sempre focalizzate sui cambiamenti del paesaggio al fine della mappatura delle sue differenti “parti”.

La ricerca apre la strada a varie esperienze di paesaggio che si intrecciano in un gioco dove coesistono forme di percezione specifiche, atte alla definizione, identificazione e rilettura di un possibile differente concetto di paesaggio; dove anche i suoni, gli odori, i sapori e i colori che popolano il fiume svelano paesaggi differenti, che sono anche confini/limiti tra i paesaggi storico-culturali dei luoghi tradizionali di vita e di pesca sul fiume e i paesaggi turistico-culturali aperti a “viaggiatori culturali” provenienti da molte parti del mondo. Il Rio mantiene alcune delle sue caratteristiche, già geograficamente note, ma ad esse si sovrappongono altre forme di essere “fiume vivo”; e nonostante l'intenzione iniziale della ricerca di campo fosse la sola mappatura scientifica dei vari ambiti di paesaggio lungo il territorio del *Rio São Francisco*, la sua peculiarità ha portato ad altri sviluppi possibili per nuovi studi e analisi di paesaggio nelle sue svariate dimensioni: non solo bidimensionale e tridimensionale, ma anche di percezione multisensoriale.

2. Da “Opará” a “Velho Chico”: molti nomi e meandri, un solo fiume...

Opará o “*Rio-Mar*” è la denominazione originaria data al fiume dagli indigeni, gli indios che abitavano i suoi margini (i popoli *Xucuru*, *Tuxá*, *Aranã*, *Pankararu*, *Tingui-Botó* e *Fulni-ô*), prima e anche durante il periodo dell’esplorazione e colonizzazione europea del territorio brasiliano. Il nome poi mutò in *Rio São Francisco* in omaggio al Santo del giorno 4 ottobre 1501, in cui l’esploratore Amerigo Vespucci, al servizio della Corona Portoghese, scoprì il fiume. Ma è stato chiamato anche *Rio dos Currais* in riferimento agli allevamenti di bestiame che si installarono lungo il corso del fiume principalmente nel periodo coloniale e imperiale; di fatto si trattava di una attività tradizionale dell’area che ancora oggi può essere rintracciata tra il profondo *Sertão* e il fiume. Tra i nomi del fiume, che raccontano anche loro una parte della sua storia, c’è anche *Rio da Integração Nacional* perché le sue acque alimentano il territorio brasiliano da nord-est a sud-est passando in ben cinque Stati: Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. Il fiume rappresenta una grande risorsa sia per l’attività agricola sia per l’enorme produzione di energia elettrica prodotta dal grande impianto idroelettrico che sbarra il fiume all’altezza della città di Piranhas, quasi al limite del confine dello Stato di Alagoas. In passato il fiume, con i suoi 3.160 km. di lunghezza, era conosciuto come una delle più importanti vie di comunicazione fluviale e di trasporto di merci, servizi e persone; infatti si tratta del quarto sistema fluviale per dimensioni in Sud America e del fiume più lungo dell’intero Brasile. Attualmente, a causa di diversi fattori tra cui si evidenziano il crescente degrado ambientale e l’assenza di una politica nazionale che ne favorisca la navigazione interna, l’uso del fiume *São Francisco* come via di comunicazione è limitato a pochi collegamenti tra le piccole località lungo il suo corso, favorendo solo le attività di pesca, trasporto e spostamento a piccola scala. Ma il nome più usato dalla gente del fiume, i “*riberinhos*”, è *Velho Chico* (vecchio + diminutivo del nome Francesco), forma affettuosa che raccoglie in sé una storia antica che unisce realtà e costruzione immaginaria, leggende e credenze che da secoli si raccolgono sulle sue acque.

Formato da una fitta rete di affluenti (sia perenni che intermittenti), il bacino idrografico del fiume *São Francisco*, di 634.781 km² di superficie, si presenta suddiviso in tratti/compartimenti molto differenti (alto, medio, sub-medio, basso e costiero) con particolari caratteristiche paesaggistiche e specifiche condizioni climatiche, del suolo e delle acque (Ministério do Meio Ambiente, 2011).

Dalla sua fonte (Serra da Canastra/São Roque de Minas – Stato di Minas Gerais) fino alla sua foce nell’Oceano Atlantico (Pontal do Peba/Piaçabuçu – Stato di Alagoas e Cabeço/Brejo Grande – Stato di Sergipe) il fiume tocca 97 città poste ai suoi margini e più di 500 municipi localizzati presso l’intero suo bacino idrografico (Suassuna, 2001), oltre a numerosi piccoli

insediamenti e villaggi, ognuno dei quali con caratteristiche peculiari delle varie aree geografico-insediative, che disegnano un paesaggio fluviale ambientale/insediativo in costante mutamento.

Inoltre, il fiume *São Francisco* è caratterizzato, nella sua parte centrale, da sequenze di gruppi di isole che spesso, in corrispondenza dei suoi affluenti, scandiscono un paesaggio interno al fiume che muta al mutare del territorio attraversato.



Fig. 1. Ilha do Zeca Calmo. Foto: Muniz Filho (2016).



Fig. 2. Ilha da Negra. Foto: Muniz Filho (2016).

Nonostante la sua importanza storico-sociale, il fiume *São Francisco*, ha sofferto per decenni un intenso processo di degrado e, nell'ultimo periodo, è stato oggetto di un forte dibattito, più politico che ambientale, sui pro e i contro delle azioni fatte e da farsi sulle sue acque. A partire dal 1913 il suo lungo corso è stato trasformato con la costruzione di una enorme

centrale idroelettrica, Usina Hidrelétrica de Xingó (la prima del Brasile del nord-est), con una diga posta tra le due sponde del fiume, tra la città di Piranhas (Stato di Alagoas) e Canindé de São Francisco (Stato di Sergipe). La costruzione della diga, ha dato alla luce un bellissimo canyon con un enorme area navigabile che dispone di 65 chilometri di lunghezza e di 170 metri di profondità, ma nello stesso tempo ha abbassato notevolmente il livello del fiume, che oggi, dopo sei anni di siccità, ha raggiunto livelli ad alto rischio, infatti, alla foce e per un lungo tratto a salire, l'acqua salata dell'oceano sta entrando nel fiume, causando la mutazione della fauna marina e della flora fluviale. Secondo Suassuna (2001) per il futuro del fiume si tratta di immaginare due scenari, uno di connotazioni politiche che è relazionato al tema della "immediatezza" – i cui propositi sono al servizio delle persone che necessitano urgentemente dell'acqua – senza però essere associato ad una "preoccupazione" di carattere ambientale; un altro di natura più tecnica che è relazionato al "peso" socio-ambientale, ossia alla discussione sulle limitazioni e sugli impatti dei processi di attuazione. Il primo è il progetto che nel 2005 il Governo Lula ha pensato per la costruzione di due grandi canali di "transposição do Rio São Francisco", atti a deviare parte delle acque del fiume verso la zona del Semi Árido brasiliano. Il secondo è la controproposta fatta dalle associazioni locali, ONG, chiese e sindacati dei lavoratori rurali, che sostengono programmi alternativi più economici e più attenti alle criticità del fiume e del suo territorio, quindi più sostenibili per l'ambiente, come quello del Programma "Um Milhão de Cisternas", cisterne di raccolta e filtraggio dell'acqua piovana, poste a fianco delle abitazioni rurali, già in atto da anni nel Sertão alagoano². La verità è che, in questo conflitto politico-socio-ambientale, il potere politico ed economico del post Governo Rousseff, ha sovrastato gli altri interessi, e le opere della costruzione delle canalizzazioni sono attualmente in corso, anche se, tra le altre questioni, la crisi finanziaria brasiliana (iniziata ufficialmente nel 2015) e la pianificazione inefficace hanno rallentato l'esecuzione dell'opera, di cui ad oggi non si conosce la data di conclusione essendo i costi già lievitati a più del doppio del bilancio iniziale³.

3. Penedo e Piaçabuçu, piccole città ai margini del Rio São Francisco

Le città Penedo e Piaçabuçu fanno parte del territorio dello Stato di Alagoas (a nord-est del Brasile), che si trova nella parte costiera del bacino del fiume *São Francisco*, rispettivamente alla distanza di 149 km e di 137 km dalla capitale Maceió (distanza calcolata lungo la strada costiera). Entrambi gli insediamenti sono considerati piccoli centri, tenendo conto dei criteri adottati dai diversi autori che trattano il tema delle "città medie e piccole" (Sposito, 2014; Maia, 2010; Soares e Melo, 2010) per i quali la definizione di queste particolari città deve essere fatta considerando i tre fattori più importanti: dimensioni della popolazione, dinamiche dell'economia e ruolo funzionale. Le città in esame, hanno una popolazione totale di meno di 100.000 abitanti, non hanno un'economia molto diversificata che possa aggiungere più valore

² Il P1MC dell'ASA-*Articulação Semiárido Brasileiro* è il Programma che dal 2000 al 2017 ha già permesso la realizzazione di 603.724 cisterne nel Sertão.

³ Per approfondire il tema, si suggeriscono i seguenti testi:

a) Greenpeace "Greenpeace se posiciona sobre a Transposição do rio São Francisco":

(<http://www.greenpeace.org/brasil/pt/Noticias/greenpeace-se-posiciona-sobre/?gclid=CKac4Nmy1tACFQQGkQodW3wBXg>);

b) Carta Capital "Transposição do São Francisco não democratiza a água no semiárido" (<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/transposicao-do-rio-sao-francisco-nao-democratiza-a-agua-no-semiarido-4759.html>);

c) EcoDebate "Aziz Ab'Sáber critica o Projeto de Transposição das águas do Rio São Francisco":

(<https://www.ecodebate.com.br/2008/07/21/aziz-absaber-critica-o-projeto-de-transposicao-das-aguas-do-rio-sao-francisco/>); d) IPEA "Transposição do Rio São Francisco: análise de oportunidade do projeto":

(http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/1418/1/TD_1577.pdf). Le letture suggerite trattano del dibattito critico in atto sopra la "transposição do Rio São Francisco".

ai loro territori e non si configurano come punti notevoli di importanti assi urbani regionali o statali.

Penedo è stata ufficialmente riconosciuta come villaggio (*povoado*) nel 1560, nel 1636 è elevata alla categoria di paese (*Vila*), con la denominazione di *Vila do Penedo do São Francisco*. Successivamente passò 10 anni sotto il dominio degli olandesi al comando di Mauricio de Nassau. Uno dei punti di riferimento architettonici nella formazione del suo spazio urbano, è stata la realizzazione della chiesa francescana conventuale di *Santa Maria dos Anjos* attuata tra gli anni 1660 e 1759, costruzione durata ben 99 anni⁴.

Solo nel 1842 Penedo è stata elevato allo *status* di città (*cidade*). Attualmente ha una superficie municipale territoriale di 689,875 chilometri quadrati e una popolazione totale di 60.378 abitanti, il 74,6% della popolazione è urbana e il 25,4% è rurale (IBGE, 2010). Come Piaçabuçu, Penedo ha una economia basata sull'agricoltura, la pesca e il turismo, ma con quest'ultima attività si distingue per due ragioni: la città ha un ricco patrimonio architettonico, storico e paesaggistico ed è vincolata sin dal 1996 dalla sovrintendenza IPHAN - *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*; inoltre rappresenta un importante collegamento tra gli Stati di Alagoas-AL e Sergipe-SE, attraverso la comunicazione che si attua mediante la traversata del fiume in traghetto tra le città di Penedo e Neópolis.

Un fattore negativo osservato è che, anche se il traghetto tra le città di Penedo (AL) e Neópolis (SE) può essere considerato come un attrattore per la fruizione del territorio da

ambo i lati del fiume, purtroppo poi le strade che collegano le capitali dei due Stati all'approdo del traghetto non presentano buone condizioni sia per il traffico che per la sicurezza, scoraggiando così un ulteriore utilizzo (turistico) di tale percorso, con conseguenze negative soprattutto per Penedo. Piaçabuçu è un piccolo centro creato nel 1859 come parrocchia, *Freguesia de São Francisco de Bórgia* ed elevata a villaggio nel 1882, scorporata da Penedo che nello stesso anno era



Fig. 3. Praia do Peba (Piaçabuçu-AL). Foto: Muniz Filho (2016).

stata elevata a città. Il suo nome “Palmagrande” ha origine indigena e viene dalle parole *piçava* (palma) e *guassù* (grande). Secondo l'IBGE - *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (dati del 2010) la popolazione totale del comune è di 17.203 abitanti, di cui il 60,7% vive in aree urbane e il 39,3% nelle campagne e la sua superficie municipale territoriale è di 242,9 chilometri quadrati. Il comune ha una economia basata sulla produzione di noci di cocco, di pesca (soprattutto di calamari d'oceano) e di turismo, quest'ultimo diretto principalmente alle visite della spiaggia di Peba e della foce del Rio São Francisco⁵.

⁴ Informazioni ottenute dal sito web della Prefeitura Municipal de Penedo (<http://penedo.al.gov.br/a-cidade-de-penedo/>) e do Governo do Estado de Alagoas (<http://www.estado-de-alagoas.com/penedo.htm>).

⁵ Informazioni ottenute dal sito web della Prefeitura Municipal de Piaçabuçu: (<http://piacabucu.al.gov.br/municipio/historico/>)



Fig. 4. Foz do Rio São Francisco. Foto: Muniz Filho (2016).

4. Il Rio São Francisco... c'è ancora molto da percorrere... osservazioni

Piaçabuçu pur avendo uno splendido paesaggio naturale, come la spiaggia di Peba e l'APA – Area a Protezione Ambientale (che porta lo stesso nome ed è stata definita nel 1983) che ospita una ricca biodiversità e la foce del *Rio São Francisco*, non ha un'economia altamente sviluppata, principalmente a causa dalla scarsità di servizi presenti (alloggi, ristoranti, istituzioni finanziarie, servizi sanitari di base) sia ad uso della popolazione locale sia dei turisti. In realtà il piccolo centro potrebbe attrarre molto più che oggi un turismo di tipo storico-culturale, che già si dimostra interessato a ripercorrere le tappe del viaggio ottocentesco dell'Imperatore Dom Pedro II lungo il *Rio São Francisco*. In questi piccoli centri storici lungo il fiume sarebbe possibile attrarre investimenti e attivare servizi, che potrebbero da un lato servire meglio la popolazione locale e dall'altro lato porsi come attrattiva per i viaggiatori. Con un buon coordinamento tra il settore pubblico, il settore privato e la società civile sarebbe possibile migliorare il “marketing territoriale” e attrarre maggiori investimenti e risorse per il territorio. Si sottolinea, naturalmente, che tutto andrebbe realizzato all'interno di una progettazione/pianificazione che abbia alla base la valorizzazione del grande potenziale naturale e storico-culturale esistente, un'operazione da attuare con grande responsabilità sociale e ambientale.

Bibliografia

D. Sátyro Maia, «*Cidades Médias e Pequenas do Nordeste: conferência de abertura*», in Lopes, D. M. F., W. Henrique (a cura di), *Cidades médias e pequenas: teorias, conceitos e estudos de caso*, Salvador, SEI, 2010.

Ministério do Meio Ambiente, *Diagnóstico do macrozoneamento ecológico-econômico da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco*, Brasília, MMA, 2011, p.15.

G. Rocha, *O Rio São Francisco: Fator Precípua da Existência do Brasil*, 4 ed, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2004.

B. Ribeiro, M. Soares, «*Nágela Aparecida de Cidades Médias e Pequena: reflexões sobre os desafios no estudo dessas realidades socioespaciais*», in Lopes, D. M. F. e W. Henrique (a

cura di), *Cidades médias e pequenas: teorias, conceitos e estudos de caso*, Salvador, SEI, 2010.

M. Encarnação Beltrão Sposito, «*Cidades Médias e Pequenas: as particularidades da urbanização brasileira*», in P. C Dias e D. M. F. Lopes (a cura di), *Cidades médias e pequenas: desafios e possibilidades do planejamento e gestão*, Salvador, SEI, 2014.

J. Suassuna, *Transposição de águas do Rio São Francisco: planejar é preciso*, Recife, Fundaj, 2001.

Riferimenti web:

CBHSF, *Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco*

(in:<<http://cbhsaofrancisco.org.br/>>).

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, *Cidades@* (in:

<<http://cidades.ibge.gov.br/>>).

D'ora in poi non sarà forse il viaggio stesso la nostra patria? **Bruno Taut esule in Giappone (1933-36): un viaggio fra scrittura e visione**

Paola Ardizzola

Antalya Bilim Üniversitesi/Antalya Science University – Antalya – Turkey

Parole chiave: Giappone, esilio, tradizione, modernismo, linguaggio scritto e visivo.

1. Introduzione

Quando il 3 maggio 1933 Bruno Taut giunse in Giappone, non sapeva che il soggiorno nella terra del Sol Levante si sarebbe protratto per tre lunghi anni. Era dovuto fuggire da Berlino in gran fretta dal momento che il suo nome era stato inserito nella lista nera dal regime nazista, bollato come dirigente culturale bolscevico. Va sottolineato fino a che punto l'architetto sia stato vittima delle disposizioni del nazismo, che cercava di colpire chi in ambito culturale favorisse il pensiero comunista. Taut, pur non essendo attivista politico dichiarato, combatteva fin dagli anni di Magdeburgo – dove fu assessore all'urbanistica – la sua battaglia a favore di una rinascita sociale, contribuendo alla crescita di un'edilizia qualitativamente superiore rispetto ai parametri di base del *Neues Bauen* (luce, aria e sole). Ma la portata rivoluzionaria del messaggio politico-culturale che si inverteva attraverso la sua architettura era troppo rischiosa per i nazisti, che nel giorno della fuga lo aspettavano fuori di casa per arrestarlo. È d'uopo ricostruire la cronologia dell'esilio giapponese: nel marzo 1933 fugge da Berlino passando per Stoccarda, poi prosegue per la Svizzera, giunge a Marsiglia dove s'imbarca, toccando le città di Napoli, Atene ed Istanbul, di cui riporta entusiastiche descrizioni sul suo taccuino di viaggio. Al contempo però scrive, con l'approccio malinconico e dubbioso dell'esule: «D'ora in poi non sarà forse il viaggio stesso la nostra patria?»¹. È con lui la seconda moglie e nel maggio 1933, con una nave da Vladivostok, arrivano a Tsuruga a nord di Kyoto. Le prime impressioni sono intrise di stupore quasi fanciullesco: «Colore! Verde! Come mai visto! Acque iridescenti, nuovo mondo... che incanto!»². Visita la residenza imperiale Katsura del XVII secolo, nella cui semplicità e funzionalismo legge i principi cardine del Movimento Moderno. Nel novembre 1933 inizia la sua attività in Giappone come consulente presso l'Istituto industriale statale Kogei Shidosho di Sendai. Nell'aprile 1934 svolge per un mese attività di consulenza presso la ditta di porcellane Okura mentre dall'agosto 1934 comincia l'attività di designer di oggetti e utensili per la ditta di artigianato artistico Miratiss; collabora inoltre con l'Istituto di artigianato artistico della prefettura Gumma di Tagasaki. Nello stesso periodo si trasferisce nel santuario Shorinzan presso Tagasaki, stabilendovi la propria dimora. Nell'ottobre 1936 lascia il Giappone attraverso la Corea, la Manciuria e Pechino per raggiungere Istanbul, dove assume la direzione del Dipartimento di Architettura dell'Accademia di Belle Arti Mimar Sinan e dell'ufficio progetti del Ministero turco per la Pubblica Istruzione. Solo in Turchia Taut tornerà ad insegnare e a costruire; riflettendo sul tempo passato in Giappone, egli lo definirà “la mia vacanza dall'architettura”. Ciò non di meno, la sua innata curiosità, l'interesse per la cultura giapponese coltivato sin dagli anni giovanili, un acuto spirito critico accompagnato spesso da uno approccio che può essere definito ‘romantico’ nel senso più puro del termine, una profonda compartecipazione negli aspetti della vita quotidiana giapponese scevra delle convinzioni ‘da occidentale’ faranno della sua permanenza in Giappone una testimonianza viva e profonda.

¹ *Japan Tagebuch*, 1933-1936, copia conservata all'AdK, Archivio Accademia di Belle Arti di Berlino, originale nell'Archivio Iwanami, Tokyo.

² *Ibidem*.

2. Il prodromo del viaggio in Giappone

Il primo viaggio in Oriente di Taut fu un ‘viaggio interiore’ negli anni successivi la Prima Guerra Mondiale, raccontato attraverso le opere teoriche giovanili come *Die Stadtkrone* (*La corona della città*, 1919), *Die Auflösung der Städte* (*La dissoluzione della città*, 1920), sulla



B. Taut, *Disegno del monte Fuji*, 1933, da M. Speidel, *Natur und Fantasie 1880-1938*, Berlin, Ernst & Sohn, 1995

scia di quegli architetti ed artisti che cercavano di tradurre nella poetica espressionista uno spirito di rinnovata purezza, insita nella cultura orientale. Nell'articolo *Ex Oriente lux* (*La luce viene da Oriente*) Taut attacca con decisione il monocentrismo occidentale esaltando la cultura d'Oriente: «Immersi in questo mondo magico, saziati del suo miele - dove è ora l'Europa? Firenze in rapporto è magra... il Barocco squilibrato. San Gedeone è una scatola di mattoni, e anche il Gotico è solo trascendentalismo contrito. Quanto poco rimane! Strassburgo, le vetrate gotiche, lo Zwinger di Dresda... ma davvero meglio delle loro controparti indiane? Inginocchiatevi umilmente voi europei!»³.

Già nel 1924, per esemplificare i suoi intenti Taut pubblica numerosi esempi di architetture orientali, commentandone la semplicità e la funzionalità quali nuovi valori da assumere nella progettazione moderna: «Né la casa orientale né quella

giapponese conoscono la divisione fra soggiorno e camera da letto. [...] Questi spazi erano coperti da soffitti a volta rigorosamente architettonici e costruttivi, ma allestiti con una finezza tale, che in ogni caso rappresentavano tutt'altro che i cosiddetti spazi ‘confortevoli’»⁴. La proposizione lascia intuire come Taut fosse alla ricerca di un modello ideale di abitazione che si ispirasse alla cultura dell'estremo oriente e che assumesse connotazioni riproponibili e riproducibili; egli è già alla ricerca dell'assunto di base che coniughi essenzialità e funzionalismo del Modernismo. Negli anni giovanili, Taut aveva anche mostrato un interesse per le suggestioni nipponiche nell'ambito della pittura, come si riscontra nelle sue opere pittoriche degli anni 1903-'06; giunto in Giappone, fortemente suggestionato dalla natura si dedica nuovamente all'attività pittorica e l'uso del pennello ad inchiostro, tipico della tecnica giapponese, risulterà conforme al suo stile riducendo così le immagini a pochi segni.

Taut è interessato ad una profonda comprensione della cultura locale, che passa attraverso l'analisi di usi, costumi, aspetti artistici ed ovviamente architettonici, seguendo un processo olistico di conoscenza che non trascuri alcun elemento. Nell'esperire i luoghi della terra che lo ospita, egli mette in gioco tutta la sua conoscenza pregressa, rinunciando ad una posizione ‘temporanea’ di cittadino del Giappone ma vivendo la terra del Sol Levante con pieno

³ B. Taut, «Ex Oriente lux», in *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, 2/1919, p. 15.

⁴ B. Taut, *Die neue Wohnung-Die Frau als Schöpferin*, Leipzig, 1924, trad. it. *La nuova abitazione-La donna come creatrice*, ed. Gangemi, Roma, 1986, p. 26.

coinvolgimento estetico, sociale, culturale ed emotivo, verso la quale sente di avere il dovere di un lascito consistente: il proprio punto di vista in forma scritta su una cultura antica e straordinaria.

3. Viaggiare, osservare, disegnare, scrivere

Dopo appena due giorni il suo arrivo, Taut visitò la villa imperiale Katsura del XVII secolo⁵: Il nitore delle linee che compongono tanto la distribuzione degli ambienti in pianta quanto l'articolazione dei prospetti, affidata spesso alla varietà materica, sono certamente alcuni degli aspetti che consacrano la villa imperiale ad essere un'architettura senza tempo, stabilendo un'affinità empatica con la sensibilità del Moderno. L'ammirazione di Taut si trasforma in pura euforia quando egli ha modo di fissare le prime impressioni della visita a Katsura: «Un'architettura pura e spoglia. Commovente, innocente come un bambino. Realizzazione di un desiderio moderno. [...] Impressionante infinitamente e da subito per la ricchezza di riferimenti. [...] Ricchezza totale nel procedere all'interno, aspetto sfarzoso delle sale d'aspetto, negli ambienti di soggiorno nessuno sfarzo. Raffinatissima differenziazione di godimento artistico»⁶.

Fin dall'inizio cominciò ad annotare le impressioni sull'arte e sull'architettura giapponesi,



Villa Imperiale Katsura, da B. Taut, Houses and People of Japan, Tokyo, Sanseido, 1937



Villa Imperiale Katsura, pianta, da B. Taut, Houses and People of Japan, Tokyo, Sanseido, 1937

rendendo omaggio ad una cultura millenaria attraverso numerosi scritti: nell'estate 1933 compila il primo saggio *Nippon mit europäischen Augen gesehen (Il Giappone visto con occhi europei)*, una panoramica critica sullo sviluppo culturale del Giappone di inizio secolo: sottolineando in termini positivi quelle scelte architettoniche che, ancora valide secondo i criteri di valutazione della moderna architettura europea, provenivano dal contributo della tradizione, Taut metteva in guardia dall'imitazione acritica di modelli di vita e civiltà occidentali.

Un secondo saggio, *Die Architektur des Westens in ihrer Bedeutung für Japan (L'architettura occidentale e il suo significato in Giappone)* si proponeva invece di divulgare la conoscenza dei movimenti d'avanguardia europei, mentre *Grundlinien der Architektur Japans (Lineamenti fondamentali dell'architettura giapponese)* sottolineava i valori di semplicità e purezza

⁵ La residenza venne costruita durante l'era Edo, tra il 1615 e il 1867, fortemente influenzata dalla diffusione del Confucianesimo e da una politica di reclusione nazionale che rese l'architettura del periodo poco permeabile all'influenza di elementi occidentali e cinesi, per riscoprire caratteri più autoctoni.

⁶ B. Taut, manoscritto inedito conservato presso la casa editrice Iwanami di Tokyo in M. Speidel, «Il mio punto di vista sull'architettura giapponese», in *Casabella* 676/2000, p. 11.

dell'architettura nipponica del XVII secolo, riscontrabili sia nella villa imperiale Katsura che nel santuario Ise e che dovevano costituire i punti di partenza per una moderna architettura giapponese. La sintesi fra bellezza e funzione che Taut rilevò con grande entusiasmo venne esplicitata in uno schema che sottolinea come la qualità dell'abitazione moderna giapponese provenga dalla sintesi racchiusa nell'Ise, passando attraverso la villa imperiale Katsura; i templi buddisti invece, sviluppatasi parallelamente ma sotto l'influsso dell'architettura cinese, sono considerati antesignani del *kitsch*, colpevole di eccessivo ornamento e formalismo.

Il volume *Houses and People of Japan (Case e gente del Giappone)* del 1937, redatto in inglese, è lo scritto più corposo ed è corredato da centinaia di fotografie; esso si presenta come un resoconto di viaggi nell'architettura tradizionale e nell'urbanistica storica, contestualizzate nella valenza culturale del popolo giapponese. Il libro si chiude con il racconto della visita di Katsura, avvenuta la prima volta il 4 maggio 1933, la cui semplicità e purezza di proporzioni, che furono una rivelazione non solo in termini di stile giapponese ma di architettura in genere, fu ulteriormente celebrata in *Gedanken über Katsura (Pensieri su Katsura)*, una raccolta in sedici fogli di ventotto disegni e didascalie esplicative dove l'architetto non omette di sottolineare il minimo dettaglio sottolineando la filosofia di un vivere e perciò di un fare architettura essenzializzato. Taut stesso definì i *Pensieri su Katsura* "la mia seconda *Alpine Architektur*"⁷: «Katsura è in sé e per sé un universo abilmente ordinato in forme intelleggibili, un'interpretazione del mondo attraverso l'architettura. [...]. Come l'architettura alpina, anche la villa imperiale rivela infatti l'aspirazione a fornire un'interpretazione assoluta del mondo attraverso la forma costruita»⁸.

I fiumi di pagine scritti in esilio in Giappone sulla cultura abitativa del luogo rivelano la tendenza di Taut a sottolineare quella che nel 1938, nel compendio di architettura pubblicato in lingua turca *Mimari bilgisi (Lezioni di Architettura)* chiamerà 'proporzione', che si compone di equilibrio fra bellezza, che per Taut è semplicità, insieme a leggibilità e funzione.

4. In terra straniera, senza architettura

A questa corposa produzione letteraria purtroppo non corrispose un'altrettanto copiosa produzione architettonica; le circostanze lo portarono a occuparsi a tempo pieno di arti applicate piuttosto che di architettura. Va sottolineato che Taut cercò in ogni modo di sopperire all'immobilismo architettonico a cui era costretto, attraverso l'impegno in attività collaterali; in questo stesso periodo riprese a dipingere riconvertendo lo stile degli anni giovanili e adeguandosi ad una poetica tipicamente giapponese, supportata dalla tecnica appresa sul luogo del pennello ad inchiostro: «Taut viveva quasi esclusivamente con Giapponesi. Aveva molti amici e ammiratori e fra questi soprattutto l'architetto Isaburo Ueno ed il commerciante Shotaro Shimomura. Con la loro guida, conobbe la vera vita giapponese, la loro educazione, le cerimonie del té, la raffinatezza dell'arte e del teatro. Godeva della bellezza del paesaggio giapponese ed era sempre affascinato dalla vista del [monte] Fuji, la più pura forma di rilievo del mondo. Incorse di nuovo nella 'sua vecchia debolezza giovanile' e dipinse con gioia degli acquerelli [...]. Trovò nella tradizione del silenzio, della meditazione e della contemplazione un mondo intimamente a lui vicino»⁹.

⁷ È questa una affermazione di fondamentale importanza, se si considera che il libro *Alpine Architektur*, pubblicato nel 1919, rappresenta quanto di più visionario, utopico e rivoluzionario Taut abbia concepito: in un dialogo fra testi e disegni Taut indicava la strada verso il futuro dell'architettura. Dopo aver redatto i disegni di Villa Katsura, Taut scrive: «Questo 10 maggio 1934! Il mio giorno più importante in Giappone. Come una nuova architettura alpina. Un saluto allo spirito, che pure governa il mondo». In M. Speidel, «Bruno Taut e la villa Katsura», AA. VV. (eds.), *Katsura la villa imperiale*, Milano, Electa, 2004, pp. 319-329.

⁸ M. Speidel, *Bruno Taut in Giappone*, in W. Nerdinger (a cura di), *Bruno Taut 1880-1938*, Milano, Electa, 2001, p. 184.

⁹ K. Junghanns, *Bruno Taut 1880-1938*, Milano, Franco Angeli, 1978, pp. 197-198.

Taut prese la decisione di trasferirsi in una tipica abitazione giapponese chiamata *Senshitei* (*purificazione dell'anima*), situata presso il tempio zen di Shorinzan, vicino Takasaki. L'abitazione venne assunta da Taut quale modello di casa unifamigliare e descritta in *Houses and People of Japan*, scelta che testimonia come l'architetto non si sia limitato a vivere un Giappone esteriore, ma accettando di abitare una casa giapponese, mise in gioco la propria esperienza e sensibilità. Nonostante lo sconcerto iniziale per usi tipicamente orientali, come il dormire sul pavimento che fece dire a sua moglie «e ora voglio proprio vedere come si fa a dormire»¹⁰, il disorientamento passò presto quando venne compreso l'intimo significato che legava l'aspetto funzionale a quello formale: «Nell'assoluto silenzio che regnava mi resi conto delle linee parallele, perfettamente definite, delle porte scorrevoli, delle superfici intonacate senza pittura, degli elementi in cedro, completamente privi d'ornamento. Non c'era nulla di opprimente nel soffitto, i cui travetti e listelli, insieme alla delicata struttura, definivano con semplicità lo spazio della stanza. L'ampia nicchia, detta *tokonoma*, dominava la stanza, altrimenti priva di carattere, con l'unità del suo spirito artistico. La stanza era vuota, ma un senso di pienezza era dato dai *tatami*, nella stanza ce n'erano sei. Questi trasmettevano una naturalezza indescrivibile, un qualcosa che non si avvicina né al concetto di morbido né a quello di elastico, di certo non a quello di duro. Essi supplivano alla funzione essenziale che da noi è svolta dal mobilio, e riuscivano davvero a sostituire le sedie, le poltrone, i sofà, i letti, i tavoli e tutto il resto. [...] Alla fine mi sentii pronto, spensi la lanterna e mi coricai. Eravamo lì, a dormire dentro una lanterna di carta - così la stanza appariva - ricolma della luce lunare, stranamente diffusa e delicata»¹¹.



B. Taut, *Taccuino di viaggio, tempio Shorizan presso Tagasaki, casa dell'architetto, da Japan Tagebuch, 1933-1936, copia conservata all'AdK, Archivio Accademia di Belle Arti di Berlino, originale nell'Archivio Iwanami, Tokyo*



B. Taut seduto davanti alla sua casa, tempio Shorizan presso Tagasaki, da AdK, Archivio Accademia di Belle Arti di Berlino

La chiave di lettura che Taut diede dell'architettura e della cultura giapponese ebbe grande seguito, soprattutto nelle istituzioni scolastiche che volentieri adottarono i suoi libri, ma anche nell'immaginario di personaggi della cultura locale, come l'allora giovanissimo regista Akira Kurosawa il quale, suggestionato dall'avventura giapponese di Taut, scrisse una sceneggiatura che non divenne mai film, dal titolo "Un tedesco al tempio Daruma".

Intriso di spiritualità ascetica, profondamente coinvolto nella comprensione del messaggio ultimo della cultura giapponese, Bruno Taut visse il viaggio in Giappone come ricerca dell'altro da sé, fino alla rivelazione del suo io interiore più profondo: «L'azione del saggio si compie

¹⁰ B. Taut, *Houses and People of Japan*, ed. Sanseido, Tokyo, 1937, p. 19.

¹¹ *Ibidem*, pp. 10 e 19.

sull'interno. Egli non cerca di imporre al mondo le regole, le misure, i riti o le leggi inventate da lui stesso»¹². In realtà, per l'architetto tedesco tale assioma è semplicemente la conferma di un lungo, meditato percorso di viaggio.

¹² K. Schipper, *Le Corps taoïste. Corps physique, corps social*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1982; It. Ed., *Il corpo taoista. Corpo fisico - Corpo sociale*, Roma: Ubaldini, 1983, p. 127.

Un viaggio attraverso il Mediterraneo Gli architetti italiani al IV CIAM

Gemma Belli

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: IV CIAM, Patris II, Marsiglia-Atene.

1. Introduzione

Sabato 29 luglio 1933, a bordo del piroscafo Patris II in viaggio da Marsiglia al Pireo, si apre il *IV Congrès d'Architecture Moderne*. Sono presenti circa cento intellettuali in rappresentanza di quindici paesi, Inghilterra, Germania, Austria, Belgio, Canada, Danimarca, Spagna, Finlandia, Francia, Olanda, Italia, Norvegia, Polonia, Svizzera, Cecoslovacchia, ai quali, ad Atene, si aggiunge la Grecia. La delegazione russa è del tutto assente, mentre in quella tedesca mancano sia Walter Gropius, che Marcel Breuer ed Ernst May. Tuttavia – commenta Le Corbusier – se gli incontri precedenti avevano visto «tra i partecipanti dei settuagenari venerabili, come il nostro presidente Moser e Berlage, questo Congresso è giovane: a bordo del Patris II c'è una folla di giovani – il fiore dell'architettura, che deve portare frutti»¹.



Riunione di lavoro sul ponte del Patris II

2. Un viaggio attraverso il Mediterraneo

Come è noto, il raduno dedicato alla città funzionale doveva svolgersi a Mosca, dove era stato programmato per la primavera del 1932, e poi rimandato ai primi giorni di giugno dell'anno successivo. Ma a pochi mesi dall'apertura, i rappresentanti russi fanno pervenire al segretario Sigfried Giedion la richiesta di un ulteriore rinvio. Così, dopo avere valutato altre città in

¹ L'affermazione di Le Corbusier è riportata in G. Pollini, *Il quarto congresso e la città funzionale*, in «Parametro», n. 52, 1976, pp. 4-23, qui 18.

alternativa, tra cui anche Milano, durante una riunione con Le Corbusier, Marcel Breuer propone di tenere il IV CIAM a bordo di un'imbarcazione: contattato telefonicamente Christian Zervos, editore del «Cahier d'Art», Jeanneret ottiene nel giro di poche settimane la disponibilità dello *Steamship Patris II*, da parte della compagnia greca di navigazione Neptos². La delegazione italiana, presente a proprie spese, è costituita da Pietro Maria Bardi, invitato quale membro della sezione italiana degli *Amis des CIAM*, Piero Bottoni, Gino Pollini con Renata Melotti³, e Giuseppe Terragni. Pochi giorni prima avevano rinunciato al viaggio Enrico Griffini e Luigi Vietti, e pure l'ipotesi di una partecipazione di Carlo Belli era caduta all'ultimo momento.

La mattina del 29 luglio Gino Pollini e Renata Melotti, partiti da Milano il giorno precedente, scrivono all'amico Luigi Figini: «carissimo, siamo arrivati stamane alle 5, abbiamo già fatto un grande giro per Marsiglia e adesso ci imbarchiamo. La prima cartolina è ancora macchinista: il Mediterraneo verrà poi. Bardi e Terragni sono andati a comprare il casco. Bottoni è alla cerca della guida, e noi ti mandiamo un saluto anche per loro»⁴.

Alcune ore dopo si apre il congresso.



A bordo del Patris II: da sinistra Pollini, Le Corbusier, Bottoni, Bardi e Terragni

Il 31 luglio, giorno in cui Le Corbusier illustra le sue idee per Parigi, Piero Bottoni espone le tavole di Verona e di Littoria, Terragni quelle di Como, e l'indomani Pollini relaziona sul piano di Roma, redatto nel 1931 da Marcello Piacentini. L'analisi è fondata su una serie di tre carte, delle quali le prime due riguardanti l'aggregato urbano, e la terza la zona d'influenza delle città. Realizzate quasi interamente a spese della delegazione, esse erano state elaborate

² S. Giedion, *Moholy-Nagy e il CIAM vanno in Grecia*, in S. Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy: la sperimentazione totale*, Longanesi, Milano 1975, pp. 90-94, qui p. 90.

³ Gino Pollini e Renata Melotti si erano sposati a Rovereto il 3 febbraio 1931.

⁴ La cartolina – in AFP-MART, scat. 3, Cart. B – è citata in V. Gregotti, G. Marzari, a cura di, *Luigi Figini Gino Pollini. Opera completa*, Electa, Milano 1996, p. 78.

con una certa difficoltà. Infatti, nella primavera del 1933 solo Bottoni aveva iniziato a disegnare il piano di Verona, Terragni aveva da poco iniziato a raccogliere i dati preliminari su Como, Gaetano Minnucci lamentava che non era possibile pagare le riduzioni planimetriche delle tavole su Roma; e del piano di Genova, pure esso da documentare per il congresso, non si avevano notizie. Di conseguenza Bottoni e Pollini avevano dovuto recarsi a Roma per chiedere all'INU e agli uffici di governatorato un aiuto per assemblare i materiali, oltre che economico; stessa cosa aveva dovuto fare Vietti con la municipalità di Genova. Ma alla fine «l'apporto italiano suscitò il massimo interesse del Congresso: particolarmente i delegati italiani ebbero occasione di illustrare ampiamente la grande opera di bonifica delle Paludi Pontine intrapresa dal fascismo, e i problemi particolari delle nostre città derivanti dalla presenza dei monumenti storici»⁵.



A bordo del Patris II: da sinistra Bardi, Sert, Giedion, Bottoni, Van Eesteren e Pollini

Martedì 1 agosto, dopo tre giorni e mezzo di navigazione, Patris II giunge in vista delle coste greche e approda ad Atene, dove i convegnisti si trasferiscono all'*hôtel Grande Bretagne* e dove la sera del 2 agosto si apre la sessione greca del Congresso. Nella capitale i partecipanti restano sino a sabato 5, impegnati tra commissioni, conferenze, mostre, visite e pranzi ufficiali. Ma soprattutto in questi giorni, compiono l'ascesa verso l'Acropoli, dove Le Corbusier ricorda il periodo trascorso in Grecia, anni prima: «cosa posso aver fatto durante ventuno giorni» si interroga; la risposta è «ciò che so, è che io ho acquisito la nozione di irriducibile verità. Io sono partito, schiacciato dall'aspetto sovraumano delle cose dell'Acropoli. Schiacciato da una verità che non è né sorridente, né leggera, ma che è forte, che è una, che è implacabile»⁶.

⁵ G. Pollini, *La città funzionale*, in «Urbanistica», n. 3, 1934, pp. 166-183, qui p. 168.

⁶ Le Corbusier, *Air, son, lumière*, discorso pronunciato al IV CIAM, cit. in «Parametro», cit., p. 21.

Dal 5 al 9 agosto si svolgono le escursioni alle isole⁷, mentre il 10 il gruppo riparte alla volta di Marsiglia. Il primo giorno del viaggio di ritorno i convegnisti consegnano il questionario ricevuto il 4, incentrato sui temi dell'abitazione, del tempo libero, dei luoghi del lavoro, della circolazione. Lunedì 14 agosto, dopo diciassette giornate di intenso lavoro, Patris II attracca a



A bordo del Patris II: un marinaio, Fernand Léger e Le Corbusier

Marsiglia. Il giorno prima erano state depositate tre diverse versioni di un testo di sintesi.

Molto si è scritto sulle articolate e controverse conclusioni di questo IV CIAM, la *Carta di Atene*, «uno dei testi urbanistici più noti e al tempo stesso meno letti e più discussi del novecento»⁸, simbolo del percorso della disciplina e delle aspirazioni della comunità degli urbanisti della prima metà del XX secolo, e contemporaneo emblema degli errori commessi nella costruzione della città nel secondo dopoguerra⁹.

Ma quale significato assume di per sé l'esperienza del congresso¹⁰? Sicuramente la partecipazione di musicisti, poeti, scrittori e pittori, accanto agli architetti, rende questo CIAM diverso dai precedenti: «tutta l'avanguardia europea dell'architettura

moderna – scrive Piero Bottoni – era a bordo di quella nave, quindi se fosse andata a fondo sarebbe stato un vero disastro! Per fortuna galleggiò e arrivò in Grecia»¹¹. La nave stessa, poi, modello per l'abitazione conforme e per la città funzionale, conclusa e libera nello spazio aperto, metafora del processo di conoscenza in moto perpetuo¹² – prosegue Bottoni – «fu una trovata geniale [...] già tante volte l'ho ripetuto e ho sollecitato vari organizzatori di congressi a ripetere questa esperienza. Stemma in mare circa 12 giorni; naturalmente il viaggio fu fatto con una certa lentezza, la nave era piccola e si soffriva terribilmente di mal di mare, ma

⁷ In merito alle escursioni nelle isole sono state formulate due ipotesi. In base alla prima, dopo Egina, tutti i convegnisti si sarebbero recati a Serifos, Santorini, Ios, per poi proseguire verso Argomos, Mikonos, Delos e forse Syros, da dove il gruppo italiano avrebbe deviato verso Nafplion, per poi visitare i siti archeologici sulla terra ferma, mentre gli altri avrebbero fatto rotta verso Atene. Secondo l'altra ipotesi i gruppi si sarebbero separati dopo Egina: uno avrebbe proseguito verso le Cicladi, toccando Serifos, Santorini e Ios e forse anche Argomos, Delos e Mykonos; gli italiani, invece, dopo Egina avrebbero raggiunto Hydra, Spetses, Nafplion, e poi Epidauro, Tirinto, Micene, Corinto, Megara.

⁸ P. Di Biagi, *Presentazione*, in Ead., a cura di, *La Carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, Officina, Roma 1998, pp. 9-11, qui p. 9.

⁹ Ivi, p. 26. Tra i vari scritti sulla Carta di Atene si citano solo: P. Di Biagi, a cura di, *La Carta d'Atene*, cit.; E. Mumford, *CIAM 4, 1933-1936*, in Id., *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge-London 2000, pp. 73-91; P. Di Biagi, *I CIAM verso Atene: spazio abitabile e città funzionale*, Intervento al convegno *EL GATCPAC Y Su TIEMPO, política, cultura y arquitectura en los años treinta*, V Congreso Internacional DOCOMOMO Ibérico, Barcelona, 26-29 ottobre 2005, in www.planum.net/download/dibiagi-ciam-art-ita-pdf; C. Montes Serrano, *El CIAM y la Carta de Atenas. La contribución inglesa y los inicios del grupo MARS*, in «Revista Expresión gráfica arquitectónica», 2000, pp. 185-195.

¹⁰ Cfr. P. Di Biagi, *La Carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, in Ead., a cura di, *La Carta d'Atene*, cit., pp. 25-72.

¹¹ P. Bottoni, Intervento al convegno *L'eredità di Terragni e lo sviluppo dell'architettura italiana 1943-1968*, Como, 14-15 settembre 1968, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 163, 1969, pp. 9-10, 46-47, poi in G. Consonni, L. Meneghetti, L. Patetta, *Piero Bottoni: quarant'anni di battaglie per l'architettura*, in «Controspazio», n. 4, 1973, pp. 86-90, e infine in P. Bottoni, *Una nuova antichissima bellezza. Scritti editi e inediti 1927-1973*, a cura di G. Tonon, Laterza, Roma-Bari 1995, con il titolo *Due testimonianze su Terragni e il Razionalismo italiano*, pp. 500-516, qui p. 506.

¹² La citazione di Otto Neurath è riportata in G. Gresleri, *Convergenze e divergenze: da Le Corbusier a Otto Neurath*, in P. Di Biagi, a cura di, *La Carta d'Atene*, cit., pp. 143-169, qui p. 162

fummo praticamente obbligati a seguire i lavori del congresso: non si poteva andare da nessuna parte, eravamo sempre lì»¹³. Racconta poi Pollini: «le riunioni avvenivano sui ponti, riparati da tende, in un'atmosfera ventilata, piena di sole e di luce, sul mare calmo. La vita in comune dei partecipanti nel corso dell'intera giornata favoriva i contatti personali, il formarsi delle amicizie, lo scambio delle informazioni, le discussioni in gruppi ristretti, che ai congressi precedenti erano in parte mancati»¹⁴. In particolare, per i giovani italiani si rivela significativamente illuminante l'incontro con Le Corbusier, al punto che dopo il congresso, «Quadrante» dà il via alla pubblicazione sistematica delle sue opere, e Pietro Maria Bardi e Massimo Bontempelli si impegnano a far cadere il veto a che il maestro franco-svizzero tenga conferenze in Italia¹⁵.

Altro aspetto che connota il Congresso è il suo svolgersi lungo un viaggio, metafora di un lungo processo di conoscenza che da una situazione presente nota sottoposta a critica conduce a un futuro auspicato e desiderato: dalle trentatré città analizzate alla città funzionale. E poi c'è la destinazione: la Grecia, che non simboleggia un ritorno al passato, o l'esortazione a guardare alla città e all'architettura antiche, ma rappresenta il valore inesauribile di una tradizione che si rinnova – Bottoni parla di «sana tradizione mediterranea» – e l'essenza di un pensiero sempre vivo, cui gli architetti sentono di appartenere. «Un viaggio in Grecia nell'anno 1933 – scrive ancora Bottoni – è un pellegrinaggio di rito e devozione per un architetto razionalista: per un rifacitore di stili o per un neostilizzante potrebbe essere fonte di amarissime disillusioni. All'arrivo al Pireo, già dal Golfo, sotto il sole abbacinante sullo sfondo di queste terre calcinate, l'Acropoli incombe: ancora lontana una ventina di chilometri già parla con la sua precisa parola. Sentiremo l'onda più o meno smorzata di questa precisione sublime (definisco così il Partenone) diffusa su tutte queste terre: in ciò che sopravvive intatto per l'aspetto plurimillenario e in ciò che si rinnova intatto nello spirito della gente e degli artisti [...]»¹⁶.

E l'entusiasmo per l'esperienza, tra l'altro documentata dalle riprese di László Moholy-Nagy¹⁷, traspare appieno dai resoconti dei partecipanti¹⁸. La prima cronaca in lingua italiana appare sul «Lavoro Fascista», undici puntate poi raccolte nel numero 5 di «Quadrante» nel settembre 1933¹⁹. Sulla rivista Bardi compone anche una serie di tavole utilizzando scatti personali, di amici e qualche cartolina. Terragni, soprattutto, al ritorno dal viaggio, gli trasmette la sua ricca documentazione fotografica, che costituisce la sola traccia di tale esperienza, nell'archivio dell'architetto. Il materiale, circa duecento provini divisi in gruppi e accuratamente numerati²⁰, è raccolto in un album: le immagini raffigurano i compagni di viaggio, gli edifici razionalisti, i templi antichi, situazioni di vita quotidiana, scorci, cantieri, soldati, rovine, porti, piroscafi e ponti ferroviari. Numerose fotografie documentano la

¹³ P. Bottoni, Intervento, cit., p. 506.

¹⁴ G. Pollini, *Cronache del quarto Congresso Internazionale di Architettura moderna (e delle vicende relative alla sua organizzazione)*, in «Parametro», cit., pp. 4-23.

¹⁵ Il 7 e il 10 giugno 1934 Le Corbusier potrà finalmente tenere due lezioni al circolo delle arti e delle lettere a Roma, e del 19 al Circolo filologico di Milano.

¹⁶ P. Bottoni, *Atene 1933*, in «Rassegna di architettura», n. 9, 1933, pp. 374-383, qui p. 374.

¹⁷ L. Moholy-Nagy, *Architect's Congress*, film, 1933.

¹⁸ Tra i resoconti di viaggio coevi si vedano in particolare: P. M. Bardi, *Viaggio di architetti in Grecia*, in «Quadrante», n. 5, 1933, p. 1; Id., *Cronaca di viaggio*, in «Quadrante», cit., pp. 5-35; P. Bottoni, *Atene 1933*, cit.; *Il IV Congresso del C.I.A.M.*, in «Rassegna di architettura», cit., p. 371; n.d.r., *Il IV Congresso Internazionale di Architettura Moderna (C.I.A.M.) Marsiglia-Atene 1933*, in «Rassegna di architettura», cit., pp. 372-373; G. Pollini, *La città funzionale*, in «Urbanistica», cit. Tra i lavori successivi, si citano: P. Bottoni, *Due testimonianze su Terragni e il Razionalismo italiano*, cit.; *Da Bruxelles ad Atene: la Città funzionale*, «Parametro», cit.

¹⁹ V. Gregotti, G. Marzari, a cura di, *Luigi Figini Gino Pollini. Opera completa*, Electa, Milano 1996, p. 519.

²⁰ Di lui Bottoni ha ricordato che «era un uomo di precisione assoluta nelle cose che faceva [...] era ordinatissimo»; cfr. P. Bottoni, *Due testimonianze su Terragni e il Razionalismo italiano*, cit., p. 505.

manifattura di tabacchi Papastratos al Pireo, «uno dei più recenti e organizzati stabilimenti del genere in Europa»²¹, e la vita all'interno della fabbrica, esemplare per l'igiene del lavoro; la nuova diga del lago artificiale di Maratona; il teatro di Epidauro «risultato acustico ottenuto al cento per cento: [dove] quattordicimila persone possono sentire benissimo una persona che parla al centro dell'arena [...]. Stupendo [...]]»²². Come per i partecipanti di altre delegazioni, anche per gli italiani, aspetto indelebile del viaggio è il rapporto con il Mediterraneo, sintesi perfetta di luce e colori: «quando il piroscafo attraccò a Corinto, la qualità della luce della Grecia si rivelò all'improvviso. L'acqua può essere trasparente dappertutto, ma qui il sole aveva una tale forza di penetrazione da trasfigurare perfino il [...] bronzo dell'elica della nave. Avevamo capito la Grecia grazie alla luce, ai materiali, alla visualizzazione perfetta delle forme. [...] La luce aveva il potere di chiarire, di modificare, di valorizzare [...] era sempre la coincidenza di luce e di struttura a dare intensità a questo mondo visivo. [...] In generale eravamo immersi nel silenzio ricco di significati delle forme della materia»²³.

Ma il viaggio coincide pure con la scoperta delle antiche architetture in pietra che connotano i luoghi in maniera simbolica – «le architetture di pietra segnavano i punti decisivi del paesaggio eleggendoli a luoghi simbolici»²⁴–, e con la scoperta del Partenone, con la sua nudità e l'estrema levigatura delle sue superfici di precisione sublime: al suo cospetto, commenta Bardi, «Le Corbusier non parla, guarda traverso le sue grandi lenti con due occhi celesti e alza la mano sui marmi quasi per accarezzarli. Léger cerca i ritmi dei bassorilievi, i toni nei barlumi di pittura che si conservano sull'epidermide delle sculture»²⁵. Così quando durante la cena il maestro franco-svizzero schizza un frontone del tempio sulla lista delle vivande, tutti pensano che il Partenone debba proprio «averlo nel sangue»²⁶.

Ma il viaggio implica ancora la scoperta della razionalissima architettura spontanea delle isole, che appare contrassegnata da regole valide, anche se non sempre palesi, proprie delle tipologie e derivanti tra l'altro dai fattori climatici (con il conseguente preciso dimensionamento dei pieni e dei vuoti) e dalla maniera con cui i singoli edifici si raggruppano, ponendosi in relazione con il sito. Il Mediterraneo diventa allora anche emblema di una «istintiva capacità [di] costruire [e di] fornire un terreno particolarmente adatto per l'addestramento degli operai anche alle tecniche moderne»²⁷, perché in esso «l'architettura è nel sangue per tradizione [...] [ed] è qui che nasce la casa»²⁸.

Al rientro in Italia, i vari resoconti esprimeranno tutti l'emozione di questo viaggio.

Due anni dopo Terragni scriverà a Bardi: «Ho scoperto per caso su di un libro interessantissimo dell'ungherese Moholy-Nagy edito da Kalidova una pagina intera dedicata al film del congresso di Atene. I tipi più fotogenici (bravo pistola! *Il faut réfléchir*) ossia tu, io, Le Corbusier, van Esteren, il buon Zireus (l'inventore delle pompe funebri!) e il terribile segretario Roth sono giustamente... preferiti. Tu poi hai triplice presentazione. È quindi importante per noi riprodurla sul numero di "Quadrante". Meglio da Essa tirerai fuori i "ritratti" tuo e mio che così saranno doppiamente documentari e architettonici (il congresso... si diverte)»²⁹.

²¹ P. Bottoni, *Atene 1933*, cit., p. 383.

²² P. M. Bardi, *Cronaca di viaggio*, cit., p. 8.

²³ S. Giedion, *Moholy-Nagy e il CIAM vanno in Grecia*, cit., pp. 92-93.

²⁴ P. Bottoni, *Atene 1933*, cit., p. 374.

²⁵ P. M. Bardi, *Cronaca di viaggio*, cit., p. 10.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ P. Bottoni, *Atene 1933*, cit., p. 374.

²⁸ P. M. Bardi, *Cronaca di viaggio*, cit., p. 19.

²⁹ Lettera di Giuseppe Terragni a Pietro Maria Bardi, 12 agosto 1936; trascrizione da Archivio Bardi, cit. in Triennale di Milano. Centro Studi G. Terragni con la collaborazione del Centro internazionale di Studi Andrea Palladio, *Giuseppe Terragni*, Electa, Milano 1996, p. 84.

Sguardi da Nord.

Risonanze mediterranee nel Cimitero del bosco di Stoccolma

Lelio di Loreto

Università di Roma La Sapienza – Roma – Italia

Parole chiave: Mediterraneo, Grand tour, osservare, fare

1. Interconnessioni

La comprensione di alcuni fenomeni architettonici passa attraverso un'analisi critica della storia. In questo senso è possibile rileggere alcune situazioni significative tra il 1915 e il 1930. Questo momento storico chiamato dai norvegesi "Interludio Classico"¹ trova una difficile collocazione nella storia dell'architettura. Gli stessi Gregor Paulsson e Hakon Ahlberg che possono definirsi i capostipiti del movimento in Svezia, definiscono questo momento come una parentesi, soprattutto se paragonato a ciò che contemporaneamente stava accadendo in Europa con l'ascesa del movimento moderno internazionale. L'atteggiamento rimane quindi piuttosto distaccato e critico e spesso si valuta questo momento storico come un anacronismo². L'interesse per l'argomento nasce dall'ipotesi che l'idea di "spazio Mediterraneo" abbia avuto un suo ruolo nella genesi progettuale non solo dell'area a diretto contatto con il Mediterraneo ma anche nella produzione di architetti non apparenti a detta area culturale. Questi ultimi hanno esportato dei frammenti di Mediterraneo che hanno il valore di raccontare una parte, alcuni aspetti, della complessa riflessione che ruota intorno al significato architettonico e culturale attribuibile a questa parola.

L'intenzione è di far emergere queste specificità, nella speranza che un punto di vista esterno sia portato ad avere una visione più nitida e selettiva di aspetti così variegati e multipli. L'ambito nordico è l'esempio di come un occhio distante sia in grado di osservare il Mediterraneo in modo unitario, seppur attraverso un filtro nebuloso costituito dalla mitologia e dai luoghi comuni. In modo più corretto si potrebbe definire lo sguardo nordico come un interesse nei confronti della nostra capacità di costruire in continuità con la storia. L'ossessione del mondo nordico di possedere una tradizione che per motivi storici, geografici e politici, non può avere, la tensione a opporsi a una collocazione periferica, assegnatagli per nascita, sia geografica che storica, fa degli abitanti del Norden³ degli attenti osservatori della cultura del Sud. La forza della ricerca portata avanti da questi architetti è osservare, comprendere e riprodurre criticamente un'idea, trasformandola in un'idea costruita. La costruzione di questa idea avveniva in modi differenti, ma esistono alcuni passaggi comuni nella formazione degli architetti scandinavi i quali, lontani dai movimenti delle avanguardie, si avvicinano all'architettura prima con l'esperienza negli studi professionali, poi con il grand tour, che assume un ruolo fondante. La sensibilità e la ricerca è in fase di cambiamento; non ci si interessa più degli aspetti pittoreschi, ornamentali e puramente formali, ma a interessare è la relazione tra uomo e spazio, tra l'edificio e la città. Da qui il risultato di un Classicismo Astratto⁴ inteso come capacità di rinegoziare i riferimenti classici senza passare per l'avanguardia ma mantenendo uno spirito e delle azioni compositive identificabili come moderne.

¹ Christian Norberg-Schulz identifica come "Interludio Classico" il periodo che va dal 1915 al 1930 caratterizzato dalla diffusione di un "romanticismo nazionale". Il termine viene adottato da vari architetti norvegesi per classificare le opere di architettura locale che si differenziarono in modo significativo dal movimento moderno internazionale.

² cfr. H. O.Andersson, "Il classicismo moderno del Norden" in AA.VV.; *Classicismo nordico :architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, Milano, Electa, 1988

³ H. O.Andersson identifica il Norden come l'area geografica comprensiva di Danimarca, Svezia, Norvegia (la Scandinavia) e Finlandia nella sua totalità. Il termine serve per identificare la Finlandia, che non è propriamente parte della Scandinavia, in un unico geografico con Danimarca, Svezia e Norvegia.

⁴ cfr. C.Norberg-Schulz in "La Norvegia e l'interludio classico" in AA.VV, *Classicismo nordico :architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, Milano, Electa, 1988

2. Il Grand Tour. Osservare, esperire, rappresentare

L'influenza mediterranea è un "virus" che si espande a più livelli, in primis attraverso il grand tour, considerata una tappa formativa obbligatoria; poi attraverso una rete di influenze interne molto più fitta di quanto si possa immaginare se si valutano gli stretti rapporti che intercorrono in questi anni tra gli architetti dell'area nordica. Per introdurre la questione del viaggio va tenuto conto di una differenza di base tra quello che furono i viaggi accademici nel sud-Europa e quello che fu il viaggio di Lewerentz e Asplund. Il viaggio dei due architetti svedesi è autofinanziato, completamente staccato dall'Accademia. L'itinerario è quindi legato direttamente ai loro interessi personali. Questo viaggio compiuto in giovane età rappresenta un passaggio fondamentale nella formazione di entrambi. Del viaggio di Asplund sappiamo molto, soprattutto grazie ai documenti e ai diari di viaggio conservati, oltre alle innumerevoli foto. Il racconto dell'esperienza fatta in Italia, si basa su una efficace unione tra disegni e fotografie. La vera novità del grand tour di Asplund non consiste in ciò che va a visitare ma nel modo in cui osserva. Asplund è interessato alle atmosfere che si respirano nei paesi, alle tecniche di trattamento dei materiali, ai colori usati; elementi che sino ad allora non avevano interessato gli architetti neoclassici, concentrati più sull'aspetto monumentale dell'architettura classica. Allo svedese incuriosiva lo spazio pubblico italiano e le possibilità sociali che scaturiscono da questo. Quando fotografa Piazza del Campo a Siena, Asplund non si sofferma sulle facciate degli edifici ma su come le persone siano parte integrante della scena urbana. E' la naturalezza del tutto che lo colpisce.⁵

Del viaggio di Lewerentz in Italia, al contrario, non si sa molto. È possibile datarlo intorno al 1910 e collegare ad esso una scarsa documentazione fotografica conservata nel Museo Nazionale di Architettura di Stoccolma. Confrontato con Asplund, emerge una differenza sostanziale nel modo di agire. Egli non produce né disegni, né scritti; solo poche fotografie. Le immagini sono sempre decontestualizzate dal paesaggio e prese con prospettive laterali che non permettono di identificare precise successioni di edifici impedendo una visione globale all'osservatore. Non si tratta, dunque di fotografie documentaristiche. Le prospettive sono ravvicinate, a marcare i contrasti, i difetti, la grammatura dei materiali; ma non si tratta di una rappresentazione di dettaglio, non è la soluzione tecnica che interessa, né vuole cogliere alcun particolare decorativo, piuttosto cerca di instaurare un rapporto intimo con l'opera. La tecnica di inquadratura contiene già in sé il progetto⁶. Coglie un frammento di ciò che osserva e trova in questa parte il significato del tutto. Questo metodo emerge nei suoi progetti dove esistono, una sommatoria di tanti frammenti di memoria a comporre un'idea progettuale nuova. Le fotografie sono la chiave di decrittazione dell'architettura. Il risultato è non più la trascrizione dell'elemento ma la sua rinegoziazione⁷. Lewerentz abbandona il metodo della trascrizione letterale della realtà a favore di un processo di astrazione. Non è interessato alla ricerca di logiche strutturali, vuole conoscere le logiche compositive dei dati fenomenologici legati alla materia. Ed è qui che interessa particolarmente lo sguardo di Lewerentz. Privilegia l'essere nello spazio rispetto alla contemplazione dell'oggetto. Risveglia altri sensi oltre la vista. Nel costruire l'immagine fotografica in modo così ravvicinato restano impressi nella memoria i valori tattili della materia, le tessiture dei materiali, la crudezza delle rovine, la loro grammature e il loro spessore⁸.

3. Tracce di Mediterraneo

È ora comprensibile la rilevanza del progetto per il Cimitero di Stoccolma del 1915 che vede la collaborazione tra Asplund e Lewerentz. Il motto ha un chiaro sapore Mediterraneo: "La via della

⁵ Cfr. L., M., Mansilla, «Viaggio in Italia. Asplund e Kahn : due vedute di Siena e una passeggiata per lo sguardo» in *Casabella : rivista internazionale di architettura e urbanistica*, a. 66, n. 699 (aprile 2002), pp. 88-95

⁶ cfr. N.Flora, P.Giardiello, G.Postiglione; "Il viaggio in Italia" in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione a cura di, con un saggio di C. St. John Wilson; *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Milano, Electa, 2001

⁷A.Saggio, *Paesaggi Culturali in M.*, Baldissara, M., Montori, T., Piccinno; *Roma: Cosmo|Materia|Cultura Proiezioni trasversali per il progetto della città*, Raleigh, Lulu.com, 2016

⁸ cfr. L.M.Mansilla, "La ventana de la reflexión. El silencio del yo" in L. M. Mansilla; *Apuntes de viajes al interior del tiempo*; Barcellona, Arquia 2001.

croce” ed è stato associato alla visita che i due architetti compiono a Pompei dove la via dei Sepolcri appare un riferimento plausibile negli schizzi del paesaggio⁹. Il paesaggio stesso è protagonista e fil rouge del rapporto Nord|Sud che si cerca di rintracciare. Entrando si è accolti da un lungo Dromos che si fa spazio tra due quinte murarie puntando dritto su una croce. Andando verso la croce, appare d'improvviso un Ninfeo poi di seguito, radure e boschi si alternano a comporre il paesaggio. La strada basolata accompagna lungo il percorso che si apre a piccole zone di sepoltura caratterizzate da semplici lapidi infisse nel terreno. Una dimensione semplice, che rimanda ai piccoli cimiteri di campagna. Arrivati in cima, da un lato la monumentale Piazza delle Cerimonie, dall'altro il percorso verso la Cappella del Bosco. Da qui si iniziano a scorgere le emergenze visive della Cappella della Resurrezione. I frammenti architettonici, in sequenza come fotogrammi sovrapposti, si configurano come dei contrappunti verticali nel paesaggio che si fa rado esasperando la posizione sopraelevata della cappella che diventa landmarck, punto di arrivo del percorso cimiteriale. Le rotte, le improvvise apparizioni, le soste fanno di questo percorso un vero e proprio rito, un processione che attraverso il bosco passa in successione gli eventi architettonici, proprio come avviene lungo la via dei Sepolcri di Pompei, visitata e documentata da entrambi gli architetti redattori del progetto.

Esaminando La Cappella del Bosco di Asplund e la Cappella della Resurrezione di Lewerentz per contrasto è possibile individuare aspetti differenti, e modi differenti di interpretare la cultura Mediterranea. Asplund nella cappella del Bosco fa una sintesi stilistica tra una primitiva capanna nordica e un tempio arcaico. Solo le fine alberature, rende esplicito il senso e la singolarità di quel recinto che è il luogo della meditazione e del raccoglimento. Le colonne tornando alla loro natura primigenia, si confondono tra i tronchi degli alberi che hanno lo stesso ruolo compositivo di sorreggere una copertura organica. Asplund mette in scena tre elementi: la strada, il temenos e tempio. La strada è guidata da scelte distributive e narrative, il temenos è un rimando al rituale che si sta compiendo, ma è una forma di chiusura atipica in un bosco scandinavo come lo è il tempio arcaico ibridato con la capanna primitiva, già codificata nel padiglione danese di Liselund del XVIII sec¹⁰. Il tempio cerca la quadratura (all'esterno) del cerchio (all'interno) e allo stesso modo la percezione dello spazio segue la forma quando assume un carattere contemporaneamente contemplativo (all'esterno) e collettivo (all'interno) con la sua piazza circolare coperta da una cupola. Ne risulta un'opera contemporaneamente mimetica e monumentale dove lo spazio esterno ha valore di sfondo mentre il vero significato dell'opera è all'interno dove le sedie disposte nello spazio circolare creano un'atmosfera misteriosamente sospesa tra la casa di Adamo in Paradiso e il Pantheon.

Il progetto di Lewerentz studia le scene di avvicinamento. La piazza circolare è circondata da un portico, poi un susseguirsi di cappelle accompagna il visitatore fino al crematorio. La sequenza è serrata, continua e il collegamento porticato riproduce la spazialità di una Stoa classica. All'interno di questo percorso la Cappella della Resurrezione è interpretabile come una cappella-passaggio¹¹. Il percorso è un vero e proprio rito che ci accompagna al continuo mutare delle scene architettoniche, una processione di frammenti onirici di un'Arcadia perduta visibile sotto il manto di nebbia scandinava, metafora della nebulosità stessa del mito che si vuole rappresentare. La processione nei primi disegni doveva entrare da un lato e uscire dall'altro. La proposta era di una passeggiata architettonica ma fu rifiutata dall'arcivescovo perché non ortodossa. Da qui in poi, il racconto non è lineare. Sono come le tappe di una processione attraverso la vita. L'architettura ha il ruolo di

⁹ cfr. F., Mangone, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*, Napoli, Artstudiopaparo editore, 2016

¹⁰ Antoine de la Calmette, un nobile francese rifugiatosi sull'isola, fece erigere a Liselund nel 1792, nello stile delle case rurali, questo pittoresco castello che intitolò alla consorte. Nel parco che lo circonda si trovano numerosi edifici romantici, dalla Casa Svizzera (dove H.C. Andersen scrisse la fiaba dell'acciarino) al Padiglione del Tè Cinese, nonché laghetti e canali artificiali. Altre costruzioni andarono distrutte dalla frana del 1905.

¹¹ cfr. L., M., Mansilla, “La Cappella della Resurrezione” in “Apparati” in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione a cura di, con un saggio di C. St. John Wilson; *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Milano, Electa, 2001

incarnare il processo vitale¹². Ma ciò avviene non attraverso la forma ma attraverso gli aspetti fenomenologici evocati da essa. Lewerentz propone un disegno di proporzioni e canoni di matrice greca da cui deriva una disposizione tettonica che rimanda al tempio (greco) ma il naos è staccato dal pronao colonnato. Su questa decostruzione prende forma il percorso che attraversa il crematorio e che ha il suo culmine nel passaggio all'interno del naos dove la struttura si stacca dalla forma che produce uno spazio interno non di derivazione greca ma romana. Lo spazio interno si configura come una Basilica a navata unica e sulle pareti in rilievo emergono delle colonne addossate alla parete a ricordare la possibilità di una tripartizione della sala. La forma della sala d'attesa è semicircolare e ricorda ancora una volta le figure a lato della via dei sepolcri di Pompei¹³. I due svedesi in modi differenti riescono a combinare un registro di forme e atmosfere che provengono da molto lontano e filtrate dal sogno si combinano sotto forma di una nuova modalità operativa ponendosi in continuità con il passato. La novità in questo tipo di approccio al progetto è che disponendo di un universo di riferimento definibile come "memoria" essi non attingono ad essa acriticamente, piuttosto traducono lo sguardo verso l'altrove Mediterraneo in una contrapposizione dialettica estremamente riferibile alle modalità di intervento e di uso della memoria contemporanee innescando cortocircuiti inaspettati e di indubbio valore.

Bibliografia

- AA.VV.; *Classicismo nordico :architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, Milano, Electa, 1988
- AA.VV.; *Didascalie dei disegni: il classicismo nordico 1910-1930 : Asplund e l'italia*, Roma, Fratelli Palombi editori, 1985
- AA.VV.; *The Dilemma Of Classicism : Gunnar Asplund*, London, Architectural Associat, 1989
- P. Angeletti, G. Remiddi, Intervento di R. Secchi; *Alvar Aalto e il classicismo nordico*, Roma, Palombi, 1999
- Braudel F., *Mediterraneo : lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Milano, Bompiani, 2008
- G. Cullen, *Il paesaggio urbano : morfologia e progettazione*, Bologna, Calderini, 1976
- A. Farris , *Situare l'azione: uomo,spazio, auspici di architetture*, Città di Castello (Perugia), Alinea, 2012
- N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione a cura di, con un saggio di C. St. John Wilson; *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*, Milano, Electa, 2001
- B. Gravagnuolo; *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, Electa, 1994
- G. Holmdahl, S. I. Lind, Kjell Odeen con un'interveto di H. Ahlberg ; *Gunnar Asplund architect 1885-1940 : plans, sketches and photographs*, Stoccolma, Svenska Arkitekters Riksforbund, 1950
- J.-F. Lejeune, M. Sabatino; *Nord/Sud. L'architettura Moderna e il Mediterraneo*, Trento, ListLab, 2016
- F. Mangone, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*, Napoli, Artstudiopaparo editore, 2016
- F. Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Napoli, Electa, 2016
- L. M. Mansilla; *Apuntes de viajes al interior del tiempo*; Barcellona, Arquia, 2001
- L.M. Mansilla, «Viaggio in Italia. Asplund e Kahn : due vedute di Siena e una passeggiata per lo aguardo» in *Casabella : rivista internazionale di architettura e urbanistica* , a. 66, n. 699 (aprile 2002), pag 88-95
- P. Matvejević, *Breviario mediterraneo*, Milano, Garzanti, 2006
- J. Pallasmaa prefazione di Holl S., *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*, Milano, Jaca book, 2007
- C. Torricelli , *Classicismo di frontiera : Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione*, Padova, Il Poligrafo, 2014
- C.Wilson, *The Dilemma Of Classicism : Sigurd Lewerentz 1885-1975*, London, Architectural Association, 1989

¹² Ibidem

¹³ Cfr. C. Torricelli , *Classicismo di frontiera : Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione*, Padova, Il Poligrafo, 2014

Patrick Geddes in India: conoscenza e pianificazione alla corte dei maharaja. Il report sull'esperienza di Indore tra progettazione sociale e urbana

Giovanni Spizuoco

Università degli Studi Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Patrick Geddes, India, planning, Indore, report, social heritage, università, viaggio.

1. Patrick Geddes e il viaggio in India



Architettura vernacolare in India, Archivio Geddes, University of Strathclyde, Glasgow.

mohalla by mohalla, indeed as street by street, lane by lane, house by house³, in aperto contrasto verso «quei pianificatori che disegnano una conchiglia e quindi vi impacchettano dentro la loro lumaca»⁴, rifuggendo così la prassi europea di una pianificazione calata dall'alto, basata cioè sulla realizzazione di assi viari sostanzialmente indifferenti al costruito esistente.

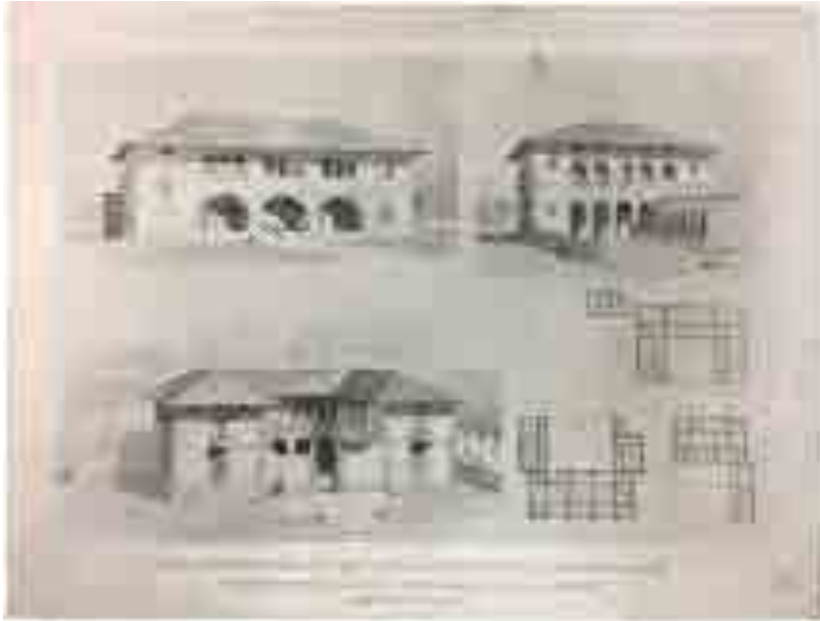
La figura di Patrick Geddes è generalmente associata al suo più fortunato testo, *Cities in Evolution*, narrazione sintetica e disomogenea degli studi europei sulla *civics*. Restano ancora pochi gli approfondimenti su quello che è, a giudizio di chi scrive, il periodo più fecondo e stimolante della sua carriera di *planner*: quello a cavallo tra il 1914 ed il 1924, trascorso quasi interamente alla corte dei *maharaja* indiani. Il lungo viaggio in India di Geddes è caratterizzato da dolorose vicende personali, ma allo stesso tempo da entusiasmanti esperienze professionali, che solo in parte leniranno la pena per la perdita del figlio prediletto Alasdair e della moglie Anna¹. Di fatto, la sua attività lavorativa coinciderà con un dispendioso girovagare in terra indiana che farà di lui una sorta di *planner-traveller*: un urbanista che vive intensamente la città e i territori che progetta, a dispetto della tradizionale figura dell'urbanista-igienista di stampo ottocentesco che ancora, strenuamente, sopravviveva negli ambienti culturali e istituzionali dei primi decenni del nuovo secolo². L'attività di *planning* di Geddes sarà cioè diretta espressione di un *survey* «quarter by quarter,

¹ Per un completo quadro biografico cfr. P. Mairet, *Pioneer of Sociology. The Life and Letters of Patrick Geddes*, London, 1957; P. Boardman, *The worlds of Patrick Geddes*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978; V. M. Welter, *Biopolis: Patrick Geddes and the City of Life*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2002.

² Cfr. G. Zucconi, *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Milano, Jaca Book, 1989.

³ P. Geddes, *Town Planning towards City Development. A report to the Durbar of Indore*, Indore, 1916, vol. I, p. 4.

⁴ P. Geddes, *Beginnings of a Survey of Edinburgh*, London, 1902; trad. it. V. Girgenti, *La fine dell'urbanistica moderna*, Palermo, L'Epos, 1997, p. 82.



Rilievo di architetture di pregio indiane, Archivio Geddes, University of Strathclyde, Glasgow.

Da sempre convinto della necessità di «vivere la vita»⁵, Geddes è ben consapevole, già dal 1914, che l'esperienza che sta per cominciare grazie a Lord Pentland, Governatore di Madras e suo amico di vecchia data, sarà per lui l'occasione giusta per intensificare l'attività lavorativa sulla base dell'immensa produzione scientifica (culminata in «quel libro noioso»⁶) dei suoi primi sessant'anni, compiuti proprio mentre è in viaggio sul Canale di Suez⁷. Nel corso dei primi due anni di lavoro in India,

Geddes fece saltuariamente ritorno in Europa durante i periodi estivi, ma a partire dall'inverno del 1916, con l'inasprirsi del conflitto mondiale, e fino alla primavera del 1919, rimase forzatamente confinato in India. A distanza di soli due mesi, durante la primavera del 1916, perse dapprima il suo figlio maggiore, nonché prezioso assistente, Alasdair, caduto sul fronte francese, e poi sua moglie Anna, spentasi a causa di una malattia. All'indomani di queste tristi vicende, Geddes troverà il suo «anodyne» nell'alternanza di momenti di *beata solitudo*, immerso nella natura, ad altri di intenso lavoro, per realizzare così quello che egli stesso definirà «the best job I've yet done»⁸, il report per la città di Indore, pubblicato nel 1918. Possiamo considerare questo testo come una sorta di sintesi di quanto già applicato e di quanto egli stesso applicherà ancora in seguito in territorio indiano, un testo che tratta l'urbanistica sotto la lente della biologia evoluzionista e dell'economia ruskiniana: «the essential idea – the most important in these volume – is still too commonly missed by current economists – that “the only true wealth is Life”»⁹.

⁵ «In tutte le scienze, insomma, come nelle ricerche più ideali, vale lo stesso principio: se si vuole apprendere la dottrina, bisogna vivere la vita. Il distacco scientifico è solo uno stato d'animo, e uno stato d'animo spesso necessario; ma la nostra meta non può essere raggiunta senza una partecipazione attiva alla vita della città». P. Geddes, *Cities in Evolution: an Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*, London, Williams & Norgate, 1915; trad. it. *Città in Evoluzione*, Milano, Il Saggiatore, 1970, p. 291.

⁶ Così Geddes definisce, in una lettera datata 1° ottobre 1914, scritta da Porto Said e indirizzata a sua moglie Anna, il suo *Cities in Evolution*, dato alle stampe proprio mentre è in viaggio verso l'India; cfr. P. Geddes, lettera alla moglie Anna, Porto Said 1° ottobre 1914; in G. Ferraro, *Rieducazione alla speranza. Patrick Geddes planner in India 1914-1924*, Milano, Jaca Book, 1988, p. 16.

⁷ «Si sente, allo stesso modo per Alasdair che in questo momento lascia il college e per me (che in un certo modo lascio anch'io il college e comincio a lavorare in un mondo più vasto) che è tempo di essere meno dipendenti da conoscenza e preparazione e lavoro, per quanto necessari siano, e più liberi, più fiduciosi nella risposta diretta della vita e dell'esperienza di ciascuno a ogni occasione, difficoltà, opportunità». *Ibidem*.

⁸ Lettera a John Ross, Gennaio 1919 in P. Boardman, *The worlds of Patrick Geddes*, cit., p. 283.

⁹ P. Geddes, *Town Planning towards City Development*, cit., vol. II, p. 160.



*Progetto per l'Università di Indore, disegno di Sir Frank Charles Mears, Edinburgo 1920.
Archivio Geddes, University of Strathclyde, Glasgow.*

2. Lo studio del territorio

L'indagine costante del territorio in funzione della tutela e del miglioramento della «vita di villaggio» è portata avanti spostandosi continuamente come una pedina sull'intricata scacchiera della città indiana, analizzando meticolosamente ogni edificio e valutandone gli aspetti sociali,

costruttivi, economici per arrivare poi a studiare gli interventi e ad applicare la *conservative surgery* nelle zone antiche e più congestionate della città¹⁰. Questa tecnica di intervento è essa stessa mirabile testimonianza della capacità di indagine e di rappresentazione della città di Geddes, finalizzata non solo a salvare gli edifici che altrimenti andrebbero perduti, ma a offrirne anche un racconto civico, permettendo una maggiore fruibilità di interi quartieri ed isolati. Dunque, l'esito di circa due anni di viaggio e di lavoro di Geddes a Indore è magnificamente espresso nell'approfondito livello di conoscenza a scala urbana raggiunto dal *planner*, manifestatosi nel suo avanguardistico tentativo di recupero dei valori della civiltà tradizionale indiana, passante anche, ma non solo, attraverso il salvataggio e la comprensione delle pietre più antiche. Gli edifici non sono il fine della ricerca geddesiana, bensì uno strumento attraverso cui raggiungere il prezioso scopo di salvaguardare quel patrimonio che alla fine della sua carriera chiamerà *social heritage*, considerato motore dell'evoluzione umana¹¹. Dunque è vivo l'interesse tanto per i manufatti poveri e per l'architettura vernacolare indiana, quanto per gli edifici di maggiore importanza, sedi di istituzioni pubbliche e della corte del *maharaja*, rappresentati da suoi collaboratori o talvolta fotografati, con l'intento di estrapolarne dei modelli per il progetto della nuova espansione urbana.

3. Il modello di una nuova città

Ancora dall'osservazione della vita, Geddes deduce il modello per una nuova città: dalla solidità dei rapporti sociali e di vicinato delle città indiane è dedotto lo schema per una *new*

¹⁰ «The method of "Conservative Surgery" [...] involves more time for local survey, with corresponding puzzling in design; for the problem is now to conserve, as far as may be, all buildings worth repairing, and as far as possible only to remove those either not worth repair, or of lowest value. New and practicable communications are thus obtained, and often fresh building sites as well; and above all, a surprising area of enlarged or new Open Spaces, capable of being planted with trees, and used for play and rest, and with increased space for well, temple or shrine. The old village life is thus so far essentially restored, and that of the street proportionally averted» (*Ivi*, p. 117).

¹¹ «The region cultivated by man, and the home, village, town and city as built; in short, "the earth as modified by human action"». P. Geddes e J. A. Thomson, *Life: Outlines of General Biology*, London, 1932, vol. II pp. 1304-1305.

town apertamente ispirata al modello delle *garden-cities* britanniche, ma che, a suo giudizio, ha molte più possibilità di funzionare, proprio grazie allo stile di vita indiano, maggiormente propenso alla collaborazione fra classi sociali. Progettare la città significa progettare la vita dei cittadini, attraverso nuove infrastrutture e dando particolare importanza al problema dell'educazione, anche fuori dagli ambienti scolastici: in accordo con la sua famosa massima «by living we learn», la città è intesa come un'unica grande macchina per l'educazione civica, tanto da progettare giardini e percorsi tematici che siano in tutto e per tutto delle scuole a cielo aperto¹². Il progetto per una nuova università, cui dedica gran parte del secondo volume, per il quale commissionerà anche i disegni dei prospetti, non è solo un intervento di carattere architettonico e urbano, ma ha per Geddes principalmente una valenza sociale, capace di rivoluzionare le sorti della popolazione¹³.

In conclusione possiamo affermare che l'esperienza a Indore di Geddes è stata di alto livello personale e professionale: è riuscito a centrare il difficile traguardo di pianificare dal basso, partendo dall'esperienza della *survey* di strada e dalla collaborazione con le persone che la strada vivono e che, nel giro di pochi mesi, videro in Geddes una figura di riferimento, un uomo di cui fidarsi e con cui collaborare¹⁴. L'esito del viaggio è tutto nel report, nell'altissimo rispetto per i valori materiali e immateriali della città, ma soprattutto nel rispetto di una «vita quasi autonoma, con altre sue leggi interne, vergini»¹⁵, sicuramente difficili da comprendere per un europeo, ma la cui chiave d'interpretazione e di valorizzazione è trovata da Geddes nella *civics*: «not a new Science and Art, but the recovery of the life and thought which created our civilisation. So early are the origins, and even the achievements, of what we now call Town Planning and City Design»¹⁶.



Indore's new Industrial Town, 1916, *Archivio Geddes, University of Strathclyde, Glasgow*.

¹² Cfr. P. Geddes, *Town Planning towards City Development*, cit., vol. I, p. 102-114.

¹³ «Since if and when promoted, and undertaken, in the necessary reconstructive spirit, this is capable of attaining an economic and social efficiency, and of producing a corresponding civic return». P. Geddes, *Town Planning towards City Development*, cit., vol. II, p. 72.

¹⁴ «Geddes was the leading figure in Indore. Whenever he appeared in the streets people followed him, pointed at him, talked excitedly». J. Tyrwhitt, *Patrick Geddes in India*, London, 1947, p. 101.

¹⁵ P. Pasolini, *L'odore dell'India*, Milano, Longanesi, 1962, ed. 2015, p. 14.

¹⁶ P. Geddes, *Town Planning towards City Development*, cit., vol. II, p. 178.

Bibliografia:

- P. Boardman, *The worlds of Patrick Geddes*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978.
- G. Ferraro, *Rieducazione alla speranza. Patrick Geddes planner in India 1914-1924*, Milano, Jaca Book, 1988.
- P. Geddes, *Cities in Evolution: an Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*, London, Williams & Norgate, 1915.
- P. Geddes, *Town Planning towards City Development. A report to the Durbar of Indore*, Indore, 1916.
- P. Mairet, *Pioneer of Sociology. The Life and Letters of Patrick Geddes*, London, 1957.
- J. Tyrwhitt, *Patrick Geddes in India*, London, 1947.
- V. M. Welter, *Biopolis: Patrick Geddes and the City of Life*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2002.

Dalle Alpi al Mediterraneo: viaggi d'autore e identità di paesaggi nell'iconografia contemporanea

Margherita Parrilli

Università degli Studi di Napoli – Napoli – Italia

Parole chiave: Viaggio in Italia, fotografia, cinema, G. Basilico, L. Ghirri, J. L. Godard, R. Rossellini.

1. Introduzione

Nel paradigma del viaggio in Italia compaiono di necessità da un lato le Alpi, i cui valichi vanno superati, dall'altro il Mediterraneo, e in particolare le coste campane e il golfo di Napoli¹, tappe indispensabili per penetrare nel Paese e per comprenderne la cultura e la civiltà. Da sempre oggetto di descrizione letteraria e di rappresentazione figurativa, il viaggio in Italia diventa scoperta e conquista dei territori attraversati, una conquista che risiede nell'etimologia del termine tedesco *Reise*² (viaggio) che “deriva da *an sic reissen*, accaparrarsi, quindi conquistare”³. La conquista passa così dal senso proprio del termine, di sottomissione di popoli e territori, ad un senso figurato, concettuale, che coinvolge lo sguardo e che si traduce in immagini scritte, disegnate, fotografate, filmate.

Le immagini scelte per rappresentare le conquiste dello sguardo nelle Alpi e nel Mediterraneo sono quelle di quattro autori contemporanei, legati dalla volontà di raccontare un viaggio, che allo stesso tempo è reale e ideale, e i suoi possibili esiti, in modo sincronico attraverso l'immagine fotografica e in modo diacronico attraverso l'immagine cinematografica⁴. *Viaggio in Italia*⁵ di Luigi Ghirri, *Trentino. Viaggio Fotografico di Gabriele Basilico*⁶, *Viaggio in Italia*⁷ di Roberto Rossellini e *Le mépris (Il disprezzo)*⁸ di Jan Luc Godard, ispirato

¹ Il filosofo irlandese Berkeley (1685-1753), in una lettera del 1917 scrive da Napoli a lord Percival: “Non so se considerare un vantaggio o una sfortuna il fatto che, venendo all'estero, Lei non abbia visitato il Regno di Napoli. Questo che è in sé è una delle cose peggiori che possano capitare nella vita ed un motivo certamente di delusione, può essere stata una decisione giudiziosa, una circostanza positiva per Lei e la Sua famiglia. Valga per un'altra volta, se mai decidesse, a ragion veduta, di rivisitare questi luoghi al di qua delle Alpi”. *G. Berkeley. Viaggio in Italia*, a cura di Thomas E. Jessop, M. Fimiani, Napoli, Bibliopolis, 1979.

² Si pensi all'*Italienische Reise* di J. W. von Goethe (1749-1832), diario del viaggio compiuto in Italia tra il 1786 e il 1788. Goethe parte da Karsbad e passa per Brennero raggiungendo Bolzano e Trento, per poi attraversare la penisola e arrivare a Napoli e in Sicilia. Cfr. J. W. von Goethe, *Italienische Reise* (1816 e 1829), herausgegeben von W. Nöldeke, Bielefeld und Leipzig 1893.

³ Cfr. P. Kruntorad, «L'orizzonte ampliato. Viaggio in Italia come paradigma», in *Lotus*, 68, 1991, pp. 122-128.

⁴ Sulla semiotica filmica e il concetto di diacronia, cfr. G. Dorfles, *Artificio e natura* (1968), Torino, Einaudi, 1979, pp. 84-92.

⁵ *Viaggio in Italia*, a cura di L. Ghirri, G. Leone, E. Velati, Il Quadrante, Alessandria 1984. Il libro segue alla omonima mostra tenuta nel 1984 presso la Pinacoteca Provinciale di Bari.

⁶ G. Basilico, *Trentino: viaggio fotografico di Gabriele Basilico*, Trento, Nicolodi, 2003. Libro pubblicato a seguito della mostra “Gabriele Basilico. L'arte della fotografia in Trentino”, tenuta al MART, Rovereto, 26 settembre – 26 ottobre 2003, organizzata dall'assessorato all'urbanistica con la collaborazione dell'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia Autonoma di Trento.

⁷ *Viaggio in Italia*, Regia: R. Rossellini, 1953; soggetto e sceneggiatura: R. Rossellini, Vitaliano Brancati; fotografia: Enzo Serafin; scenografia: Pero Filippone; musica: Renzo Rossellini; interpreti: Ingrid Bergman (Katherine Joyce), George Sanders (Alex Joyce), Maria Mauban (Maria Rastelli), Paul Müller (Paul Dupont), Anna Proclemer (prostituta); produzione: Sveva, Junior, Italiafilm; durata: 79'. Cfr. Rondolino, *Roberto Rossellini*, Milano, L'Unità/Il Castoro, 1995, pp. 122-123. I diritti sono oggi detenuti da Cinecittà Luce.

⁸ *Le mépris (Il disprezzo)*, Regia: Jan Luc Godard, 1963; soggetto: J. L. Godard dal romanzo *Il disprezzo* (1954) di Alberto Moravia; fotografia (Franscope-Technicolor): Raoul Coutard; musica: George Delerue (edizione italiana: Piero Piccioni); suono: William Sivel; costumi: Janine Autre; interpreti: Brigitte Bardot (Camille Javal), Michel Piccoli (Paul Javal), Jack Polance (Jeremy Prokosch), Fritz Lang (se stesso), Georgia Moll (Francesca Vanini), J. L. Godard (l'aiuto regista), Linda Veras (una sirena); produzione: Georges de Bearugard, Carlo Ponti e Joseph E. Levine per Roe-Paris Films, Films Concordia, Compagnia Cinematografica Champion; distribuzione italiana: Interfilm; durata: 103' (edizione italiana: 84', edizione francese: 100'). Cfr. A. Farassino, *Jean Luc*

all'omonimo romanzo di Moravia - che in apparenza non ha relazioni con il viaggio ma che è la trasfigurazione in chiave psicologica del viaggio per antonomasia, quello di Ulisse⁹, e che riprende *Viaggio in Italia* di Rossellini - sono i viaggi o sguardi d'autore attraverso cui si cerca di spiegare il rapporto tra realtà e rappresentazione che influisce nella costruzione dell'identità di un dato paesaggio.

Questi viaggi descrivono il territorio italiano in momenti storici diversi, con mezzi e stili diversi. A legarli il concetto di viaggio, inteso non solo come spostamento fisico tra luoghi più o meno lontani, ma quale strumento per catturare lo svolgersi di uno stato d'animo, o il risolversi di una riflessione più profonda che, attraverso la percezione della dimensione esterna e percorrendo il *topos* reale, porta a consapevolezze estetiche, filosofiche, emozionali, nonché alla ricerca di una identità territoriale intesa in senso personale e spazio-temporale. Tutto passa attraverso la percezione e la conseguente comunicazione visiva.

2. Viaggi e sguardi sincronici: Luigi Ghirri e Gabriele Basilico

Negli anni Ottanta le ricerche della fotografia sono rivolte a costruire un quadro culturale condiviso che, libero da visioni estetizzanti del paesaggio, si interroga sul significato dei luoghi. Nella generazione di fotografi impegnanti in tal senso, Luigi Ghirri (1943-1992) e Gabriele Basilico (1944-2013), esemplificativi nel nostro discorso sui viaggi d'autore, "erano impegnati ad interrogare il paesaggio attraverso uno sguardo rinnovato, a cercare una significativa relazione tra se stessi e il mondo esterno, aggiornando nel contempo i codici, i comportamenti e anche le strategie culturali della fotografia italiana, ponendola in dialogo con altre discipline quali la letteratura, l'architettura, l'urbanistica, la filosofia, la sociologia, l'antropologia, per poterne affermare l'autorità culturale che essa ancora non possedeva"¹⁰. L'associazione tra fotografia e altri campi disciplinari, oltre a costituire il fondamento del valore culturale dell'immagine fotografica, relaziona il riconoscimento di valore alla creazione dell'immagine identitaria dei luoghi rappresentati.

La nuova fotografia promossa da Ghirri è interessata a descrivere un paesaggio con forti gradi di criticità, disorganico, incoerente, lontano sia dalla visione immateriale e crociana di Assunto sia da quella materiale e marxista di Sereni¹¹, e a rifondarne l'estetica, non in senso contemplativo, ma rappresentativo dell'identità e del significato del luogo fotografato,

Godard/1, Milano, Il Castoro, 1996, p. 115. Il film, nella originaria versione francese, è stato restaurato in 2K nel 2013 da Studio Canal, a partire dal negativo immagine e distribuito in Italia a febbraio 2017 nell'ambito del progetto per la distribuzione dei classici restaurati 'Il Cinema Ritrovato' promosso dalla Cineteca di Bologna. (<http://www.ilcinemaritrovato.it/>). I diritti d'autore per l'Italia sono detenuti da Surf Film.

⁹ Circa il rapporto tra il romanzo moraviano *Il disprezzo* e il Mediterraneo cfr. N. D'Antuono, *Mitologia dell'Odissea, di Capri e del Mediterraneo nel «Disprezzo» di Moravia*, in *Culture del Mediterraneo. Radici, contatti, dinamiche*, a cura di E. Fazzini, Milano, LED, 2014, pp. 199-214.

¹⁰ Cfr. R. Valtorta, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 4-5. La volontà di definizione della disciplina come linguaggio autonomo si concretizzerà dal punto di vista del diritto solo nel 1999 quando ne verrà riconosciuto lo *status* di bene culturale. Cfr. D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 490, Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di Beni Culturali e Ambientali, ora confluito in D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

¹¹ L'idea di paesaggio in Ghirri "si va precisando esattamente nel momento in cui la cultura spaziale è costretta a elaborare il lutto di un'idea romantica e idealistica del paesaggio. "Il paesaggio [italiano] non esiste" scriverà qualche anno più tardi Franco Purini su "Casabella" (1991), non solo perché la nozione architettonica di paesaggio esiste solo all'interno di questa o quella astrazione culturale ma anche perché il duplice paesaggio italiano di Rosario Assunto e di Emilio Sereni si è nel frattempo dissolto, sia come entità culturale che fisica, lasciando il posto ad un nuovo collage disomogeneo che ha bisogno per essere interpretato da strumenti e nomi del tutto nuovi". Cfr. P. Ciorra, *Il cubo e le tettoie azzurre*, in *Luigi Ghirri. Pensare per immagini. Icone, paesaggi, architetture*, a cura di F. Fabiani, L. Gasparini, G. Sergio, Catalogo della mostra tenuta a Roma nel 2013, Milano, Electa, 2013, p. 30.

secondo uno scarto sempre meno forte tra immagine e realtà¹². Il pezzo selezionato di realtà, quello inquadrato dall'obiettivo fotografico, o meglio dallo sguardo del fotografo, non è più l'immagine da cartolina, ma il reale, seppure interpretato e "tagliato" o "bloccato" in un *frame*. Il progetto di rifondare l'estetica del paesaggio sotto queste vesti diventa concreto nel 1984, con *Viaggio in Italia*, idea di Ghirri¹³, lavoro corale rivolto alla ricerca di una nuova identità nazionale, collettiva, che coinvolge una generazione di fotografi diversi tra di loro ma accomunati da uno stesso racconto: quello del paesaggio italiano, rappresentato attraverso uno sguardo sul quotidiano, che si traduce in immagini quasi archetipiche per l'essenzialità e iconicità di quanto rappresentato.

Tra le fotografie scelte da Ghirri per raccontare il paesaggio italiano compaiono i due poli della nostra trattazione: la fotografia dell'*Alpe di Siusi*¹⁴ del 1979 (fig. 1), e una foto di Capri (fig. 2)¹⁵, emblematiche della concezione fotografica di Ghirri, che vede il paesaggio come una "molteplicità di segni che compongono il mondo". L'immagine dell'*Alpe di Siusi*, non rappresenta un paesaggio alpino privo di misura e rapporto con l'uomo, piuttosto una registrazione dell'uso di quel paesaggio. Due figure, un uomo ed una donna, si tengono per mano e, con le spalle all'osservatore, come spesso accade nelle foto di Ghirri, occupano la parte destra dell'immagine; sono in movimento, si spostano in avanti percorrendo la verde distesa che li separa dalla roccia dolomitica in secondo piano.

Si potrebbe provare a cancellare le due figure e ad avere lo sguardo libero verso il paesaggio e l'alpe che blocca l'orizzonte, ora privo di presenza umana, ma non senza una perdita di senso e di misura. La fotografia rivela anche la distanza che Ghirri ama frapporre tra l'inquadratura e il paesaggio¹⁶, e tra il paesaggio e lo spettatore.

L'immagini di Capri è concettuale, come le inquadrature del film di Godard, con uno sguardo artificiale, il telescopio, che si sovrappone a quello dello spettatore e del fotografo. Lo sguardo è rivolto all'orizzonte tra cielo e mare, incommensurabile e ora privo di ostacoli.

¹² Cfr. R. Valtorta, *op. cit.*, 2013, pp. 3-10. Circa la dicotomia tra immagine e realtà cfr. F. Farinelli, «L'arguzia del paesaggio», in *Casabella*, 575-576, gennaio-febbraio 1990, pp. 10-12; Idem, *Storia del concetto geografico di paesaggio*, in *Paesaggio: immagine e realtà*. Catalogo della mostra omonima tenutasi a Bologna nella Galleria d'arte Moderna nel 1981, Milano, Electa, 1981, pp. 151-158. Anche Freedberg ha posto in evidenza questo nuovo modo di intendere l'immagine, che affonda le sue radici nella nascita della fotografia come mezzo di infinita riproduzione del reale, analizzandolo dal punto di vista dello spettatore e delle reazioni psicologiche di questi di fronte alle immagini. Supponendo una sostanziale uniformità tipologica tra le nostre reazioni di fronte alle immagini e alla realtà, Freedberg ammette la possibilità di considerare le immagini non come mera rappresentazione ma come pura realtà. Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 627-644.

¹³ Sulla figura di Luigi Ghirri e *Viaggio in Italia* cfr. L. Ghirri, *Paesaggio Italiano*, Milano, Electa, 1998; *Racconti dal paesaggio: 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, a cura di R. Valtorta, Milano, Lupetti, 2004. R. Valtorta, *op. cit.*, 2013, pp. 16-30; L. Ghirri, *Pensare per immagini. Icone, paesaggi, architetture*, *op. cit.*, 2013

¹⁴ *Alpe di Siusi*, 1979, in *Viaggio in Italia*, *op. cit.*, capitolo 1, *A perdita d'occhio*, p. 45; ora in L. Ghirri, *Paesaggio Italiano*, Milano, Electa, 1998, p. 19.

¹⁵ *Capri*, 1982, in *Viaggio in Italia*, *op. cit.*, capitolo 2, *Lungomare*, p. 49, ora in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di P. Costantini, G. Chiaramonte, Torino, Società Editrice internazionale, 1997, p. 241, fot. 93, dove compaiono altre due fotografie dell'isola, *Capri*, 1981, p. 240, fot. 91; *Capri*, 1982, p. 241, fot. 92. Altre fotografie di Capri sono pubblicate in C. De Seta, *Capri*, fotografie di L. Ghirri e M. Jodice, Torino, ERI, 1983.

¹⁶ "Quando guarda Luigi Ghirri resta volutamente ai margini". Cfr B. Curiger, *Luigi Ghirri, un flâneur per il XXI secolo*, in *Luigi Ghirri. Pensare per immagini. Icone, paesaggi, architetture*, *op. cit.*, pp. 34-37.



*Fig. 1. Alpe di Siusi, 1979. Courtesy Fototeca Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia
© Eredi di Luigi Ghirri.*



Fig. 2. Capri, 1982. Courtesy Fototeca Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia © Eredi di Luigi Ghirri.

Anche Gabriele Basilico¹⁷ partecipa alla rassegna fotografica di *Viaggio in Italia* con diverse fotografie di Milano, ma la linea tracciata tra Alpi e Mediterraneo, porta ad un altro viaggio fotografico di Basilico, quello in Trentino, scaturito in una mostra e in un libro¹⁸ esiti del lavoro di ricognizione svolto nel 2003, e rivolto alla registrazione del rapporto tra le forme naturali e le forme del paesaggio urbano. Il viaggio, non più collettivo ma personale e su un territorio delimitato, è descritto da Basilico, architetto interessato da sempre alla rappresentazione della città, con immagini che riproducono il palinsesto del territorio Trentino, in cui i segni del costruito si sovrappongono con forza e al contempo contrastano o si integrano alla forza orografica del territorio.

Guido Piovene nel suo viaggio in Italia descrive il paesaggio delle Alpi come un paesaggio in cui “il monte è estraneo alla città. La città è estranea al monte”¹⁹. Nelle fotografie di Basilico questa estraneità è superata (fig. 3)²⁰, la città e il monte sono come due giganti, la prima impone i suoi margini sempre meno definiti e i suoi segni sempre più profondi, mentre il monte osserva dall’alto la trasformazione, proiettando la sua ombra²¹.

La stessa forza dell’orografia e la stessa volontà di rappresentare insieme architettura e natura, entrambe con identica capacità di essere protagoniste, è presente nello scatto che inquadra Villa Malaparte a Capri (fig. 4)²², luogo in cui si svolgono le vicende di Paul e Camille de *Il disprezzo* di Godard. La fotografia di Basilico è pubblicata nel 1988 nel libro di Marida Talamona dedicato a Casa Malparte insieme ad altre tre fotografie, una dell’esterno, che rappresenta la scalinata che conduce al tetto solarium della villa, in cui l’orizzonte è tagliato dalla geometria dell’architettura, e tre dell’interno, nelle quali si avverte la volontà di inquadrare il paesaggio esterno dall’interno. In bilico tra interni ed esterni, le immagini sembrano essere quelle descritte da Moravia:

Il silenzio pareva penetrare nella villa insieme con la forte luce meridiana; il cielo e il mare che riempivano le grandi finestre ci abbagliavano e ci rendevano lontano, quasi che tutto quell’azzurro fosse stato consistente come un’acqua sottomarina e noi due fossimo stati seduti infondo al mare, divisi dal luminoso liquido fluttuare e incapaci di parlare. [...] Stetti per un pezzo immobile a guardare, attraverso le finestre, alla linea nitida luminosa dell’orizzonte, là dove l’azzurro più duro del mare si riuniva all’azzurro profondo del cielo²³.

¹⁷ Sulla figura e l’opera di Gabriele Basilico cfr. G. Basilico, *Architetture, città, visioni: riflessioni sulla fotografia*, Milano, Mondadori, 2007; G. Basilico, *Leggere le fotografie in dodici lezioni*, Milano, Rizzoli Abitare, 2012; *Gabriele Basilico. Abitare la metropoli*, a cura di G. Calvenzi, Roma, Contrasto, 2013.

¹⁸ Cfr. qui nota 6. La mostra del 2003 al Mart di Rovereto si concentrava soprattutto sul rapporto tra le forme naturali e quelle costruite, tra paesaggio urbano e natura. Cfr. Paola Pettenella, *Gli archivi del MART Trento e Rovereto*, in Margherita Guccione, *Documentare il contemporaneo. Archivi e musei di architettura*, Atti della giornata di studio MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 21 gennaio 2008, Roma, Gangemi 2009, p. 67, n. 8.

¹⁹ G. Piovene, *Viaggio in Italia* (1957), Milano, Baldini & Castoldi, 2007, p. 9. Si tratta del resoconto dei viaggi eseguiti tra il 1953 e il 1956 su incarico della RAI.

²⁰ *Rotaliana, veduta della strada per Fai*, in G. Basilico, *op. cit.*, 2003, p. 33 e immagine di copertina. Circa il rapporto tra città e montagna nell’opera di Basilico cfr. anche G. Basilico, *Bolzano Ovest Bozen West*, Milano, Eizioni Charta, 2000. Ancora sul territorio trentino e sul rapporto tra paesaggio naturale e paesaggio urbano cfr., G. Basilico, *Sguardi gardesani*, Catalogo della mostra itinerante tenuta a Riva del Garda, Nago, Arco e Malcesine nel 1997, Tavagnacco (Ud), Art&, 1997.

²¹ Non che nell’opera di Piovene non ci sia una registrazione dei dati che anticipano la futura trasformazione del territorio Trentino. Infatti giunto in quella “graziosa, gaia, linda città che è Trento”, anche nel racconto di Piovene, l’antropizzazione colpisce il paesaggio con le sue “funicolari, teleferiche, sbrigativi ascensori” che trasformano il volto della montagna e il rapporto degli abitanti e dei turisti con la-stessa. Cfr. G. Piovene, *op. cit.*, pp. 16-21.

²² *Capri*, 1988, in *La progettualità dello sguardo. Fotografie di paesaggio di Gabriele Basilico*, a cura di M. Della Torre, Mendrisio - Cinisello Balsamo, Mendrisio Accademy Press - Silvana Editoriale, 2016, p. 47, già in M. Talamona, *Casa Malaparte* (1990), Sesto S. Giovanni, Clup, 1997, p. 1.

²³ A. Moravia, *Il disprezzo* (1954), Firenze, Giunti, 2017, pp. 219-210.

Queste immagini, cariche della “lentezza dello sguardo” tipica di Basilico, come quelle di Ghirri, per concezione si relazionano alle sequenze “bloccate”, lente, solari e mediterranee, girate da Godard sull’isola di Capri e in particolare sulla terrazza di Villa Malaparte, in cui l’inquadratura della macchina da presa indugia sull’architettura e sul paesaggio.



Fig. 3. Rotaliana, veduta della strada per Fai. © Gabriele Basilico/Archivio Gabriele Basilico.



Fig. 4. Capri, 1988. © Gabriele Basilico/Archivio Gabriele Basilico.

3. Viaggi e sguardi diacronici: Rossellini e Godard

La volontà di registrare il reale, i rapporti sempre più evidenti tra la fotografia e le altre discipline, portano ad una riflessione sul neorealismo in letteratura e in cinematografia. Roberta Valtorta cita Calvino e Zavattini che, rispettivamente nel campo della letteratura e in quello del cinema, diranno del neorealismo che non si trattò di una scuola ma di un insieme di voci, raccordate da un sentimento comune di conoscenza e rappresentazione della realtà italiana e della sua identità²⁴. Questo sentimento anima il progetto di Ghirri e le immagini scelte per *Viaggio in Italia*. I fotografi di questo viaggio “sono tutti in cerca di una fotografia che possa trovare nel paesaggio i sentimenti dell’uomo contemporaneo e il suo interrogarsi”²⁵. La riflessione e l’interrogativo sui sentimenti e sui rapporti umani e di coppia, e tra questi e il paesaggio, sono al centro delle vicende di *Viaggio in Italia* (1954) di Rossellini (1907-1977)²⁶ e *Il disprezzo* (1963) di Godard (1930)²⁷, che cita in modo esplicito il primo inserendo la locandina del film di Rossellini in una delle scene²⁸. In questi casi i viaggi nel paesaggio italiano diventano momento di riflessione sulla cinematografia, in particolare per Godard, mentre i rapporti di coppia sfociano in un caso (Rossellini) nella scena finale del ritrovamento e abbraccio nella città di Maiori, nell’altro (Godard) nel disprezzo e allontanamento che si consuma in via definitiva sul tetto solarium di villa Malaparte a Capri di Adalberto Libera²⁹. Ma forse ciò che più conta è quanto avviene tra i personaggi e il paesaggio, che può essere spiegato se si considera la riflessione del filosofo francese Gilles Deleuze (1925-1995) sul neorealismo, genere in cui si passa dal “rappresentare un reale già decifrato” a “un reale da decifrare, sempre ambiguo”. In questi film l’immagine va al di là del movimento per trasformarsi in una “situazione ottica pura”. Nel caso di *Viaggio in Italia*, odissea napoletana di una coppia di quarantenni inglesi, “una turista”, armata di macchina fotografica, è “colpita nel profondo dal semplice svolgimento di immagini o di clichè visivi nei quali scopre qualcosa di insopportabile, qualcosa che è al di là del limite che può personalmente sopportare”³⁰; perché, da donna del Nord “cucita”, è profondamente estranea ai luoghi, alla sensualità delle statue di marmo, alla gente mediterranea “drappeggiata”, così come lo è suo marito, George, che si reca a Capri per semplice e puro divertimento, rimanendo estraneo al

²⁴ Cfr. R. Valtorta, *op. cit.*, 2013, p. 13.

²⁵ *Ibidem*, p. 15. Sui rapporti tra Ghirri e il cinema neorealista cfr. L. Ghirri, *L’obiettivo nella visione*, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un’autobiografia*, *op. cit.*, pp. 104-108; L. Dryansky, “Tra identità e analogia”. Luigi Ghirri e la fotografia americana, in Luigi Ghirri, *Pensare per immagini. Icone, paesaggi, architetture*, *op. cit.*, pp. 48-55, specie p. 51.

²⁶ Su Rossellini e *Viaggio in Italia* cfr. *Hommage a R. Rossellini. Voyage en Italie, L’avant-scène cinema, 361, giugno 1987.*; S. Masi, *I film di Roberto Rossellini*, Roma, Gremese, 1987; G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, Milano, L’Unità/Il Castoro, 1995; *Rossellini dal neorealismo alla diffusione della conoscenza*, a cura di P. Iaccio, Napoli, Liguori, 2006, pp. 7, 19, 23, 83, 160-167, 185-186.

²⁷ Su Godard e *Le mépris* cfr. A. Ferrero, *Jean Luc Godard tra “avanguardia” e “rivoluzione”*, Palermo, Palumbo, 1974, pp. 35-44, 139; L. Allegri, *Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean Luc Godard*, Parma, Centro studi e archivi della comunicazione, 1976, pp. 7, 99-104; A. Farassino, *op. cit.*, pp. 54-60, 115; J. Romney, «Le Mépris review – Jean Luc Godard versus marriage and the film industry», in *The Guardian*, January 6, 2016 (<https://www.theguardian.com/film/2016/jan/03/le-mepri-jean-luc-godard-review-restored-brigitte-bardot>).

²⁸ Si tratta della scena all’uscita dal Silver Cine, periferia di Roma, in cui compare nell’insegna in alto, a caratteri cubitali, la scritta *Viaggio in Italia* mentre a sinistra, sul muro, la locandina del film. Sul rapporto tra il film di Rossellini e quello di Godard cfr. M. Marie, «Un pèlerinage esthétique», in *Hommage a R. Rossellini. Voyage en Italie, op. cit.*, pp. 21-25; A. M. Faux, «Mises en scenes de la confrontation», in *Idem., op. cit.*, pp. 27-30.

²⁹ Su Casa Malaparte cfr. A. Libera, *Opera completa*, Milano, Electa, 1989, pp. 167-168; M. Talamona, *Casa Malaparte (1990)*, Sesto S. Giovanni, Clup, 1997; G. Pettena, *Casa Malaparte. Capri*, Firenze, Le Lettere, Firenze, 1999.

³⁰ G. Deleuze, *L’immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 3-6.

paesaggio quanto allo spirito romantico della moglie³¹. Ne *Il disprezzo* si assiste “al fallimento senso-motorio della coppia nel dramma tradizionale” mentre sono elevati “in cielo la rappresentazione ottica del dramma di Ulisse, lo sguardo degli dèi”, nonché il paesaggio e l’orizzonte³². Non a caso nella scena finale, in cui Ulisse saluta Itaca, il movimento della macchina da presa continua fino ad escludere dal campo l’eroe omerico e il racconto si chiude con una immagine di profonda attenzione all’orizzonte, la linea tra cielo e mare, che apre lo sguardo, non più bloccato all’altezza dell’*Alpe di Siusi* di Ghirri o a quella delle montagne e architetture trentine di Basilico.

Quasi per paradosso, lo sguardo verso un orizzonte “extroverso”³³ parte dalla terrazza di *Casa Malaparte* (1938), opera di Adalberto Libera, trentino di origine, che qui a Capri si trova a dialogare con un paesaggio tanto diverso da quello del suo progetto per un *Alberghetto di mezza montagna* (1926), quanto analogo per la riflessione progettuale che è in grado di suscitare: l’architettura si adatta al sito e si affaccia dall’alto a scrutare l’orizzonte lontano, come lo fanno i personaggi del film.

È quindi un “cinema del vedente, non più d’azione” in cui vi è un incremento di “situazioni puramente ottiche” che si distinguono da quelle “senso-motorie dell’immagine-azione proprie del vecchio realismo. È forse altrettanto importante quanto la conquista, con l’impressionismo, di uno spazio puramente ottico in pittura”³⁴. Il personaggio non reagisce più alle situazioni e più che essere impegnato in una azione diventa una sorta di spettatore che registra o è consegnato a una visione. In *Viaggio in Italia* e ne *Il Disprezzo* i personaggi sono consegnati alla visione e alla presenza ottica pura di un passaggio naturale e/o artificiale, in bianco e nero o in Technicolor. In Rossellini il paesaggio è carico di una luce chiara e assoluta, paragonata a quella dei quadri di Matisse, come assoluti sono il cielo, il mare e le bellezze archeologiche scoperte da Katherine (Ingrid Bergman). In Godard, che ricava dall’avanguardia artistica più di una lezione sull’uso del colore, assoluti sono i colori puri, rosso, giallo, blu, toni non equivoci che si ripetono, come l’accappatoio giallo di Camille (Brigitte Bardot), e che si sposano con i volumi puri di Libera creando un’immagine senza tempo. Il paesaggio è protagonista della visione, non semplice fondale delle azioni, ed è in grado di condizionare gli stati d’animo.

“La strada si era allontanata dal mare, e adesso attraversava una campagna prospera e dorata dal sole. [...] il mio malumore attraverso campi, boschi, pianure e montagne, raggiunse il suo colmo poi diminuì e finalmente, in prossimità di Napoli, scomparve del tutto. Adesso scendevamo rapidamente la collina verso il mare, in vista del golfo azzurro, tra i pini e le magnolie”³⁵. Così come è in grado di forgiare il carattere.

³¹ E. Dagrada, *Viaggio in Italia*, in Enciclopedia del cinema Treccani, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2004, <http://www.treccani.it/enciclopedia/viaggio-in-italia>.

³² G. Deleuze, *op. cit.*, pp. 13-14.

³³ Si è voluto qui usare un aggettivo moraviano: «Extroverso, extroverso [...] lei Molteni, come tutti i Mediterranei, è un extroverso e non capisce chi è introverso [...] Nulla di Male, però [...] io sono introverso e lei è extroverso [...] il l’ho scelto apposta per questo [...] lei bilancerà con il suo carattere extroverso il mio carattere introverso [...] vedrà che la nostra collaborazione funzionerà a meraviglia». A. Moravia, *op. cit.*, p. 150. In questo passo del romanzo, il regista tedesco Rheighold parla con Riccardo Molteni (Paul Javal nel riadattamento di Godard), incaricato della sceneggiatura del film sull’Odissea e mette in luce la diversità dell’indole umana a seconda della provenienza geografica. Moravia riprende così il tema del confronto tra l’apertura mediterranea e la chiusura del mondo nordico e alpino, che ritorna spesso nelle rappresentazioni e nelle descrizioni che di questi diversi luoghi hanno fatto scrittori, fotografi e registi contemporanei. Su questo aspetto anche G. Piovene, *op. cit.*, pp. 9-22 (Da Bolzano a Trento), e pp. 427-485 (Campania).

³⁴ Cfr. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 5.

³⁵ A. Moravia, *op. cit.*, p. 155.

4. Conclusioni: coscienza e conoscenza

Il salto effettuato dalle Alpi al Mediterraneo attraverso gli sguardi d'autore di alcuni protagonisti dell'iconografia contemporanea ha considerato il viaggio come una conquista dello sguardo, capace di innescare e condizionare comportamenti associati all'identità dei luoghi. L'esito del peregrinare di Katherine non è una collezione di fotografie, come spesso accade al turista, ma una registrazione di immagini più simile alle descrizioni letterarie e ai *Voyage in Italie* che cambiano il modo di pensare, di percepire e di comunicare di chi li compie, tanto che il viaggio si trasforma in un nuovo incontro di ri-conoscimento. Il film di Godard viene definito come un monumento al *Viaggio* di Rossellini. *Viaggio in Italia* di Ghirri, e per estensione il viaggio trentino di Gabriele Basilico, “nasce dalla necessità di compiere un viaggio nel nuovo della fotografia italiana, e, in particolare, per vedere come una generazione di fotografi, lasciato da parte il mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell'analisi formalistica, e della creatività presunta e forzata, ha invece rivolto lo sguardo sulla realtà e sul paesaggio che ci sta intorno [...]. L'intenzione è ricomporre l'immagine di un luogo, e antropologico e geografico, il viaggio è così ricerca e possibilità di attivare una conoscenza che non è una fredda categoria della scienza, ma avventura del pensiero e dello sguardo”³⁶. L'avventura, o viaggio, dello sguardo e del pensiero si traduce in immagini che appartengono a tutti, come dirà lo stesso Ghirri, compresi i turisti, e che diventano mezzi di conoscenza della realtà e di scoperta dell'identità di se stessi e dei luoghi. Motivato dall'intento di fare del cinema un mezzo di conoscenza e di apertura della coscienza, in uno dei suoi ultimi scritti, Rossellini si interroga sulla diffusione della conoscenza che è sempre mutevole e che quindi impone continui cambiamenti di prospettive: “Le immagini [...] che sono tanto presenti nella nostra vita, possono provvedere anche a questo. Senza fare riferimento ai tanti studi e saggi che riguardano l'efficacia delle immagini, mi limiterò a ricordare che Shakespeare diceva: ... *the eyes of the ignorants are more learned than their ears* (gli occhi degli ignoranti sono più dotti che i loro orecchi)”³⁷. E affida alla citazione la trasmissione e il riconoscimento del valore assoluto dell'iconografia nella comprensione e conquista del reale.

Bibliografia

- L. Allegri, *Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean Luc Godard*, Parma, Centro studi e archivi della comunicazione, 1976, pp. 7, 99-104.
- G. Basilico, *Sguardi gardesani*, Tavagnacco (Ud), Art&, 1997.
- G. Basilico, *Bolzano Ovest Bozen West*, Milano, Eizioni Charta, 2000.
- G. Basilico, *Architetture, città, visioni: riflessioni sulla fotografia*, Milano, Mondadori, 2007.
- G. Basilico, *Leggere le fotografie in dodici lezioni*, Milano, Rizzoli Abitare, 2012.
- G. Basilico, *Trentino: viaggio fotografico di Gabriele Basilico*, Trento, Nicolodi, 2003.
- Gabriele Basilico. *Abitare la metropoli*, a cura di G. Calvenzi, Roma, Contrasto, 2013.
- G. Berkeley. *Viaggio in Italia*, a cura di T.E. Jessop, M. Fimiani, Napoli, Bibliopolis, 1979.
- N. D'Antuono, *Mitologia dell'Odissea, di Capri e del Mediterraneo nel «Disprezzo» di Moravia*, in *Culture del Mediterraneo. Radici, contatti, dinamiche*, a cura di E. Fazzini, Milano, LED, 2014, pp. 199-214.
- G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 3-17, 31-37, p. 220-225.
- C. De Seta, *Capri*, fotografie di Luigi Ghirri e Mimmo Jodice, Torino, ERI, 1983.
- G. Dorfles, *Artificio e natura* (1968), Torino, Einaudi, 1979, pp. 84-92.

³⁶ *Viaggio in Italia*, op. cit., terza di copertina, non firmato.

³⁷ R. Rossellini, “Diffondere la conoscenza”, in *Rossellini dal neorealismo alla diffusione della conoscenza*, op. cit., 2006, p. 162. Lo scritto è databile tra il 1974 e il 1975.

- A. Farassino, *Jean Luc Godard/I*, Milano, Il Castoro, 1996.
- F. Farinelli, «L'arguzia del paesaggio», in *Casabella*, 575-576, gennaio-febbraio 1990, pp. 10-12.
- F. Farinelli, *Storia del concetto geografico di paesaggio*, in *Paesaggio: immagine e realtà*. Catalogo della mostra omonima tenutasi a Bologna nella Galleria d'arte Moderna nel 1981, Milano, Electa, 1981, pp. 151-158.
- A. Ferrero, *Jean Luc Godard tra "avanguardia" e "rivoluzione"*, Palermo, Palumbo, 1974, pp. 35-44, 139.
- D. Fredberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 627-644.
- L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di P. Costantini, G. Chiaramonte, Torino, Società Editrice internazionale, 1997.
- L. Ghirri, *Paesaggio Italiano*, Milano, Electa, 1998.
- J. W. von Goethe, *Italienische Reise* (1816 e 1829), herausgegeben von W. Nöldeke, Bielefeld und Leipzig 1893.
- Hommage a R. Rossellini. Voyage en Italie, L'avant-scène cinema*, 361, giugno 1987.
- Luigi Ghirri, *Pensare per immagini. Icone, paesaggi, architetture*, a cura di F. Fabiani, L. Gasparini, G. Sergio, Milano, Electa, 2013.
- P. Kruntorad, «L'orizzonte ampliato. Viaggio in Italia come paradigma», in *Lotus*, 68, 1991, pp. 122-128.
- La progettualità dello sguardo. Fotografie di paesaggio di Gabriele Basilico*, a cura di M. Della Torre, Mendrisio - Cinisello Balsamo, Mendrisio Accademy Press - Silvana Editoriale, 2016.
- A. Libera, *Opera completa*, Milano, Electa, 1989, pp. 167-168.
- S. Masi, *I film di Roberto Rossellini*, Roma, Gremese, 1987.
- A. Moravia, *Il disprezzo* (1954), Firenze, Giunti, 2017.
- G. Pettena, *Casa Malaparte. Capri*, Firenze, Le Lettere, 1999.
- G. Piovene, *Viaggio in Italia* (1957), Milano, Baldini & Castoldi, 2007.
- Racconti dal paesaggio: 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, a cura di R. Valtorta, Milano, Lupetti, 2004.
- J. Romney, «Le Mépris review – Jean Luc Godard versus marriage and the film industry», in *The Guardian*, January 6, 2016 (<https://www.theguardian.com/film/2016/jan/03/le-mepri-jean-luc-godard-review-restored-brigitte-bardot>).
- G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, Milano, L'Unità/Il Castoro, 1995.
- Rossellini dal neorealismo alla diffusione della conoscenza*, a cura di P. Iaccio, Napoli, Liguori, 2006.
- M. Talamona, *Casa Malaparte (1990)*, Sesto S. Giovanni, Clup, 1997.
- R. Valtorta, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013.
- Viaggio in Italia*, a cura di L. Ghirri, G. Leone, E. Velati, Il Quadrante, Alessandria 1984.

Sguardi su Palermo. Il resoconto di viaggio di un gentiluomo francese (1589)

Fulvia Scaduto

Università di Palermo – Palermo – Napoli – Italia

Parole chiave: viaggiatore, francese, anonimo, Sicilia, Palermo, descrizione di città, immagine urbana, spazi, architetture, XVI secolo.

Nel 1589 un anonimo viaggiatore francese, nel corso del viaggio che compie nella penisola italiana e poi in Sicilia, visita Palermo, lasciando un resoconto manoscritto che offre della città e dei suoi dintorni un ritratto inedito¹. Se il viaggio nell'Italia peninsulare (centro-settentrionale), mèta privilegiata per i tanti viaggiatori stranieri che nella seconda metà del Cinquecento percorrono le strade dell'Europa, è un'esperienza frequente, l'avventura nell'estremo Sud e l'approdo in Sicilia costituiscono invece un'impresa piuttosto insolita per quei tempi; di rado, infatti, questi viaggiatori si avventurano oltre Roma o Napoli. Il viaggio nell'Isola è considerato un'appendice inconsueta e straordinaria, una tappa spesso supplementare, talvolta è il "passaggio" obbligato lungo la rotta per Malta, per quanto ne sappiamo, sporadicamente la Sicilia viene inclusa nell'itinerario del viaggio di studio e di formazione dei giovani aristocratici². Viaggiatori di commercio, diplomatici, funzionari, uomini di cultura, studenti, intellettuali ecc. che a vario titolo giungevano in Sicilia, si accostavano presumibilmente con spirito di curiosità, richiamati dalla suggestione delle grandi architetture normanne e dal fascino di un mondo "lontano" di cui ben poco si era scritto o si sapeva e che, naturalmente, non era ancora la terra esotica e mitizzata del *Gran tour*. Come è noto, la stagione del "Grande viaggio" in Sicilia assumerà connotazioni diverse e privilegerà le «molte vie della colonizzazione greca»³, fissando stereotipi e *clichés*. I visitatori stranieri che nel corso del secondo Cinquecento intraprendono il viaggio in Sicilia sono personaggi che arrivano senza idee preconcepite o immagini stereotipate e osservano con uno sguardo "disinteressato" (ma non del tutto privo di pregiudizi) e certamente si sono serviti di libri e fonti dai quali spesso sono tratte le descrizioni di chi lascia una testimonianza scritta. Dell'autore del giornale di viaggio intrapreso tra l'autunno del 1588 e l'anno successivo, in un momento politico difficile per la Francia ("crisi francese"), non sappiamo nulla, né conosciamo le motivazioni e le circostanze della spedizione o la ragione per cui elabora lo scritto. Tuttavia, dalle indicazioni contenute nelle pagine del diario (le relazioni umane, i rapporti che intrattiene, i giudizi che offre, il linguaggio che utilizza ecc.), siamo in grado di immaginare quale poteva essere il suo background culturale e l'ambito di provenienza. Sappiamo, per esempio, che l'ignoto diarista porta con sé lettere di presentazione, muovendosi grazie a una rete di conoscenze e intermediari, e quasi ovunque ha contatti con

¹ *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile (1588-1589)*, ed. critique de L. Monga, Geneve, Slatkine, 1983, pp. 119-129. Si vedano anche: la recensione di B. Mitchell, «Discours viatiques...», in *Forum Italicum. A journal of Italian Studies*, 18, issue 2, 1984, pp. 386-388; e S. Di Matteo, *Viaggiatori stranieri in Sicilia dagli Arabi alla seconda metà del XX secolo. Repertorio, Analisi, Bibliografia*, 3 voll., Palermo, ISSPE, I, 1999-2000, pp. 70-72.

² È il caso del principe tedesco Ludwig von Analth-Köthen che nel corso della sua lunga *peregrinatio academica* non tralascia di visitare la Sicilia e Palermo (1598-99): S. Di Matteo, *Viaggiatori stranieri*, cit., p. 65. Più in generale, si rimanda alla comunicazione di S. Zaggia, «*Incognitus hic transiit*»: studenti e viaggiatori in incognito nelle città universitarie, tenuta nell'ambito dell'VIII Congresso AISU (Napoli 2017) e che ringrazio per le segnalazioni bibliografiche: P. Caruana Dingli, «Memories in Verse: the Travels of Ludwig von Analth-Köthen (1579-1650)», in *The journal of Baroque Studies*, vol. 1, 3, 2015, pp. 5-20.

³ M. Giuffrè, «L'isola plurale», in *Il grande viaggio in Sicilia. Dal Cinquecento agli anni del Gran Tour nei tesori grafici di una Collezione*, Fondazione Banco di Sicilia, Palermo, Officine Grafiche riunite, 2002, pp. 7-10, p. 8.

personalità illustri: a Messina con il console francese che guida la visita alla città, a Palermo rende ossequio all'Inquisitore generale e fa visita a Carlo D'Aragona, il 'Grande Siciliano', già presidente del Regno e allora governatore di Milano⁴, a Malta, poi, va a trovare il Gran Maestro dell'Ordine che lo riceve nel suo palazzo e si intrattiene privatamente in conversazione con lui, sospettando che possa trattarsi di un emissario di Enrico III e che nasconda una commissione da parte del re. È possibile tratteggiare l'identikit di un giovane e colto forestiero dell'alta borghesia francese, mosso da curiosità e interesse e, come lui stesso ribadisce più volte, dal «desiderio di vedere», per il quale l'esperienza di viaggio costituisce un'occasione di arricchimento culturale, di scoperta, di piacere, che coniuga educazione e svago⁵, escludendo altre finalità, a meno di ipotizzare motivazioni di natura diplomatico-politica sottese. Il carattere confidenziale del resoconto, rivolto a un amico («Mon amy»), non pare tuttavia corrispondere a una forma ufficiale; né la redazione del diario di viaggio in Sicilia, presumibilmente compilato in momenti successivi servendosi di appunti e impressioni annotati su taccuini («mes tabletez»)⁶ sembra destinata a fini di pubblicazione, ma forse ha uno scopo più pratico e personale: fissare la memoria e il ricordo in un racconto della propria esperienza che potrà interessare l'ipotetico interlocutore o una ristretta cerchia di colti lettori francesi⁷.

Partito da Parigi con un gruppo di sette "amici" e compatrioti di cui facevano parte «signori», «gentiluomini» e «cavalieri»⁸, una volta giunto a Roma, l'anonimo diarista si separava dalla comitiva e, dopo una lunga sosta a Napoli in attesa delle galere, insieme a due compagni⁹ si imbarcava per la Sicilia da cui poi avrebbe fatto ulteriore tappa a Malta.

Palermo costituisce il polo di un itinerario che tocca le principali città dell'isola (Messina, Siracusa, Catania) e alcuni centri costieri. Durante il soggiorno palermitano¹⁰ l'autore del *discours viatiques* ha modo di percorrere e conoscere a fondo la città, «passeggiamo per le strade da una parte all'altra»¹¹, visitandola insieme all'amico e all'oste che li accompagna. Naturalmente tutto ciò avviene attraverso un processo di "selezione" che a Palermo sembra escludere l'interesse per gli edifici pubblici e privati e per i grandi complessi religiosi, omessi dalla descrizione, mancano del tutto commenti e valutazioni, a differenza di Messina, dove pur ammettendo che «la città all'interno è poca cosa, e ha pochi edifici belli»¹², tuttavia fanno eccezione il palazzo vicereale ancora in costruzione e le residenze dei mercanti stranieri, mentre resta sorpreso dal gran numero di monasteri esistenti. Ma è chiaro che le "esclusioni" valgono quanto le "inclusioni" poiché indicano le propensioni culturali di questo personaggio e sono la spia del suo gusto e delle sue idee o il riflesso di ciò che ha letto e consultato.

⁴ Nella città lombarda Carlo d'Aragona aveva messo le sue carrozze a disposizione della compagnia di viaggiatori, come una sorta di *passepourtout* per la visita dei luoghi. *Discours viatiques*, cit., p. 60.

⁵ A. Motsch, «La relation de voyage: itinéraire d'une pratique», in *@nalyses. Revue de critique et de théorie littéraires*, Département de français de l'Université d'Ottawa, vol. 9, 1, 2014, pp. 215-268, p. 238. Come è noto, alla metà del XVI secolo il viaggio diventa un importante aspetto dell'educazione di un giovane dell'alta società o della classe dirigente e da tradizione aristocratica si trasforma anche in una moda borghese e quindi nasce una nuova figura di viaggiatore. Si vedano pure: D. Giosuè, *Viaggiatori inglesi in Italia nel Cinque e Seicento*, Viterbo, Sette Città, 2003, p. 12; P. Caruana Dingli, «Memories in Verse», cit.

⁶ *Discours viatiques*, cit., p. 126.

⁷ Ivi, pp. 22-23. Il diario, rimasto incompleto, si interrompe bruscamente a Rimini sulla strada del ritorno nel mese di giugno del 1589.

⁸ «J. Sevin, A. de Blondeau, D. Parent, S. de La Vove, de Vadancourt, du Fresnoy et S. de Le Febvre che già ha fatto il viaggio» (con i loro servi). *Discours viatiques*, cit., pp. 45-46. Non è stato possibile identificare i personaggi menzionati.

⁹ L'amico Le Febvre e un certo monsieur d'Argelières, fratello di un Cavaliere dell'Ordine di San Giovanni a Malta, che si era aggregato nella città partenopea.

¹⁰ Il nostro "turista" giunge a Palermo il 17 marzo 1589 e si trattiene otto giorni, trovando alloggio presso un mercante inglese in un "piccolo ritiro" a un miglio dalla città. *Discours viatiques*, cit., p. 119.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 116.

La città e l'architettura – lo spazio urbano e i monumenti visitati – sono visti e commentati con uno sguardo scevro da condizionamenti e tutt'altro che sprovveduto o neutrale, talvolta filtrato attraverso precedenti letture. Questo gentiluomo francese, infatti, non arriva privo di conoscenze della città ma si affida a testi e fonti disponibili o utilizza altri filtri di informazione; per esempio, si basa su ciò che ha sentito dire o che gli viene riferito dalla guida locale, risulta inoltre bene informato sui principali cantieri cittadini e al corrente delle imprese più recenti; l'interesse del resoconto risiede anche nella sua propensione a esprimere giudizi e opinioni personali.

Cita la celebre *Descrizione di tutta Italia* di Leandro Alberti¹³ della quale doveva essersi procurato l'appendice delle *Isole appartenenti all'Italia* (1567) o l'edizione dell'opera a cui era stata aggiunta la descrizione della Sicilia che il frate domenicano aveva visitato tra il 1525 e il 1526. Nulla però esclude che si sia servito di altre fonti a stampa contemporanee come il *De rebus Siculis* (Palermo 1558) dell'erudito siciliano Tommaso Fazello o la *Descrizione del real tempio di Monreale* (Roma 1588) di Giovan Battista Lello.

La prima fascinazione avviene per la mitica età del Regno e le fabbriche di epoca normanna, le uniche architetture visitate: la “Cappella reale” (palatina), la cattedrale, il duomo di Monreale e il palazzo della Zisa. Il nostro scrittore si aiuta con la *Descrizione* fra le mani che utilizza come una guida autorevole alla scoperta dei monumenti ai quali fra' Leandro aveva dedicato dettagliate descrizioni, che egli in parte copia, attingendo anche notizie storiche e aneddoti che arricchiscono la sua testimonianza decisamente più vivace e punteggiata da acute osservazioni. Se le architetture del medioevo normanno costituiscono per il giovane visitatore (invogliato dalla lettura di Alberti) una reale attrazione, è evidente, però, che, una volta giunto a Palermo, il suo interesse viene sostanzialmente rivolto alla realtà urbana contemporanea con una manifesta attenzione per le recenti opere vicereali. Sono le impressioni suscitate dalla città vicereale, in pieno fervore edilizio, e il nuovo assetto urbano e territoriale a emergere dal racconto e a trasmettere la moderna immagine di Palermo che era stata interessata, nella seconda metà del secolo, da grandiose trasformazioni (taglio di via Toledo)¹⁴ e così come si presentava a cinque anni di distanza dalla fine del vicereame di Marco Antonio Colonna (1577-1584). Quest'ultimo, si era fatto promotore di una politica rivolta a finalità di magnificenza civica e di decoro urbano, avviando un progetto di rinnovamento e “rifondazione” declinato in chiave rappresentativa, che aveva contribuito a modificare il volto della Capitale attraverso una serie programmatica di operazioni: il prolungamento della via Toledo sino al mare (dal 1581) e l'estensione dello stesso asse *extramoenia* in direzione del territorio (1583-84), la costruzione delle porte monumentali agli imbocchi (dal 1582) e la creazione di una strada litoranea esterna alle mura (1577-84)¹⁵.

Così, se Messina appare agli occhi del diarista come una città per certi versi deludente «che non ha nulla di raccomandabile, eccetto il porto»¹⁶, al contrario Palermo, sede vicereale, si presenta effettivamente come Capitale dell'isola, «con grande rammarico dei Messinesi [...] che vanno dicendo che la città di Messina è il Capo del Regno di Sicilia – e chiosa aggiungendo – io trovo che il Viceré ha ragione di risiedere a Palermo piuttosto che a Messina

¹³ Edita per la prima volta a Bologna nel 1550, l'opera venne successivamente pubblicata nel 1576, 1581, 1588. L'edizione da me consultata è: L. Alberti, *Descrizione di tutta l'Italia et Isole pertinenti ad essa*, Venetia, Appresso Paolo Ugolino, 1596, pp. 45-51. Per un inquadramento: S. Di Matteo, *Viaggiatori stranieri*, cit., I, pp. 49-52.

¹⁴ Si tratta dei lavori di ampliamento e rettifica (dal 1567) dell'antico Cassaro, poi via Toledo, il principale asse cittadino che collega il palazzo reale con il piano della Marina.

¹⁵ F. Scaduto, «Il viceré e la città: interventi di Marco Antonio II Colonna a Palermo e a Messina tra decoro urbano, magnificenza civica e pubblica *utilitas*», in *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, a cura di S. Piazza, Palermo, Edizioni Caracol, 2016, pp. 137-168.

¹⁶ *Discours viatiques*, cit., p. 115.

perché la dimora [la città] è senza confronto più bella»¹⁷. Queste considerazioni, basate su informazioni raccolte, colgono nel segno l'antagonismo tra le due città rivali per un primato che si disputa anche sul piano delle grandi realizzazioni urbane.

Di questa «Palermo monumentale che può essere condensata in luoghi significativi»¹⁸,



*Pianta di Palermo di Braun e Hogemberg, 1588
(Collezione privata)*

il viaggiatore offre il suo personale punto di vista e un giudizio misurato sul proprio bagaglio di conoscenze, sulla propria sensibilità, formazione, provenienza, e sull'osservazione diretta, poiché né Fazello, né Alberti potevano offrire suggerimenti o informazioni (lo scarto rispetto a ciò che ha letto è la contemporaneità). Egli passa in rassegna e commenta «les singularités [...] passammo per le vie più belle, tra le altre per la grande strada [via Toledo] che corrisponde alla porta Colonna [porta Nuova] dalla quale comincia. Questa strada è una tra le più belle, per la lunghezza, l'ampiezza e talora per la vista e la posizione, di ogni altra che si trovi in qualche città d'Italia, poiché è oltre un miglio di lunghezza dalla citata porta Colonna sino alla porta sulla marina [porta Felice], dritta come un'asta e di tale larghezza che quattro carrozze possono passare affiancate»¹⁹. Prima di tutto è importante e istruttivo lo sguardo che egli dà alla realtà osservata, con più di una indicazione che rivela attitudine all'esame e un occhio esercitato e attento a cogliere le straordinarie caratteristiche del lungo cannocchiale prospettico, destinato a diventare un *topos* di una delle imprese più celebrate nelle iperboliche descrizioni del tempo. Tuttavia l'apprezzamento non è incondizionato e le singolari qualità del moderno rettilineo

sono delineate in un giudizio che non è privo di accenti negativi: «c'è solo una cosa da ridire su questa strada: è popolata tutta di bottegai che vendono ogni tipo di mercanzia e non si trova in essa nessun bell'edificio se non quello che stanno facendo costruire i Gesuiti»²⁰. L'unico accenno al Collegio Massimo dei Gesuiti, ancora in *fieri* sul fronte settentrionale della strada, con un prospetto ispirato al modello del Collegio Romano, è indicativo della sua spiccata

¹⁷ Ivi, p. 128.

¹⁸ M. Giuffrè, «Lo stradone Colonna e l'area portuale di Palermo alla fine del Cinquecento», in *L'Urbanistica del Cinquecento in Sicilia*, a cura di A. Casamento e E. Guidoni, Roma, Edizioni Kappa, 1999, pp. 194-199, p. 195.

¹⁹ *Discours viatiques*, cit., p. 124.

²⁰ *Ibidem*.

preferenza per l'“ipercontemporaneo” ed è segno che sull'architettura questo giovane straniero ha conoscenze e idee molto precise. La sua opinione si discosta da quella spesso rimarcata in altri scritti contemporanei che evidenziano il carattere propriamente architettonico della strada: «ripiena di bellissimi edifici drizzati con somma architettura»²¹. Analoghe considerazioni valgono, del resto, per Messina, anche in quel caso – come si è visto – le sole fabbriche che il nostro cita sono quelle che si stanno ancora completando o rinnovando: il palazzo reale²² e la cattedrale, quest'ultima, scrive, «non è gran cosa [...] ma si sta cominciando ad abbellirla»²³ riferendosi all'Apostolato di Montorsoli.



*Palazzo Reale e Porta Nuova, fronte verso la città, Teatro geografico antiguo y moderno..., 1686
(da V. Consolo, C. de Seta, cit.)*

Il retroterra culturale e le conoscenze che possiede sono svelati anche da alcune curiose sviste. Si spiega così perché il nostro personaggio scambia per ardesia il rivestimento originariamente in piombo della copertura piramidale *a la flamenca* di porta Nuova. L'accostamento ai tetti cuspidati in ardesia al “modo de Flandes”, in uso nell'Europa del tempo, risulta appropriato e imputabile a ciò che sa.

Posta al termine di via Toledo, la porta era stata anch'essa da poco “ricostruita” e completata: «andammo a Monreale [...] uscimmo da porta Colonna, così chiamata perché è stata interamente rifatta da Marco Antonio Colonna [...] sopra ha un piccolo ambiente in forma di

²¹ La citazione è di Camillo Camiliani, *Descrizione della Sicilia* (ms. del 1584), pubblicato a cura di M. Scarlata, *L'opera di Camillo Camiliani*, Roma, Editalia, 1993, p. 206. Si veda anche la descrizione di V. Di Giovanni, *Palermo Restaurato* (ms. del 1620 ca.), a cura di M. Giorgianni e A. Santamaura, Palermo, Sellerio, 1989, p. 118. Cfr. M.R. Nobile, «Palermo e Messina», in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano, Electa, 2001, pp. 348-371, p. 354.

²² *Discours viatiques*, cit., p. 116, 129: «È ben vero che vi è una bella casa che i signori della città stanno facendo costruire per il viceré, quando verrà a Messina: essa è una delle più ragguardevoli e soprattutto quando sarà completata, avrà la veduta e la prospettiva sulla marina in gran bella aria».

²³ Ivi, p. 116.

padiglione, coperto di ardesia [...] accompagnato da un lungo corridoio o galleria che corrisponde al castello del Viceré²⁴. Il diarista si sofferma a descrivere il braccio di collegamento realizzato, attraverso un passetto finestrato²⁵, tra la porta e il complesso palatino che in questo modo veniva ad essere integrato al sistema urbano di via Toledo ma stranamente nel diario non fa alcun cenno alla magnificente configurazione del fronte esterno. Percorrendo la strada per Monreale, che attraversa la piana della Conca d'Oro, il nostro



Porta Nuova, fronte esterno verso Monreale (Teatro geografico antiguo y moderno..., 1686)

compilatore annota un breve commento ma le sue osservazioni appaiono di estremo interesse: «Uscendo dalla porta si trova un grande cammino, largo da 18 a 20 piedi, lungo più di due miglia sino alla montagna di Monreale, il quale, ci hanno detto, è stato realizzato e spianato pure da M. Antonio Colonna. Questo cammino è tutto dritto, fatto in linea [a lenza] e corrisponde alla grande strada della città, conferendole grande abbellimento» – ma trova – «più singolare, è che a due miglia di distanza si può vedere in linea dritta la città, quando la porta è aperta, e ancora dalla porta della città dritto sino alla marina, che è una delle cose più rare che si può trovare in qualche città d'Italia che io sappia»²⁶. Lo colpisce l'imponente sviluppo del cammino fuori porta, un percorso chilometrico, ma ciò che lo sorprende in maggior misura è la prospettiva infinita con la visuale "aperta", estesa sino al mare, che si può cogliere dalla strada in un magnifico colpo d'occhio. In fondo, il viaggiatore ci consegna una testimonianza che coincide con l'idea di città di Colonna e che rende appieno il significato e le ragioni stesse del nuovo progetto vicereale per Palermo: l'idea cioè di una città «priva di

²⁴Ivi, p. 121. Sulla porta: F. Scaduto, «Porta Nuova a Palermo (XVI secolo). La vicenda, i protagonisti, i modelli», in *Roma moderna e contemporanea*, XXII, 2, 2015, pp. 231-248.

²⁵ Il passetto è visibile nell'immagine (disegno acquerellato) che il codice madrileno, *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia*, registra nel 1686. Cfr. V. Consolo, C. De Seta, *Sicilia Teatro del Mondo*, Torino, Nuova ERI, 1990, pp. 179-33: pp. 263, 264.

²⁶ *Discours viatiques*, cit., pp. 121-122.

confini»²⁷ e “aperta” a una dimensione territoriale e al contatto diretto con il suo contesto rurale e con il mare. Oltre la cortina bastionata, la creazione della strada Colonna (con il prolungamento e lo sbocco di via Toledo) sanciva di fatto questa apertura della città verso il mare ponendosi come luogo urbano di rappresentazione destinato a una fruizione civica. Così descrive il nuovo lungomare il nostro visitatore che parla infatti di “passeggiata” con una connotazione monumentale: «La parte esterna della città è molto bella, principalmente verso la marina, dove il defunto Marco Antonio Colonna ha fatto fare una passeggiata intorno alle mura, per il piacere dei cittadini che in estate vengono a prendere il fresco in questo luogo. Si può vedere una fontana [...] e un luogo nel quale si mettevano i suonatori di strumenti al tempo di Marco Antonio Colonna, per il diletto delle donne che venivano a passeggiare qui»²⁸.

Il resoconto prosegue con la descrizione delle piazze principali allineate sull'asse di via Toledo, lungo il quale si snoda l'itinerario di visita e ad esse il nostro viaggiatore riserva brevi ma folgoranti osservazioni. Nel piano del palazzo pretorio ammira la monumentale fontana fiorentina di Camillo Camiliani, trova tuttavia inadeguato lo spazio che era stato appositamente progettato per accoglierla e in un larvato e laconico giudizio non esita a nascondere il suo disappunto: «è un peccato che questa fontana non si trovi in qualche bella grande piazza»²⁹. La sua lettura è invece influenzata dal confronto con i luoghi che conosce quando si sofferma sul grande vuoto di piazza Marina che descrive paragonando al «mercato dei cavalli di Parigi»³⁰.

Questa descrizione di Palermo costituisce uno dei primi intensi ritratti della città tardo cinquecentesca e accompagnata da considerazioni sul costume, la compagine sociale, la vita politica cittadina, gli apparati burocratici e amministrativi, l'istituto viceregio ecc., acquista un valore straordinario come fonte indiretta per la conoscenza storica della città. Naturalmente non si tratta di una testimonianza oggettiva (sarebbe ingenuo pretendere un'obiettività di giudizio) ma il complesso di preziose informazioni sulle condizioni infrastrutturali, urbanistiche, architettoniche, sociali, a partire dalla lettura e dall'interpretazione della realtà osservata, ci consegna uno spaccato stimolante della Palermo del tempo da mettere a confronto con altre descrizioni o testimonianze note, che può contribuire a modificare la nostra percezione o aggiungere conferme e precisazioni.

Bibliografia

- L. Alberti, *Descrittione di tutta l'Italia et Isole pertinenti ad essa*, Venetia, Appresso Paolo Ugolino, 1596.
- P. Caruana Dingli, «Memories in Verse: the Travels of Ludwig von Analth-Köthen (1579-1650)», in *The Journal of Baroque Studies*, vol. 1, 3, 2015, pp. 5-20.
- V. Consolo, C. de Seta, *Sicilia Teatro del Mondo*, Torino, Nuova ERI, 1990.
- S. Di Matteo, *Viaggiatori stranieri in Sicilia dagli Arabi alla seconda metà del XX secolo. Repertorio, Analisi, Bibliografia*, 3 voll., Palermo, ISSPE (Istituto Siciliano di studi politici ed economici), 1999-2000.
- Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile (1588-1589)*, ed. critique de L. Monga, Geneve, Slatkine, 1983.
- D. Giosuè, *Viaggiatori inglesi in Italia nel Cinque e Seicento*, Viterbo, Sette Città, 2003.
- M. Giuffrè, «Palermo «città murata» dal XVI al XIX secolo», in *Quaderni dell'I.D.A.U. Università di Catania*, 8, 1976, pp. 41-64.

²⁷ M. Giuffrè, «Lo stradone Colonna», cit., p. 195.

²⁸ *Discours viatiques*, cit., p. 127.

²⁹ Ivi, p. 126.

³⁰ Che si trovava allora nei pressi di place des Vosges. Ibidem.

- M. Giuffrè, «Lo stradone Colonna e l'area portuale di Palermo alla fine del Cinquecento», in *l'Urbanistica del Cinquecento in Sicilia*, a cura di A. Casamento, E. Guidoni, Roma, Edizioni Kappa, 1999, pp. 194-199.
- M. Giuffrè, «L'isola plurale», in *Il grande viaggio in Sicilia. Dal Cinquecento agli anni del Gran Tour nei tesori grafici di una Collezione*, Fondazione Banco di Sicilia, Palermo, Officine Grafiche riunite, 2002, pp. 7-10.
- B. Mitchell, «Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile (1588-1589)», in *Forum Italicum. A journal of Italian Studies*, 18, issue 2, 1984, pp. 386-388.
- A. Motsch, «La relation de voyage: itinéraire d'une pratique», in *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraires*, Département de français de l'Université d'Ottawa, vol. 9, 1, 2014, pp. 215-268.
- M.R. Nobile, «Palermo e Messina», in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2001, pp. 348-371.
- F. Scaduto, «Porta Nuova a Palermo (XVI secolo). La vicenda, i protagonisti, i modelli», in *Roma moderna e contemporanea*, XXII, 2, 2015, pp. 231-248.
- F. Scaduto, «Il viceré e la città: interventi di Marco Antonio II Colonna a Palermo e a Messina tra decoro urbano, magnificenza civica e pubblica *utilitas*», in *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, a cura di S. Piazza, Palermo, Edizioni Caracol, 2016, pp. 137-168.

Prodromi dell'identità urbana alla fine della modernità: il "lungo" Ottocento prepara il Secolo veloce

Lo scenario antropologico e sociale tra Ottocento e Novecento conferisce all'aristocrazia ed alla borghesia europee i progettuali segni di futuro nella formula complessa di Belle Epoque. Alla declinazione baudelairiana di 'modernità', con innervato spleen non ancora esibito e connessioni creative recanti l'egoico artistico, partecipano i collezionismi d'arte per l'affiorare di una bellezza d'antica e sagace memoria e del mito reazionario del 'nuovo'. Muta il ruolo del viaggio che da apprendimento diviene attraversamento dell'interiorità conflittuale di un individuo non ancora 'massa'; disparati per finalità, per mete e per modalità nonché per appartenenza sociale e per genere, i viaggi pervadono il passaggio tra i due secoli. Si modellano le prime comunicazioni di massa, con i riti collettivi ed i consumi culturali: il teatro, con tutto lo spettacolo dal vivo, sperimenta inesplorate relazioni umane in una nuova geografia; le esposizioni mostrano miti di matrice mediterranea ed esotismi colonialisti mutuati dai materiali degli esploratori; trionfa in arte il vedutismo dominato dalla facies urbana che da città delle classi diviene la città del singolo. Alla riflessione weberiana sull'intellettuale s'affianca l'animosa prova delle avanguardie artistiche.

Rossella Del Prete

Cultura e sviluppo socio-economico nell'età defelicianiana (1881-1920): il lungo iter per la realizzazione del Teatro Massimo Bellini

Isabella Frescura

Università di Catania – Catania – Italia

Parole chiave: Cultura, Sviluppo, Età defelicianiana, Iter, Realizzazione, Teatro Bellini.

1. Politica ed economia nella Catania di fine Ottocento

Il periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento viene anche denominato, per la città di Catania, *età defelicianiana*, perché fu l'epoca più vivace e più ricca di iniziative e di realizzazioni vissuta dalla città etnea fino al II dopoguerra.

L'uomo da cui quel periodo storico prende nome fu Giuseppe De Felice Giuffrida, socialista, eletto consigliere comunale nel 1885 e consigliere provinciale nel 1889, che guidò l'Amministrazione comunale per ben tre volte e fu rieletto al Parlamento nazionale, dal 1892 al 1920, per otto legislature consecutive¹.

Capo carismatico del socialismo siciliano, riuscì ad influenzare la vita di Catania e dei catanesi per quarant'anni. Appena entrato in politica, denunciò sul suo giornale, *l'Unione*, la sottrazione di ingenti somme di denaro da parte di amministratori cittadini disonesti ed i meccanismi clientelari adottati nell'assunzione degli impiegati e negli appalti pubblici².

Nel periodo defelicianiano a Catania vi fu un generale miglioramento, sia economico che sociale³, tanto da meritare alla città etnea l'appellativo di "Milano del Sud"⁴.

Porto e ferrovia furono i motori principali di una crescita economica, che all'antico predominio del grano e della seta sostituì quello dei prodotti agricoli pregiati e dello zolfo⁵ che, grazie alla costruzione di un attrezzato nodo ferroviario e marittimo, venivano trasportati dall'entroterra fino al porto di Catania⁶.

Proprio tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento Catania si attrezzò con una serie di infrastrutture quali tram urbani ed extraurbani, illuminazione elettrica, nuove vie belle e spaziose, grazie all'adozione di un piano regolatore⁷ intelligente e funzionale e la nascita della Circumetnea, che consentiva l'interscambio tra città e provincia⁸. Nel 1890 la città iniziò ad essere popolata da imprenditori stranieri, uno di questi era l'ingegnere Robert Trewella, che ebbe un ruolo importante nella costruzione e nell'esercizio della ferrovia Circumetnea.

¹ G. Merode-V. Pavone, *Catania nella storia contemporanea (dal terremoto del 1693 all'avvento del regime fascista)*, Catania, Scuola salesiana del libro, 1975, pp. 135-136.

² Sulle speculazioni edilizie del periodo di fine '800 a Catania, cfr. I. Frescura, *L'espansione urbana a Catania tra Otto e Novecento: piani regolatori e speculazioni edilizie nella "Milano del Sud"*, in (a cura di) S. Adorno, G. Cristina, A. Rotondo, *Visibile ed invisibile, percepire la città tra descrizioni ed omissioni*, Atti del VI Congresso AISU, V, *Abitare, amministrare e misurare la città*, Catania, 12-14 settembre 2013, pp. 1310-1321.

³ Nel 1912 gli omicidi furono 130 rispetto ai 197 del 1898, così come diminuirono le rapine, passando dalle 257 del 1898 alle 192 del 1912 (cfr. S. Correnti, *Quella Catania, storia e società della città etnea nell'età defelicianiana 1881 - 1920*, Catania Trincale, 1989, pp. 122-123).

⁴ Il modello di sviluppo di Catania la distingueva dalle altre città meridionali, avvicinandola alla città capoluogo della Lombardia.

⁵ G. Barone, *Economie urbane e potere locale (1882 - 1913)*, in (a cura di) M. Aymard e G. Giarrizzo, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi: La Sicilia*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 41-44.

⁶ R. Spampinato, *Il movimento sindacale in una società urbana meridionale, Catania 1900-1914*, in "Archivio storico per la Sicilia orientale", a. 1977, fasc. III, pp. 361-419; a. 1978, fasc. I, pp. 211-278.

⁷ Cfr. B. Gentile Cusà, *Piano regolatore per l'ampliamento della città di Catania*, Catania 1888, pp. 83-96.

⁸ Sulla costituzione di un Consorzio per la costruzione della Circumetnea cfr. A.S.Ct., *Relazione del consigliere provinciale G. Perrotta, datata 2 novembre 1893*, con oggetto *Notizie sul Consorzio della Circumetnea*, p. 9 in "Amministrazione Provinciale" Cat. V, busta 179.



Figura 1. La locomotiva "Catania", costruita in loco
(www.clamfer.it)

Nel 1912 nelle officine catanesi della Circum fu costruita una locomotiva, cui fu dato il nome di "Catania", con pezzi di ricambio forniti dalla Breda – Milano (Figura 1).

Lo sviluppo dei traffici commerciali e marittimi determinò non solo una modifica di quella che era la struttura urbana, ma anche la nascita di nuovi quartieri ad est del centro storico e di opifici destinati alla lavorazione dello zolfo, che porteranno la città etnea in una dimensione industriale, piuttosto che mercantile e turistica⁹.

2. Istruzione e cultura

Le migliorate condizioni economiche, la maggiore mobilità sociale, gli effetti dell'emigrazione suscitavano nella città etnea un fervore culturale in tutti i campi, che si esprimeva anche attraverso la maggiore richiesta d'istruzione.

A Catania il tasso di analfabetismo scendeva dal 75,93% del 1871 al 38,9% del 1911 (Tabella 1; Grafico 1), mentre in provincia nello stesso periodo si riduceva dall'88,77% al 65,48% (Grafico 2).

Naturalmente la domanda d'istruzione riguardava soprattutto gli appartenenti alla piccola borghesia e ad alcuni settori dell'artigianato, mentre si riduceva fortemente nelle classi più povere dove i bambini svolgevano un importante ruolo lavorativo¹⁰.

La cultura a tutti i livelli ha ricoperto sempre un ruolo determinante nella vita della città etnea. A Catania nacque il "*Cigno catanese*" il grande musicista Vincenzo Bellini, la cui salma venne accolta con tutti gli onori e con grande emozione dal popolo catanese il 22 settembre 1876 nel porto di Catania, trasportata dalla nave da guerra Guiscardo. Dopo diverse manifestazioni in onore del grande compositore catanese, il 23 ottobre ebbe luogo l'inumazione di Bellini all'interno della Cattedrale¹¹.

A Catania nacquero anche tre grandi esponenti della corrente letteraria, che prende il nome di "*verismo*": Federico De Roberto, Giovanni Verga e Luigi Capuana.

Anche nel campo del giornalismo Catania ebbe un ruolo attivo, grazie alla presenza, già nella prima metà dell'Ottocento, di periodici culturali e politici e di figure d'eccezione, come Nino Martoglio, che col suo giornale costituì un modello di satira intelligente e battagliera¹².

Al fervore culturale della corrente verista sono da ricollegare anche gli inizi a Catania della fotografia e della cinematografia. Verga fu un ottimo fotografo e Martoglio fu uno dei capostipiti della nascita della cinematografia etnea. Ai primi del Novecento a Catania sorsero anche varie case di produzione, come la *Morgana Films*, la *Ionio Films* e l'*Etna Films*¹³.

⁹ S. Boscarino, *Le vicende urbanistiche di Catania*, in (a cura di) A. Petino, *Catania contemporanea...cit.*, pp. 146-150.

¹⁰ Si ha notizia che nell'anno scolastico 1866-1867 esistevano già il Liceo Ginnasio Spidalieri, il collegio Cutelli, l'Istituto di agronomia, l'Istituto Gemellaro, il Turrisi Colonna ed altre istituzioni private come il Conservatorio S. Vincenzo dei Paoli (cfr. V. Casaccio, *Struttura e sviluppo dell'istruzione primaria e secondaria*, in (a cura di) A. Petino, *Catania contemporanea...cit.*, pp. 49-50).

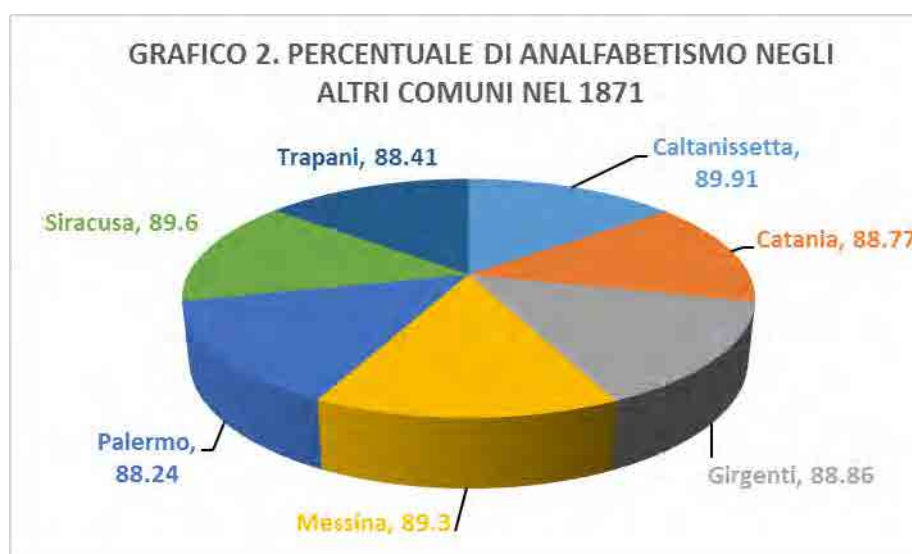
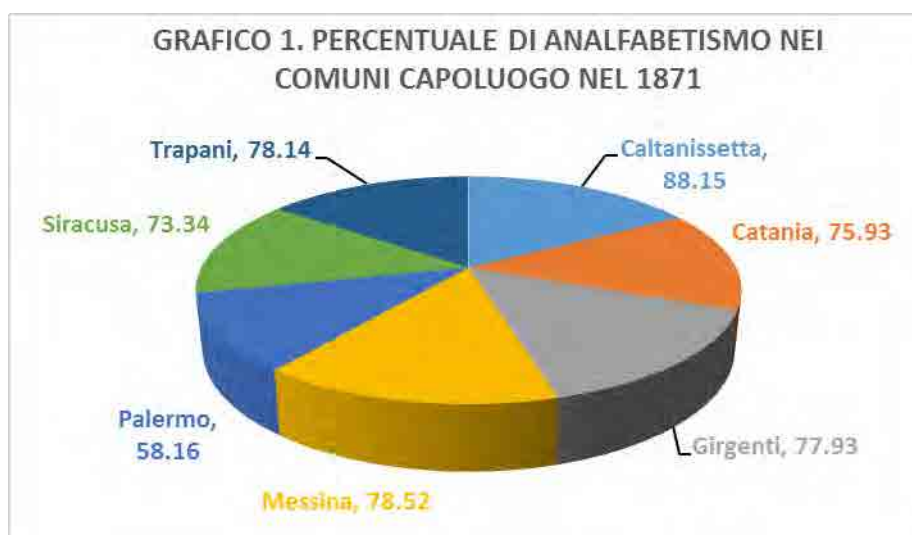
¹¹ G. Merode. V. Pavone, *Catania nella storia contemporanea*, cit., pp. 159-162.

¹² Il giornale era "D'Artagnan", 1889-1904 (cfr. A. Carrà, *La stampa periodica catanese*, Catania 1962).

¹³ Il culmine della stagione cinematografica catanese si ebbe tra il 1914 ed il 1916 con la nascita, su iniziativa di imprenditori locali, delle cinque grandi case di produzione cinematografica, che meritavano a Catania il titolo di "*Hollywood sul Simeto*" (cfr. N. Genovese - S. Gesù, *E venne il cinematografo. Le origini del cinema in Sicilia*, Catania G. Maimone, 1995, p.74).

Tabella 1. Percentuale di analfabetismo nei comuni delle provincie siciliane nel periodo 1871 – 1911
(Ns. elaborazione da E.Vaccina, *L'analfabetismo in Sicilia secondo i censimenti demografici*, Palermo 1967, p.84)

Provincia	1871		1881		1911	
	Comuni capoluogo	Altri comuni	Comuni capoluogo	Altri comuni	Comuni capoluogo	Altri comuni
Caltanissetta	88,15	89,91	79,22	84,7	56,97	65,08
Catania	75,93	88,77	71,64	85,97	38,91	65,05
Girgenti	77,93	88,86	70,33	85,51	56,9	65,48
Messina	78,52	89,3	73,12	86,54	57,09	66,45
Palermo	58,16	88,24	61,46	81,4	31,72	57,52
Siracusa	73,34	89,6	68,8	85,06	47,34	67,46
Trapani	78,14	88,41	70,05	84,44	53,91	61,48



3. Il lungo iter della progettazione del Teatro Massimo Bellini

Al momento dell'Unità d'Italia, mentre Palermo decideva di dotarsi di un teatro Politeama e di un Teatro d'Opera, Catania non era ancora riuscita a realizzare un edificio in grado di assolvere la funzione di teatro lirico o quella di arena per spettacoli vari.

Il Teatro Massimo Bellini fu il risultato di un lungo percorso iniziato nel 1812, quando venne posta la prima pietra di quello che nelle intenzioni dei catanesi doveva essere il “*Gran Teatro Municipale*”.

Ad avviare i lavori fu l'architetto Zahara Buda, in piazza Nuovaluce, di fronte al monastero di Santa Maria di Nuovaluce, proprio nell'area dell'attuale teatro. La progettazione del Teatro “Nuovaluce” era stata concepita come un'opera grandiosa ed innovativa, ma i lavori, dopo un promettente avvio dovettero essere interrotti per mancanza di fondi¹⁴.

Dieci anni più tardi, la città di Catania si rivolse ad Andrea Scala¹⁵, noto architetto friulano che operava a Milano, affinché indicasse delle soluzioni alternative all'area del largo Nuovaluce, dove stava per nascere il nuovo teatro. L'architetto propose due soluzioni che, se fossero state realizzate, avrebbero comportato conseguenze devastanti alla compagine urbana, nella quale il nuovo teatro si sarebbe affacciato, soprattutto perchè suggeriva la demolizione di alcune chiese e di un certo numero di palazzi signorili risalenti ai primi anni del Settecento, considerati emblemi della città barocca¹⁶. Le previsioni di spesa, però, spinsero a ripiegare sul recupero del vecchio fabbricato.

Nel 1872 il Comune di Catania incaricò l'ingegnere Di Stefano di redigere un progetto per un Teatro Politeama¹⁷, che potesse servire per tutte le stagioni dell'anno.

Nel 1873, avendo il Comune abbandonato la gestione diretta del progetto, fu costituita ad opera di alcuni notabili della città di Catania la “Società Anonima del Politeama”, che dopo aver ottenuto in concessione temporanea quell'embrione di edificio teatrale, affidò a Scala l'incarico della realizzazione.

Nel 1874 Andrea Scala presentò il suo progetto con la sala a “ferro di cavallo”, ovvero una disposizione ad anfiteatro romano, con sei ordini di palchi tutto intorno. L'ingresso a tre arcate si apriva su un atrio ellittico¹⁸ e altre tre arcate opposte conducevano ad un piccolo disimpegno centrale, dal quale si accedeva alla platea. Per la copertura della sala l'architetto prevedeva una volta ribassata in ferro e vetro, in modo da assicurare l'illuminazione naturale, in caso di spettacoli diurni e la possibilità di rappresentazioni all'aperto nella stagione estiva. In corso d'opera però, a causa dell'improvvisa impennata del costo del ferro tra il 1873 ed il 1875, si dovette ripiegare su un tetto con struttura lignea rivestita con tegole di cotto.

Nel 1874, alla riapertura del cantiere, l'architetto Carlo Sada¹⁹ affiancò l'ingegnere Scala

¹⁴ I fondi stanziati furono dirottati alla costruzione di un molo foraneo, opera ritenuta prioritaria per esigenze di difesa della città (cfr. D. Danzuso, F. Di Silvestro, G. Idonea, *Memorie storiche del Teatro Massimo Bellini di Catania*, vol. I (1890-1899), Catania, E.A.R. Teatro Bellini, 1900-1994).

¹⁵ Andrea Scala era nato ad Udine nel 1820. Laureatosi in matematica presso l'Università di Padova, si perfezionò all'Accademia di Belle Arti di Venezia e quindi a Roma, presso l'architetto Cipolla. Progetto molti teatri, tanto da essere considerato uno specialista in materia (cfr. A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Roma 1889, pp. 457-458).

¹⁶ Scala propose persino la demolizione del giardino pensile di Palazzo Manganelli (cfr. S. Boscarino, *Sicilia barocca. Architettura e Città, 1610-1760*, Roma 1981).

¹⁷ M. Di Stefano, *Relazione sul progetto del Politeama da costruirsi in Catania sullo spazio della così detta Arena Pacini*, Catania 1873, p. 159, conservata presso le Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero (d'ora in poi B.R.C. e U.R.).

¹⁸ L'ingegner Gaetano Wrzi affermava che la forma era ovale, ma fu contrassegnata come ellittica (cfr. G. Wrzi, *Osservazioni critiche e proposte sul Teatro Nuovaluce di Catania*, Catania 1879, p. 19).

¹⁹ Carlo Sada era nato a Milano nel 1849 ed aveva studiato presso l'Accademia di Brera, poi a Firenze ed a Roma. Morì a Catania nel 1924, dopo una lunga ed attivissima carriera professionale (per una scheda biografica completa, si veda: Z. Dato Toscano, F. Imbrosciano e U. Rodonò, *Catalogo dei disegni del fondo Sada*, vol. I, Catania, Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, Catania 1990).

nella direzione dei lavori e quest'ultimo uscì di scena soltanto nel 1876, in concomitanza con il fallimento della "Società Politeama".

Nel 1878 il Comune rilevò nuovamente il fabbricato e nel 1879 fu chiamato Carlo Sada per recuperare la struttura con opportune modifiche, non come Politeama, ma come Teatro lirico. Trasferitosi a Catania, l'architetto milanese nel maggio del 1880 presentò il "Progetto per il completamento del teatro di Nuovaluce", dando avvio alla ripresa dei lavori, finanziati dall'amministrazione comunale, a seguito di uno stanziamento di 605.000 lire²⁰.

Nel progetto di Sada il contributo più consistente ed innovativo era rappresentato dall'avancorpo, collegato con i due corpi laterali curvi, agganciati ai palazzi Landolina e Tenerelli, che consentì all'architetto di dotare il teatro di due ingressi laterali, di cui uno per il pubblico arrivato in carrozza, riservando l'ingresso principale sul fronte ai pedoni, secondo il modello francese della distinzione dei traffici²¹.

Per quanto riguarda il palcoscenico, fu allargato di 20 cm il boccascena e si cercò di sfruttare in maniera più funzionale le aree destinate al personale tecnico. Questo diverso proporzionamento venne guidato unicamente da riferimenti parametrici di altre realizzazioni, come la Scala di Milano e la Fenice di Venezia²².

Carlo Sada consegnò ai catanesi un teatro di quasi 1.500 posti (Tabella 2), costato complessivamente all'incirca un milione di lire, commisurato alla realtà dimensionale della Catania del tempo ed in previsione dello sviluppo ipotizzabile per i successivi cinquant'anni. Finalmente il 31 maggio 1890, con la firma del contratto da parte dell'impresario Russo, fu inaugurato il Teatro Massimo Bellini con la messa in scena della *Norma* (Figura 2), nei mesi successivi, poi, furono rappresentate opere del calibro dell'*Aida*, del *Faust* e della *Gioconda*.

Tabella 2. Distinzioni di posti per spettatori (Ns. elaborazione da Z. Dato Toscano – U. Rodonò, Il Teatro Bellini di Catania. I progetti e la fabbrica dell'archivio dei disegni di Carlo Sada, Catania, G. Maimone, 1990, p. 170)

Platea	N° Posti
Posti di poltrone	120
Posti distinti (sedie a braccioli)	168
Posti comuni	133
Palchi prima fila N.12 in media persone N.8	96
Palchi II. III. E IV. Ordine; N°26 palchi per fila, in media persone N°8	624
Palchi di proscenio e centrali N°11, in media persone N°10	111
Palchetti scoperti di V fila o galleria N°27, in media persone N°6	162
Colombari o piccionaia, palchetti servibili N°17, in media persone n°4	68
Totali	1482

²⁰ C. Sada, *Relazione del progetto di completamento del Teatro Nuovaluce in Catania*, Catania 1880, pp. 172-173.

²¹ Sulla tipologia del teatro alla francese cfr. C. Garnier, *Le théâtre à Paris*, 1871, pp. 21-38.

²² Cfr. Z. Dato Toscano, *i disegni per i progetti di teatri*, in *i disegni del Fondo Sada* delle B.R.C. e U.R. di Catania, cit., p.25.



Figura 2: Manifesto dell'inaugurazione del Teatro Massimo Bellini (www.teatromassimo bellini.it)

Contestualmente all'inaugurazione teatrale si organizzarono le "feste belliniane", così chiamate per dare onore al grande maestro Bellini, le quali prevedono la fiera enologica, che sarebbe stata d'ausilio alla sponsorizzazione dei vini locali; il Torneo nazionale di scherma; il Tiro al piccione; l'esposizione artistica e di floricoltura e la gara velocipedistica. Il fine delle feste belliniane era anche quello di agevolare il commercio in calo in quel periodo nella città di Catania.

L'inaugurazione fu un successo per la città etnea e di fatto apriva ufficialmente la prima stagione lirica "primavera-estate", a cui vennero applicati prezzi fuori abbonamento che andavano da £. 1,50 per la galleria a £. 45 per i palchi di seconda fila²³.

In conclusione, il Teatro Massimo Bellini è il prodotto di una successione di interventi progettuali, stratificatisi l'uno sull'altro, di cui Carlo Sada seppe operare una sintesi conclusiva, con grande competenza unita ad ocularità nella soluzione di tutti i problemi tecnologici, in un progetto di completamento, che oggi verrebbe definito di "redesign", volto a riprogettare e manipolare l'immagine dell'esistente, per reinserirlo nel contesto urbano della città in continua evoluzione.



Figura 3: Il Teatro Massimo Bellini nel 1907. (www.siciliamagazine.net)

²³ Cfr. D. Danzuso."F. Di Silvestro."G. Idonea, *Memorie storiche del Teatro Massimo Bellini di Catania 1890-1899*, cit., p.59.

Bibliografia

- Archivio di Stato di Catania (A.S.Ct), *Relazione del consigliere provinciale G. Perrotta, datata 2 novembre 1893*, con oggetto *Notizie sul Consorzio della Circumetnea*, in "Amministrazione Provinciale" Cat. V, busta 179.
- Barone G., *Economie urbane e potere locale (1882 - 1913)*, in (a cura di) M. Aymard e G. Gianrizzo, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi: La Sicilia*, Torino, Einaudi, 1987.
- Boscarino S., *Le vicende urbanistiche di Catania*, in (a cura di) A. Petino, *Catania contemporanea, Cento anni di vita economica*, Catania, Annali del Mezzogiorno, Istituto di Storia Economica dell'Università di Catania, 1976.
- Boscarino S., *Sicilia barocca. Architettura e Città, 1610-1760*, Roma 1981.
- Carrà A., *La stampa periodica catanese*, Catania, 1962.
- Casaccio V., *Struttura e sviluppo dell'istruzione primaria e secondaria*, in (a cura di) A. Petino, *Catania contemporanea. Cento anni di vita economica*, Catania, Annali del Mezzogiorno, Istituto di Storia Economica dell'Università di Catania, 1976.
- Correnti S., *Quella Catania storia e società della città etnea nell'età defelicianiana 1881-1920*, Catania, Trincale, 1989.
- Danzuso D. - Di Silvestro F. - Idonea G. *Memorie storiche del Teatro Massimo Bellini di Catania*, vol. I (1890-1899), Catania, E.A.R. Teatro Bellini, 1900-1994.
- Dato Toscano Z., *I disegni per i progetti dei teatri*, in *I disegni del Fondo Sada* delle Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero di Catania, 1990.
- Dato Toscano Z. - Rodonò U., *Il Teatro Bellini di Catania. I progetti e la fabbrica dell'archivio dei disegni di Carlo Sada*, G. Maimone 1990.
- Dato Toscano Z. - Imbrosciano F. - Rodonò U. *Catalogo dei disegni del fondo Sada*, vol. I, Catania, Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, Catania 1990.
- De Gubernatis A., *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Roma 1889.
- Di Stefano M., *Relazione sul progetto del Politeama da costruirsi in Catania sullo spazio della così detta Arena Pacini*, Catania 1873.
- Frescura I., *L'espansione urbana a Catania tra Otto e Novecento: piani regolatori e speculazioni edilizie nella "Milano del Sud"*, in (a cura di) S. Adorno, G. Cristina, A. Rotondo, *Visibile ed invisibile, percepire la città tra descrizioni ed omissioni*, Atti del VI Congresso AISU, V, *Abitare, amministrare e misurare la città*, Catania, 12-14 settembre 2013.
- Garnier C., *Le théâtre à Paris*, 1871.
- Genovese N. - Gesù S. *E venne il cinematografo. Le origini del cinema in Sicilia*, Catania, G. Maimone, 1995.
- Gentile Cusà B., *Piano regolatore per l'ampliamento della città di Catania*, Catania, 1888.
- Merode G. - Pavone V., *Catania nella storia contemporanea dal terremoto del 1693 all'avvento del regime fascista*, Catania, Scuola salesiana del libro, 1975.
- Sada C., *Relazione del progetto di completamento del Teatro Nuovaluce in Catania*, Catania 1880.
- Spampinato R., *Il movimento Sindacale in una società urbana meridionale, Catania 1900-1914*, in "Archivio storico per la Sicilia orientale", a. 1977, fasc. III; a. 1978, fasc. I.
- Wrzi G., *Osservazioni critiche e proposte sul Teatro Nuovaluce di Catania*, Catania 1879.

Turismo y apropiación ideológica: la reconstrucción de Toledo como símbolo de las Reconquistas

Victoria Soto Caba y Antonio Perla de las Parras

Universidad nacional de educación a distancia – Madrid – España

Palabras clave: Toledo, Reconstrucción, mudéjar, neomudéjar, Guerra Civil, González Valcárcel, Fábricas toledanas.

1. Introducción

El 9 de marzo de 1940 se aprueba el Decreto por el que se declaran Monumentos Histórico-Artísticos las ciudades de Santiago y Toledo¹. El decreto no atendía al antiguo deseo del Ayuntamiento toledano que, desde 1926, reclamaba que toda la urbe fuera declarada *ciudad monumental*, como culminación de la política de declaración de monumentos desarrollada en las primeras décadas del siglo². Las intenciones del decreto conllevaban un pensamiento bien diferente. Cuando en 1887, tras su destrucción por un incendio, se pretendía la declaración del Alcázar como monumento histórico nacional, se justificaba en los valores inmateriales inherentes al hecho de haber sido residencia de reyes³. En 1937, con la ciudad ya en manos de los rebeldes y bastante antes de que terminara la guerra, se procedió a la declaración del Alcázar (decreto 221 de 1937). En este caso, la justificación volvía a estar revestida de tintes inmateriales, aunque diferentes a los anhelos decimonónicos, pues se justificaba en haberse convertido en “síntesis de nuestras glorias, faro de la catolicidad y guion del hispánico imperio”⁴. Se empieza a construir una apología propagandística para convertir el Alcázar y Toledo en auténticos símbolos patrios.

2. Antecedentes: el turismo y Toledo

Desde el siglo XIX Toledo fue uno de las metas del viajero romántico y foco del incipiente turismo que la Comisaría Regia de Turismo fomentó desde las primeras décadas del siglo XX⁵. Ya en los primeros momentos de la guerra, desde el Comité de Defensa de Monumentos Artísticos del Frente Popular de Toledo, el alcalde justificaba la protección de monumentos muebles e inmuebles para “asegurar así el pan de mañana, pues somos la *Ciudad del Turismo*”⁶. Tras la guerra, a los valores turísticos, a los que se sigue recurriendo en las

¹ *Boletín Oficial del Estado*, nº 109, 18, abril, 1940, pp.2657-2658.

² Mezquita del Cristo de la Luz (1900), Hospital de Santa Cruz (1902), catedral (1909), murallas, puentes y puertas (1921), Casa de la Mesa (1922), sinagoga de Santa de Santa María la Blanca (1930), San Juan de los Reyes (1926).

³ La justificación aparece en una de las Carpetillas: “*Más aún: en el mero hecho de ser un monumento obra de reyes, y de reyes grandes, ese monumento ha de ser considerado como histórico, porque sus personajes históricos son los reyes, e histórico todo lo que perteneció a ellos*”; *Carpetilla de expediente relativo a la declaración de Monumento Nacional al Alcázar de Toledo*. Real Academia de la Historia, CATO/9/7976/043(1).

⁴ I. Sánchez Sánchez, “Entre la memoria extrema y el memoricidio. Fuentes para el estudio de la guerra civil” en *La Guerra Civil en Castilla-La Mancha. 70 años después* [F. Alía y A. R. Del Valle, coord.], Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 80.

⁵ Existe numerosa bibliografía al respecto. Sobre la Comisaría Regia véase M. L. Menéndez Robles, *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Ministerio de Energía, Turismo y Agenda Digital, 2007. Entre los últimos trabajos deben reseñarse los estudios del catálogo de la Exposición *Visite España. La memoria rescatada*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2014.

⁶ R. del Cerro Malagón, “El Comité de Defensa del Patrimonio de Toledo durante la Guerra Civil”, *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*, Nº 1, 2002, P. 110-133.

diferentes propuestas de restauración, se sumaron otros claramente ideológicos de exaltación de los supuestos valores nacionales y cristianos⁷. La ciudad del Tajo y su Alcázar se erigieron en emblemas y símbolos de una nueva imagen y una nueva lectura de la historia de España, y para ello era necesario reconstruirla, pero bajo planteamientos bien distintos a los enfoques conservacionista de la restauración monumental que se habían asumido en la península durante la década de los años treinta.

3. Significados de una declaración

En la doble declaración de 1940, se instaba a las corporaciones compostelana y toledana a mantener una estricta observancia a la hora de rehabilitar las edificaciones de los cascos históricos, guardando el estilo de su antigua y sustantiva belleza. En la elección de las dos ciudades, existe un claro mensaje ideológico y programático. La primera fue convertida en el símbolo de la primera reconquista, de la civilización cristiana frente a la musulmana, de los valores, por lo tanto, sobre los que teóricamente se fundó una España representada por la figura de su patrón Santiago matamoros. Toledo, una ciudad de evidente arraigo histórico cultural, fue potenciada como el símbolo de la segunda cruzada, valor que la hermanaba simbólicamente con la ciudad compostelana. Se trata de una idea que no es nueva, pues ya encontramos esa imagen de complementariedad en Ramón María del Valle Inclán, un autor cuya lecturas, no casualmente, eran especialmente apreciadas por Franco⁸.

3.1. Claves para una reconstrucción

La reconstrucción de la ciudad y sus monumentos se lleva a cabo con una idea global, que mira a la ciudad bajo unos parámetros complejos de definir. Se trata de una imagen que tiene que ver con el mundo medieval, partiendo del lenguaje gótico (el plateresco especialmente por sus connotaciones con los Reyes Católicos), pero que a su vez pasa directamente a una interpretación de los lenguajes del renacimiento (el herreriano fue empleado sistemáticamente en la arquitectura oficial, ligándola al Escorial). Las huellas de la cultura islámica son, en general obviadas⁹ y se busca la identificación de la ciudad con unas señas que marcan eso que

⁷ “La plaza de San Vicente en Toledo, una de las más visitadas por el turismo, por estar en ella el Museo de San Vicente, el bello edificio neoclásico del Instituto y un conjunto de Iglesias y Palacios más caracterizados de la Ciudad, y ser paso obligado a la visita a la S.I. Catedral. ..” J.M. González Valcárcel, *Proyecto de obras de urbanización en la plaza de san Vicente*, Madrid, marzo, 1955, Archivo General de la Administración, Educación 26/00311. “El presente proyecto comprende las obras precisas para la utilización de la Puerta del Cambrón con fines de vigilancia y al mismo tiempo completar este monumento en la zona de su plaza de armas. (...) De esta forma se podrá visitar esta puerta, totalmente restaurada y con la traza y dependencias de cuerpo de guardia que tuvo al ser utilizada con carácter militar y evocar de este modo el pasado glorioso de la ciudad.”, J.M. González Valcárcel, *Proyecto de obras de conservación en las Murallas de Toledo*, Madrid, julio 1957, AGA, Educación, 26/00310. Luis García Vallejo justificaba la actuación en San Juan de los Reyes por ser “uno de los más importantes de España y de la Cristiandad” y “ser objeto de intensísimo turismo y admiración de propios y extranjeros”. L. García Vallejo, “Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo”, *Reconstrucción*, nº 107, 1951, pp. 41-50.

⁸ “La ciudad castellana, evocadora como una crónica, sabe de reyes y reinas, de abades y condes, de frailes, inquisidores y de judíos mercaderes. En Toledo cada hora arrastra un fantasma distinto. Pero Compostela, inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos, junta todas sus piedras en una sola evocación, y la cadena de siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia. Allí las horas son una misma hora, eternamente repetida bajo el cielo lluvioso” R.M. del Valle Inclán, *La lámpara maravillosa* (1916), Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1974, p. 92.

⁹ A. Dotor, “Toledo la Imperial o la historia hecha ciudad”, *Reconstrucción*, 1954, 124, pp. 61-72. En el recorrido por los diferentes monumentos se detiene especialmente en la catedral, con gran diferencia de extensión respecto a los demás, y cuando llega a la mezquita de “Bid-el Mardon”, en lo que se centra no es en la mezquita en sí, sino en las leyendas cristianas en torno a su origen –remontándolo a la existencia de una iglesia

vino a denominarse como modelos de arquitectura típicamente toledanos, señalados y perpetuados a través del referente convertido en clave por excelencia de la arquitectura y señas de identidad toledana: las *fábricas toledanas*, formadas mediante tapias a base de cajas de ladrillo y mampuesto. Es cierto que éstas fábricas ya venían siendo señaladas desde antes de la guerra como formas constructivas identificativas de la ciudad, aunque no sea un sistema constructivo originario de la Edad Media ni pueda circunscribirse únicamente a Toledo, pero va a ser, una de las claves que se toman a partir de la guerra como elemento señero y simbólico sobre el que reconstruir la ciudad, como si se tratara de una ciudad tardo medieval cristiana, en la que, los escasos ejemplos que interesaba mantener de su anterior pasado solo sirvieran para destacar y formalizar un origen superado. Los restos de la tradición islámica son mantenidos como eso, como restos, poco interesa el descubrimiento y mantenimiento de posibles hallazgos. Ejemplo claro es el descubrimiento en el año 1940 de los restos del al-Hizam en la plaza de Zocodover, – cuando se procedía a la reconstrucción de la misma –, apenas documentados, de los que poco más que tenemos unas referencias y un par de fotografías¹⁰.

Se recuperan numerosos edificios de la ciudad, buscando e interpretando un pasado en base a ese concepto de lo mudéjar que tanto juego va a dar a sus planteamientos. Así ocurre con la almunia Real de al-Mamún – conocida erróneamente como los Palacios de Galiana – y que historiográficamente se ha venido interpretando como una construcción emergida en el siglo XIV sobre los restos de la almunia del penúltimo rey de la taifa toledana. La destrucción imaginaria de la almunia y su reconstrucción la hacía encajar perfectamente en ese ideario que mantenían las referencias del pasado islámico, superado por un pasado cristiano representado en un lenguaje mudéjar. La reconstrucción llevada a cabo en los años 60 del pasado siglo por Chueca Goitia con la supervisión de Gómez Moreno (de la que no hay un solo documento porque no se redactó proyecto alguno), se hizo bajo estos planteamientos de recuperación o exaltación de su espíritu mudéjar. Tan profundamente caló el falseamiento de su realidad, que hoy en día se sigue explotando la idea y el término de los palacios de Galiana, cuando sobradamente ha sido demostrado que no se trata de los mismos sino de la almunia real de al-Mamun.

3.2. En clave mudéjar

Abogar por lo mudéjar no era algo nuevo: un debate acalorado surcó toda la segunda mitad del siglo XIX sobre este estilo “sarraceno” de siervos tributarios¹¹, con claros tintes ideológicos y políticos desde el mismo punto de partida historiográfico¹², y que revistieron la faz del imaginario constructivo toledano¹³, en el que los restos árabes constituían los residuos de un pasado vencido y superado.

visigoda–, y en las que lo que importa (habla de tres leyendas) es la presencia del Cristo ultrajado supuestamente por los judíos. El pasado y origen islámico, sencillamente es ninguneado. Algo similar es lo que hace cuando le llega el turno a la sinagoga de Santa María la Blanca, para la que utiliza el nombre de santuario como encabezamiento y de la que destaca que “todavía cabe admirar la belleza mudéjar”.

¹⁰ No obstante, en un primer momento fueron identificados como restos romanos. Roman Martínez: “La muralla de Zocodover”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y de la Historia de Toledo*, LIX, 1944, pp.1-16 y C. Delgado, “Configuración del Hizam de Toledo”, *Arte Hispano-musulmán. (Artículos)*, Madrid, Uned, 2001.

¹¹ Este era el auténtico significado para el erudito ensayo de Leopoldo Aguilaz en 1877, “Sobre la etimología de la palabra mudéjar”, *La ciencia cristiana*, nº 2, 1877, pp. 206-219.

¹² Véase A. Urquizar Herrera, “La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX”, *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 22-23, 2009, pp. 201-206; y más recientemente su ensayo *Admiration and Awe: Morisco Buildings and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*, Oxford, 2016.

¹³ Véase A. Perla De Las Parras y V. Soto Caba, “De lo *moro* al *mudéjar*. En torno a la construcción de imágenes islámicas y cristianas de Toledo”, *Thiasos* (en prensa), y de los mismos autores “De la vida entre



Archivo del IPCE, Fototeca, WUN-10385

A mediados del siglo XIX, con la incorporación del concepto mudéjar, se produce una primera transformación: la ciudad presentaba una imagen que podemos resumir en las fachadas revocadas y enlucidas, con acabados de arquitecturas fingidas y en los enlucidos de yeso labrados, sin policromía. Pero la nueva arquitectura toledana iba a realizarse a partir de mediados del siglo XIX bajo los parámetros de esas claves mudéjares o neomudéjares que buscaban la identificación con unos principios nacionales. El edificio de Arturo Mélida para la Escuela de Industrias Artísticas (1883-1902) junto a San Juan de los Reyes, el Seminario Conciliar (1831-1889), o la estación de trenes (1917-1919), son algunas de las señas de esa nueva arquitectura que había de identificarse con la supuesta tradición toledana, que no buscaba suplantarla, sino complementarla. La imagen de la fotografía del Seminario tomada entre los años 1918 y 1936 por Otto Wunderlich desde la altura de la iglesia de San Lorenzo nos muestra un interesante contraste de la realidad a la que aludimos¹⁴. Como fondo, el Seminario, con sus fachadas siguiendo el esquema neomudéjar (cajas de ladrillo y mampostería), contrastando sobre las casas de fachadas enlucidas con acabados de arquitecturas fingidas.

jardines a los solares yermos. En torno a una construcción de la imagen de Toledo” en *La cultura y la ciudad*, Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 2015, pp. 535-539.

¹⁴ Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural Español, Fototeca, WUN-10385.



Posada de la Hermandad. Izquierda, en torno a 1920-1930, IPCE WUN-04299. Derecha, en torno a 1860, tras la intervención de González Valcárcel y el picado de los revestimientos, de la Posada y del edificio adyacente AGA 26/00311

Esta imagen será la que, con los planteamientos de la posguerra tenderá a desaparecer, definiendo los acabados policromos y pintados de las fachadas como innobles y eliminándolos para dejar vistas esas fábricas de ladrillo, mampuestos y sillarejos consideradas originales, tradicionales, auténticas¹⁵. Las señas programadas para definir ese nuevo movimiento, caracterizado por la arquitectura neomudéjar, pasaron a convertirse en las señas de la autenticidad de la arquitectura. Tras la guerra, la arquitectura había de ajustarse a las nuevas señas del neomudéjar, que basadas en el pasado, pasaban a convertirse en la verdad irrefutable de ese pasado. Era necesario eliminar todo aquello que no se ajustaba a esa idea de cómo había de ser la imagen de la ciudad.

3.3. Las actuaciones de González Valcárcel

No existe un corpus escrito que nos permita establecer un programa estructurado claro que sirviera de base teórica en las actuaciones arquitectónicas. Sorprende, no obstante, que la forma de actuar se repita en intenciones que, desde luego, parece responder a un esquema ideológico.

Las actuaciones de González Valcárcel como Comisario Arquitecto Conservador de Toledo, de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación, nombrado en 1940 a los pocos días de obtener el título de doctor y apenas un año después de haber conseguido el título de arquitecto –con 26 años tras el parón de la guerra–, se sucedieron de manera continuada y prácticamente exclusiva, alternándose con las de algunos arquitectos que actuaron desde la Dirección General de Regiones Devastadas que dirigiera en sus orígenes Pedro Muguruza Otaño. Sobre él recayó la responsabilidad de la organización de la reconstrucción urbana tras la guerra y se encargó de organizar el Servicio Nacional de Regiones Devastadas, siendo nombrado director general de la Dirección General de Arquitectura. Es en este arquitecto, titular de la cátedra de Proyectos en la Escuela de

¹⁵ A. Perla, “La restauración hoy, una visión global”, *Los monográficos del Consorcio. Catálogo de elementos Especiales 2001-2006*, Toledo, Consorcio de la Ciudad de Toledo, 2006, pp. 19-26.

Arquitectura de Madrid y en cuyo estudio trabajó un tiempo, en quien hemos de buscar las claves del raudo ascenso de González Valcárcel.

Pero dada la obra y los principios que rigieron la mayor parte de las obras de Muguruza, con edificios como el del Palacio de la Prensa, en la Gran Vía de Madrid (1924), resulta difícil establecer una vinculación de criterios entre su arquitectura, que sin ser revolucionaria, no era tradicionalista, y los criterios constructivos de Valcárcel. Las claves debemos buscarlas en los edificios restaurados por Muguruza antes de la guerra, como la Torre de los Lujanes en la que intervino entre 1930 y 1933, eliminando los revocos de sus revestimientos para dejar vistas las cajas de ladrillo y mampostería de su basamento y las del cuerpo de la torre formado por cajas de ladrillo y tapial. Muy significativo es el proyecto que redactara en 1940 para la reconstrucción de la neomudéjar Iglesia de Santa Cristina, en el Paseo de Extremadura, en Madrid, que había levantado Repullés y Vargas en 1904 y que tanta influencia tuvo en el edificio de la Estación de trenes de Toledo de Narciso Clavería.

4. Conclusión. Moneo y el remonte de Safont

Ya en los años 90 el ayuntamiento de Toledo había emprendido la realización del remonte de Recadero (se inauguró el año 2000): un cambio trascendental en cuanto al acceso a la ciudad. Los arquitectos Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres comprendieron la realidad de una ciudad no pensada para ser vista desde fuera, sino para mirar al horizonte de campos cultivados desde sus murallas y “vistas” de sus edificios. El remonte de Recadero da acceso a una de las partes altas de la ciudad sin apenas afectarla, escamoteándose en sus laderas generando una sutil fisura. Una intervención monumental (por la grandiosidad de sus volumetrías interiores) y tremendamente afortunada, destinada y pensada para facilitar al turismo el acceso a la ciudad como objetivo primordial, aunque no único, pues resuelve y facilita el acceso a buen número de servicios administrativos de la ciudad –Hacienda, Catastro, Diputación–.



Palacio de Congresos y remonte de Safont desde la rotonda de la estación de autobuses y la llegada por la carretera de Madrid

Pocos años después se encarga un nuevo proyecto y muy controvertido. En el 2002, se decidió la realización de un nuevo remonte. Las obras no se concluyeron hasta el 2014. En este caso, la transformación, encargada a Moneo, cobraba un importante sesgo de ruptura, pues estaba pensada directamente para el turismo, como una puerta a la ciudad, que debía conectar la estación de autobuses, la del Ave y tres aparcamientos exteriores, con uno de los centros neurálgicos de la ciudad: la plaza de Zocodover. Rompía con los que habían sido los accesos tradicionales a la ciudad y sus recorridos, pensada para convertirse en la puerta de recepción: una gran fachada, visible desde la llegada por la carretera de Madrid. Se trata de

una obra controvertida, que ha generado muchas discusiones, entre otras, la de la supuesta traición a los significados tradicionales toledanos. La solución de Moneo para ese gran muro de contención, suponía un guiño a la arquitectura de fábricas toledanas y a las murallas de la ciudad –las bandas horizontales que figuraban en el proyecto y que hoy vemos formadas por un aplacado de mampuesto sobre el muro de hormigón teñido–. La obra se concluyó en hormigón y se interpretó que así iba a quedar. Es posible que, a pesar de lo inicialmente proyectado se hubiera decidido no ejecutar esa parte y dejar los paramentos en hormigón. Pero entonces parte de la ciudad protestó contra esa visión: la primera que se ofrecía a los visitantes que acudían a la ciudad; la de un inmenso muro de hormigón teñido que rompía con la imagen *tradicional*. Moneo argumentó entonces que la obra no estaba concluida y que faltaba su conclusión con un elemento de referencia de la arquitectura toledana, procediéndose al chapado de mampuestos en bandas horizontales. Esta desafortunada solución castiza y un tanto kitsch dejó más o menos tranquila a una población (y un turismo) que cree ver ahora unos elementos que considera identificativos de su tradición. La mentira ha quedado consumada. El primer remonte es una obra monumental. Este es sencillamente una obra grande.

Bibliografía

- L. Aguilaz, “Sobre la etimología de la palabra mudéjar”, *La ciencia cristiana*, nº 2, 1877, pp. 206-219.
- R. Del Cerro Malagón, “El comité de defensa del patrimonio de toledo durante la guerra civil”, *Archivo secreto. Revista cultural de toledo*, nº 1, 2002, p. 110-133.
- C. Delgado, “Configuración del hizam de toledo”, *arte hispano-musulmán. (artículos)*, Madrid, uned, 2001.
- A. Dotor, “Toledo la imperial o la historia hecha ciudad”, *reconstrucción*, 1954, 124, pp. 61-72
- L. Garcia Vallejo, “Monasterio de san juan de los reyes en toledo”, *reconstrucción*, nº 107, 1951, pp. 41-50.
- L. Lara Martínez, *La ciudad de toledo en la edad de plata (1900-1939). Un estudio de sociología cultural urbana*. Madrid, universidad complutense, 2010.
- L. Menéndez Robles, *El marqués de la vega inclán y los orígenes del turismo en españa*, Madrid, Ministerio de energía, turismo y agenda digital, 2007.
- A. Perla, “La restauración hoy, una visión global”, *los monográficos del consorcio. Catálogo de elementos especiales 2001-2006*, Toledo, consorcio de la ciudad de Toledo, 2006, pp. 19-26.
- A. Perla de Las Parras, V. Soto Caba, “De lo moro al mudéjar. En torno a la construcción de imágenes islámicas y cristianas de toledo”, *thiasos* (en prensa), y de los mismos autores “De la vida entre jardines a los solares yermos. En torno a una construcción de la imagen de toledo” en *la cultura y la ciudad*, Granada, ediciones de la universidad de Granada, 2015, pp. 535-539.
- R. Martínez, “La muralla de zocodover”, *Boletín de la real academia de bellas artes y de la historia de Toledo*, lix, 1944, pp.1-16.
- I. Sánchez Sánchez, “Entre la memoria extrema y el memoricidio. Fuentes para el estudio de la guerra civil” en *La guerra civil en castilla-la mancha. 70 años después* [F. Alia, A. R. Del Valle, coord.], Cuenca, ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, 2008, p. 80.
- A. Urquizar Herrera, “La caracterización política del concepto mudéjar en españa durante el siglo xix”, *Espacio, tiempo y forma*, nº 22-23, 2009, pp. 201-206; y más recientemente su ensayo *Admiration and awe: morisco buildings and identity negotiations in early modern spanish historiography*, Oxford, 2016.
- R.M. Del Valle Inclán, *La lámpara maravillosa* (1916), Madrid, ed. Espasa-calpe, 1974, p. 92.

Appunti per una narrazione possibile della civiltà urbana nell'iconografia del Novecento. Contributi dell'arte, della cultura e dei mezzi di comunicazione di massa¹

Gaetano Cantone
Benevento – Italia

Parole chiave: Città, Modernità, Illustrazioni, Cartoline, Film.

1. Introduzione

La supericonica civiltà 'antica' sembrava essere il grande, ed unico, limite per l'affermazione del "nuovo" che diverrà l'incubo delle avanguardie novecentesche; paludamento-mito quello del "nuovo" che è posto a guardiano del futuro dai militanti dei diversi movimenti letterari ed artistici ma soprattutto delle tenzoni futuriste di un Boccioni o di un Balla che, nel 1911, dedica un'opera alla lampada ad arco: la vocazione-tentazione mistica della luce *nuova* dentro l'uomo *nuovo* che insorge dal secolo *nuovo*. La città si espande e si riorganizza, con il barone Haussmann, ad esempio, per Parigi; la sua *facies* riverbera nuovi compiti per nuove tecnologie: la sua forma diviene elemento tipologico per una rappresentazione dell'idea di città moderna, se non ancora futura.

La città è il 'luogo' per eccellenza della vita associata, in cui le conflittualità deflagrano; le volenterose illustrazioni di Gustave Doré sugli *slums* della Londra vittoriana sono immagini che lasciate al pauperismo non consentono la lucidità interpretativa dickensiana della seconda civilizzazione industriale. Le fasce sociali che dalle campagne hanno tentato l'inurbamento, coatto, restano nella classe del disagiato e disperato proletariato urbano; il ceto piccolo-borghese e quello medio provano ad inserire il proprio flusso esistenziale entro i confini di un'innovata ricomposizione tecnica e tecnologica della città moderna.

2. L'immagine della "città illustrata"



Fig. 1 Cartolina, 1903, coll. priv.



Fig. 2 - Cartolina, 1921, coll. priv.

Una cartolina illustrata con uno sveltante naviglio ed impostata a bordo del piroscavo italiano “Umbria”¹: si coglie nel disegno canonico (fig. 1), in prospettiva composta in dissimetria, lo sbuffo dei fumaioli, le bandiere patriottiche al vento mentre i colori del tramonto preludono alle partenze, quando inizia a confondersi alla vista la lontana sagoma del porto, mentre le vele s’apprestano al molo ed il faro ingrigisce alla fine del giorno, Vi sono in questa immagine tutte le componenti occorrenti per una “narrazione” nostalgica ma epifanica dell’ignoto: solo che questa volta la distanza dalla plaga straniera deve prendersi da un confine o da una nuova fortificazione che non è più la rassicurante sagoma delle città frequentate o dei borghi noti: la demarcazione è la ‘moderna’, fluttuante, mutante ed ameboide linea del mare.

Kasimir Malevic scriveva nel manifesto suprematista del 1924: «*La vita deve essere liberata dal fracasso del passato, dall’eclittismo parassitario... lo sgombero della coscienza...*»². La cultura e la città antiche sembrano pesare sul cuore allertato ed animoso dell’avanguardia. Auspicando la libertà del progetto totalizzante – nel solco di una posizione baudelairiana non a caso rimarcata in neretto – Antonio Sant’Elia, nel volantino “*L’architettura*

futurista. Manifesto”, del 1914, sosteneva che «*La formidabile antitesi tra il mondo moderno e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c’era... Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del gusto del leggero, del pratico, dell’effimero e del veloce...*»³.

Nei segni accumulati dai mezzi di comunicazione di massa, le linee verticali – che le foto o le illustrazioni impegnano nella costituzione dell’inquadratura – determineranno le coordinate principali per visualizzare il mondo, reale o ipotizzato, di quella che allora, agli albori del Novecento, poteva definirsi la “modernità”. Già Baudelaire aveva provato a configurarne l’identità declinando un’intrigante aggettivazione per l’elemento costitutivo individuato come «*il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell’arte, di cui l’altra metà è l’eterno e l’immutabile*»⁴.

¹ Cartolina illustrata edita e diffusa a cura della “Navigazione Generale Italiana”, Società Riunite Florio-Rubattino; stampata da *Stab. Pellas, Genova*. Timbro postale: del piroscavo, 11 aprile 1906.

² K. Malevic, Manifesto suprematista Unovis (1924), in: U. Conrads (a cura di), *Manifesti e programmi per l’architettura del XX secolo*, Firenze, Vallecchi, 1970, p. 77.

³ Antonio Sant’Elia, *Architettura futurista – Manifesto*, riproduzione fotografica del volantino originale in *Antonio Sant’Elia l’architettura disegnata*, Catalogo mostra, Venezia 1991, ed. Marsilio, pp. 288-291.

⁴ C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in *Figaro* [26 et 29 Novembre 1863], e in *L’art romantique*, Paris, [1868]. Cfr.: C. Baudelaire, *Scritti sull’arte*, Torino, Einaudi, 1992. Cit. in: C. Baudelaire, *La critica d’arte*, a cura di A. Del Guercio, Roma, Editori Riuniti, 1996, pp. 176-177.

Ancora una cartolina sancisce la ratificata immagine della città nuova per eccellenza di nome e di fatto, New York. In una straordinaria veduta notturna (fig. 2), la cui didascalia recita “*The Heart of the city, Detroit, Mich.*”⁵, la città appare nei suoi volumi chiaramente modulata dalle finestre illuminate, tutte, come ad allestire una sontuosa messa in scena per il viaggiatore; le bandiere svettano dai grattacieli mentre un banco di nuvole non offusca del tutto la nettezza geometrica della luna. In strada il tram passa ed è tutto illuminato, le automobili con i loro fari immettono baluginii fendendo il selciato nella notte americana, quando sulla torre civica gli orologi segnano quasi le ventuno...

L'immagine di città che ha affascinato emigranti, viaggiatori e peregrinanti reitera l'unità tra tecnica e magniloquenza: non più templi, cattedrali e vie, non più castelli e boulevards, ma opifici, capannoni prima e poi architetture dai venti piani e più, masse imponenti di muratura la cui solidità sembra assomigliare alla perennità introducendola nel ventesimo secolo.

3. La metanarrazione *impossibile* della città

Il cineoperatore Michajl ha ripreso, durante il frenetico trascorrere di giorni operosi e con puntiglio professionale, le strade, la folla, i volti e le fumiganti ciminiere, ha filmato l'alto ed il basso delle officine, le pulegge, gli ingranaggi ed ogni arcareccio produttivo delle nuove fabbriche della nuova *Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche*⁶. Su rigorosa indicazione registica⁷, non ha dimenticato i sorrisi e gli occhi, i corpi che lavorano, che corrono o camminano; ha saltabecato sui ponteggi, ha piazzato la cinepresa in cima agli edifici, s'è inerpicato sulla ritta ed asperrima schiena d'una ciminiera, ha montato il cavalletto su di una automobile cabriolet – con targa numero 35 – ed ha così composto le inquadrature delle strade di una città che si presenta ai nostri occhi “veloce” e confortata da un profluvio di dissolvenze incrociate, in un composito montaggio che appare come abbacinato dalle caleidoscopiche prove sperimentali delle benemerite pattuglie dell'avanguardia artistica. La città è stata resa creta da esperimento, percepita e definita come in mutazione perenne, dominata dalla velocità e dall'instabile valore *storico* del tempo che scandisce la vita degli altiforni e degli individui, delle rotaie e delle folle, in un turbinio attivistico che, nell'ottimismo coatto verso

⁵ Post Card: *The Heart of the city, Detroit, Mich.*, brev. n. 5756. Timbro postale: Detroit, 22 settembre 1921.

⁶ Si fa riferimento al Documentario *L'uomo con la macchina da presa* (Celovek S Kinoapparatom), regia e soggetto di Dziga Vertov, operatore capo Michajl Kaufman, aiuto regista E. Svilova, casa produttrice VUFKU, Kiev, B/n, 67', Russia, 1929. Cfr. anche *Il Farinotti 2009. Dizionario di tutti i film*, Newton Compton edizioni, Roma, 2008, p. 2112. Invece uno dei film cui bastano pochi fotogrammi per suggerire la presenza di una città, Odessa in questo caso, è *La Corazzata Potëmkin* (Bronenosec Potëmkin), regia Sergej M. Eisenstein, con marinai della Flotta del Mar Nero, cittadini di Odessa ed attori professionisti, B/N, 50', Russia, 1925. Cfr. *Il Farinotti 2009*, cit., pp. 510-511. Sulla filmografia di Eisenstein vedi A. Grasso, *Ejzenstejn*, Firenze, La Nuova Italia, 1975. Le prime prove ed i primi esperimenti erano ormai da tempo entrati nei linguaggi della visione, dal piano descrittivo ed enunciativo dei film dei fratelli Lumière s'era passati velocemente alla straordinaria visività del cinema fantastico di Méliès e da questi alle elaborazioni successive il passo è stato breve.

⁷ Vertov fu in verità accusato di “formalismo”, poco incline a farsi seguace del diktat estetico del realismo. Nella polemica scaturita vi ebbero parte anche Trockij ed Ejchenbaum sostenendo diverse posizioni. Cfr.: P. Montani, *Dziga Vertov*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 54-61. Nel film documentario vi sono riferimenti alla composizione visiva di cortometraggi come *Ballet macanique* di Fernand Leger che è del 1924, in cui le sbilenche sovrapposizioni di inquadrature in dissolvenza strutturano anche il film di Vertov, che, ancora da *Entr'acte* di René Clair (1924) – che esibisce come protagonisti delle prime inquadrature il musicista Erik Satie ed il pittore Francis Picabia nel ruolo d'aedi antimilitaristi – produce un collage in ritmo disomogeneo, non stemperando l'ironia di regista francese. Clair intravedeva una difficoltà di ricezione reale per l'opera delle ‘avanguardie’ nel gusto del pubblico che era portato ad intendere il loro ruolo solamente nell'uso eccessivo delle ricerche tecniche. Cfr. R. Clair, *Riflessioni sul cinema*, Milano, Excelsior, 2007, p. 169. Le interazioni uomo/macchina, uomo/strada e uomo/architettura sostanziano da sempre la “messa in scena” della civilizzazione industriale, infatti è come se molti film presupponessero come acquisita l'iconografia degli aggregati umani altrimenti detti città.

le progressive sorti, nasconde l'alienata vicenda del secolo "veloce" e breve quale è stato il Novecento.

È appena comparsa la luminescenza degli abbrivi futuristi, inquisitori solerti del passato, che già s'insinua nell'immaginario occidentale quel necessario lindore operoso di chi prevede il futuro nella solida geometria delle opere utili alla vita associata. Il futuro, in qualche modo per una miscela innovata di profitto e d'idealità, c'è già. In un'inserzione pubblicitaria del 1918 (fig. 3), della *Società Nazionale delle Officine di Savigliano*⁸, il riquadro dell'illustrazione è corroborato dal taglio in diagonale imposto dall'imponente arcata d'un ponte metallico ancorato alla roccia e che prosegue oltre l'inquadratura; un lungo gasdotto segue i crinali delle colline e dei monti, lungo un fiume che s'intravede placidamente scorrere nella valle sottostante; ancora attracchi e ponti delineano un inaspettato paesaggio industriale con costruzioni che delimitano gli argini mentre un escavatore draga le acque. In alto, nel cielo azzurro ed ingombro di nuvole bianche e rosee, un velivolo dalle ali tricolori sfreccia consapevole d'essere, in una splendida giornata di sole, l'avvenire imbandito per il XX secolo, mentre la Grande Guerra è alla fine dei suoi orrori e parte del paesaggio agricolo



Fig. 3 - Copertina *Touring Club Italiano*, n. 9-10, 1918

principia a divenire periferia urbana.

L'irsuta valenza antiborghese – nelle opere degli "entomologi della vita urbana" come George Grosz, Otto Dix o John Heartfield – genera dai lombi della satira⁹ la visione delle tragiche ed alienanti esistenze moderne (fig. 4): di fatto i corpi, dolenti e ferini al contempo, attraversano le strade urbane, ne affastellano la scena in una confusa e dionisiaca sarabanda compenetrante le architetture, senza decori e dalla primitiva geometria, con le diciture pubblicitarie, unendo, sovrapponendo e mescolando cose, persone e movimenti che sembrano possedere un vitalismo sensuoso ma vissuto come fatale. La città *moderna* e la società *moderna* posseggono una rutilante meccanicità che esautora ogni prova di bellezza pacificante e sapiente. Le folle presenti – composte ancora da esseri umani? – riempiono lo spazio, urlano, scalpitano, protestano e lamentano ragioni lungo le quinte urbane irrigidite ed incumbenti che hanno adottato una inefficace geometria delle forme. Tutto – uomini, bestie, macchine – s'agita nei giorni febbrili del nuovo potere, mentre molte vittime tracimano sul selciato e la classe dirigente, nella nota sintassi grosziana, vomita, si ciba, copula, s'ubriaca...

3. 1. *Incombenza simbolica dei mezzi di trasporto nello scenario metropolitano*

Il cinema è d'ambito culturalmente ed antropologicamente "urbano", anche quando lancia il proprio peana inneggiando ad un'arcadia agricolo pastorale, con punte di 'sano' provincialismo, come nel

⁸ Copertina *Touring Club Italiano*, anno XXIV, n. 9-10, settembre-ottobre 1918.

⁹ *La piramide del sistema capitalistico*, Manifesto del 1912 riprodotto in *The American Legion Monthly*, dicembre 1926, p. 23.

periodo roosveltiano con Frank Capra ed il suo immenso *It's a Wonderful Life* (La vita è meravigliosa)¹⁰ o nell'inseguito primitivismo superomistico di una Leni Riefensthal e nelle altre cinematografie dittatoriali ove serpeggia – o, a volte, campeggia – perfino un certo ruralismo stucchevole, tanto artefatto da porsi come il punto di vista di un romantico viaggiatore senza scopo. Alcuni film sovietici, con ruolo pedagogico, assolvono la funzione di propagandare i temi della collettivizzazione o della nascita delle comunità agricole (i *kolchoz*, poi invisibili allo stalinismo). Il cinema è quindi urbano perché la città contiene le storie ma anche la *facies* tramite le immagini usate; è urbano e metropolitano per le ragioni contenute in una *science fiction* che deborda sempre, per statuto, dal presente, anche laddove restituisce una deriva della storia umana, veicolando un'idea ostensiva del futuro inevitabilmente compromesso con le nostre strutturazioni oniriche¹¹.

In *Dodes'ka-dén*¹² la città è drammaticamente evocata da Kurosawa, come un convitato di pietra, per l'assenza lancinante, per la pernicioso distanza tra "vita" immaginata e ghettizzazione reale: protagonista è infatti una bidonville fortemente teatralizzata.

Mutano le "richieste" che la città nel passato rivolgeva all'ambiente che la includeva poiché si sono trasformate le gerarchie. Le connessioni tra i livelli e le organizzazioni della produttività squassano così l'immaginario: la città accoglie sì, ma spaccia per duraturo ciò che è, invece, effimero; le merci calcano i percorsi diversificati per tecnologia e funzione, le folle agitano desideri e formulano domande alla città, divenuta moderna dato che moderni sono gli innumerevoli feticci dell'accumulo (*Wall Street*): moderni sono divenuti i popoli e moderne sono le forze in campo del potere economico. Tra le icone paradigmatiche della vita urbana c'è l'automobile che definisce gli assi viari, le tipologie di insediamento e le nuove ritualità di relazione tra individui, tra aree e tra città e territorio. La vettura assurge a simbolo di un'era ed anche il pistone di un motore di "un'automobile da corsa" (al maschile) assomma su di sé, nell'ibrida foresta lessicale marinettiana, l'inclito destino di relegare la bellezza di una *Nike di Samotracia* nel muffito museo dell'oblio.

Come si connettono, infatti, le città tra loro, visto che diviene sempre più necessario collegare i centri produttivi del pianeta? Incrementando i trasporti, lo spostamento sui territori di uomini e merci e con esse le idee: navi sempre più capienti, velivoli d'ogni foggia, treni che sfidano il vento e automobili che individualizzano la tenzone contro il tempo e la distanza da assottigliare.

3.2. Le stazioni come valichi tra antico e moderno

Il tema architettonico ed urbanistico della *stazione* è da sempre stato visto come «la porta della moderna città» come recita un articolo sulla rivista mensile del T. C. I. dove si sostiene che le stazioni devono produrre una sorta di incantamento sul visitatore, convincerlo che la città che si appresta ad accoglierlo sia "ricca e fiorente, ove è vivo il culto dell'arte, e la popolazione non è

¹⁰ Frank Capra, nel suo capolavoro da cinque nominations al premio Oscar, è talmente convinto dell'inscindibile rapporto tra individuo e comunità da optare per una mutazione antropologica della stessa città; nell'acme della visualizzazione di cosa sarebbe accaduto se il protagonista non fosse mai nato, Capra cambia persino la denominazione della città da *Bedford Falls* in *Pottersville*, mutuata dal cognome del cattivo capitalista sopraffattore della vita urbana, illustrando *Pottersville* come città dedita al vizio e al crimine ed in cui gli uomini non trovano il proprio riscatto, che è insito invece nella solidarietà espressa dalla comunità di *Bedford Falls* nei confronti del protagonista. Vedi *La vita è meravigliosa*, regia di Frank Capra, con J. Stewart, D. Reed, L. Barrymore, B/N, 129', USA, 1946. Cfr. *Il Farinotti 2009*, op. cit., 2008, p. 2193. Per la documentazione e la sceneggiatura vedi J. Basinger, *The It's Wonderful Life book*, Alfred A Knopf Inc, First Edition 1986.

¹¹ Ci si riferisce alla produzione cinematografica di fantascienza nel suo intero e complesso percorso dai terrorizzanti *marziani* degli anni cinquanta fino alle pietre miliari dei replicanti di film come *Blade runner*, passando per *Johnny Mnemonic* o *Matrix*; come dire: dal mostro all'inquieta virtualità, cioè l'altro che insegue l'io nella conflittualità tra scenario possibile e memoria ovattante ma in cui si ha nostalgia del futuro e delle sue declinazioni probabili.

¹² *Dodes'ka-dén*, regia di Akira Kurosawa, con K. Sugai, K. Tange, COL., 140', Giappone, 1970. Cfr. *Il Farinotti 2009*, op. cit., 2008, p. 618.

*soltanto ricca, ma pure ospitale e generosa*¹³. Prendendo esempio dalle omologhe opere nordamericane, le città europee dovrebbero “*riconoscere nella ferrovia l’istrumento migliore della loro fortuna*”¹⁴. Siamo all’inizio del secolo; da poco le avanguardie sono propugnatrici dell’assoluto nuovo, il *moderno*, a volte costruendo e a volte demolendo l’acquisito ed in entrambi i casi forniscono ‘lumi’ alla città ed ai suoi meccanismi, disvelando, al contempo e come non mai prima nella storia, la fascinosa terribilità della mutazione continua e dei suoi articolati effetti nell’immaginario collettivo.

Le comunicazioni ferroviarie e le stazioni incarnano così il salotto buono delle relazioni tra persone e popoli, tra territori e città: ma quali *forme architettoniche* meglio si adattano alle stazioni? Tra stazioni di *testa* e stazioni di *passaggio* ci si inerpica alle forme ad “U”, si giunge ai sottopassaggi o ai sovrappassaggi, si prosegue verso le partenze o gli arrivi con velocità o con stupefazione sotto tettoie che serrano nel loro dipanarsi la ‘memoria’ della centina dell’arco principale d’accesso.

Il microuniverso delle stazioni si popola di viaggiatori fermi alle banchine di fumiganti binari, con ingombranti bagagli e biglietti alla ricerca di “*spacci di tabacco, di libri e giornali*”, con corrispondenze da inoltrare o da ricevere, tesi alla direzione di “*ristoratori*” o alle sale d’attesa divise sollecitamente in classi. L’estensore dell’articolo ricorda che nelle stazioni tedesche non mancano le torri, connotazione monumentale di un’algida vocazione militare, sulle quali campeggerà un orologio, il “*simbolo architettonico più adatto per una stazione, ove la misura esatta del tempo è cosa essenziale*”¹⁵. Le ineffabili forme sono generate spesso da rigide applicazioni di vetuste tipologie citando eclettici trattati accademici. Frattanto, aerostati, mongolfiere, dirigibili, velivoli, treni, convogli, navi, bastimenti, piroscafi, automobili, velocipedi, motocicli, torpedoni, si sobbarcano al fervido andare da una città all’altra.

¹³ F. Tajani, *L’architettura delle stazioni*, in *Touring Club Italiano*, anno XVIII, n.8, agosto 1912, p. 409.

¹⁴ *Ibidem*, p. 410.

¹⁵ *Ibidem*, p. 417.



Fig. 4 - Manifesto "La piramide del sistema capitalistico", 1912

La città come meta di viaggio nella formazione degli architetti in età moderna e contemporanea in una prospettiva comparativa

la raccolta di scritti che segue vuole mettere a confronto studi e ricerche sul viaggio come momento essenziale all'interno del percorso formativo per l'apprendimento dell'architettura attraverso la conoscenza delle città e dei loro siti dall'età moderna a quella contemporanea. Le proposte tenderanno a evidenziare modi e forme dell'influenza dei luoghi visitati sulla formazione professionale o, viceversa, i loro effetti sulla rappresentazione/progettazione della città nel corso delle esperienze di studio o di lavoro. Aspetto saliente di questa raccolta è rappresentato dalle teorie e dai codici di pratica che disciplinano il viaggio degli allievi architetti sin dall'età moderna e la loro evoluzione all'interno della formazione accademica e universitaria tra Sette e Novecento; ciò con particolare riguardo allo studio dell'organismo urbano e del suo paesaggio in evoluzione. Elemento centrale è l'analisi delle fonti storiografiche più significative con riferimento alle città mete di viaggio, segnatamente del contributo dell'iconografia, sia per la natura e il significato di documentazione che viene a rivestire, sia come importante elemento di elaborazione dello studio interpretativo dei luoghi.

Alfredo Buccaro, Rosa Tamborrino

Il soggiorno romano di José De Hermosilla y Sandoval tra speculazione teorica e pratica professionale

Andrea Giovannini

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Hermosilla, Fuga, Trattato, Roma, Accademia di San Luca, Accademia di Francia, Chiesa della Santissima Trinità, Palazzo dell'Ambasciata di Spagna, Ferdinando VI, Carlo III.

1. Introduzione

Il nostro contributo vuole fare luce sull'esperienza del viaggio come occasione e stimolo all'ampliamento della conoscenza e completamento della propria formazione culturale, artistica e professionale. Nello specifico, si analizza l'esperienza compiuta a Roma da José De Hermosilla y Sandoval (1715-1776), ingegnere militare, architetto e Direttore di Architettura e Tesoriere della *Real Académia de Bellas Artes de San Fernando*, il quale, dopo l'apprendistato nella città eterna sotto Ferdinando Fuga, è tra i massimi protagonisti della scena architettonica spagnola. Autore del Trattato *La Achitectura Civil*, manoscritto inedito elaborato a Roma nel 1750¹, svolge attività teorica, accademica, architettonica, urbanistica, e partecipa alla costruzione della capitale spagnola nell'ottica del programma di Carlo III re di Spagna.

Hermosilla, per la sua preparazione e per i molteplici interessi, può essere considerato rappresentante dell'età di transizione vissuta dalla cultura spagnola nel corso del XVIII secolo, al passaggio da un linguaggio tardo barocco alle istanze dell'*Ilustración*.

Le prime notizie lo ricordano come ingegnere militare inviato a Roma con una borsa di studio concessa per volere diretto del re Ferdinando VI, in qualità pensionato della Real Académia madrilenà. A contatto con l'ambiente culturale romano, Hermosilla ha dunque il privilegio di collaborare professionalmente con l'architetto del Papa e coordinatore dei borsisti spagnoli e francesi presso l'Accademia di San Luca Ferdinando Fuga, col quale Hermosilla partecipa ai progetti della chiesa della Santissima Trinità di via dei Condotti e del palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede. L'esperienza romana dunque, lo porterà all'elaborazione del trattato e, al suo ritorno in Spagna, quanto appreso gli consentirà la partecipazione con ruoli di sempre maggiore responsabilità, alla "costruzione" della *Real Académia de Bellas Artes de San Fernando*, di cui sarà chiamato a dirigere la sezione architettura e per la quale parteciperà alla formazione dei curricula didattici, oltre che a svolgere il ruolo di tesoriere. Uomo di grande cultura, possedeva nella propria biblioteca continuamente aggiornata, i testi più importanti di architettura del tempo, dai trattati di Vitruvio, di Domenico De Rossi, di Galli Bibiena ai trattati francesi.

Il 28 ottobre del 1756 Hermosilla lascia l'Accademia col titolo di *individuo de honor y merito en arquitectura*, per tornare nel novembre del 1756, al Real Corpo degli Ingegneri² col grado di Capitano di nuovo alle dipendenze del conte di Aranda, come era già successo nella Direzione Generale di Madrid dal 1757 al 1758, prima dell'arrivo in Spagna di Sabatini, col quale poi collaborerà nei cantieri cittadini. Nel 1757 è inviato insieme ad altri ingegneri all'Escorial per apporre modifiche ai piani del complesso e i disegni di Hermosilla meritano di essere collocati nell'appartamento reale del palazzo di Aranjuez. Segue poi il re Carlo III nella campagna di Portogallo del 1762, eseguendo rilievi lungo il confine della Castiglia. Nel 1766 viene incaricato dall'Accademia di effettuare i rilievi delle rovine moresche

¹ Madrid, Biblioteca Nacional de España, *La Achitectura Civil de Dn Joseph de Hermosilla y de Sandoval, Roma 1750*, Mss/7573.

² Va ricordata l'importanza del Real Corpo degli Ingegneri che, riformato completamente da Prospero Verboom, costituiva uno strumento formidabile a disposizione del re per i progetti militari di difesa e per il programma di costruzione della capitale borbonica.

dell'*Alhambra* di Granada, coadiuvato dai due giovani architetti Juan de Villanueva, futuro successore di Sabatini nel ruolo di architetto del re, e Pedro Arnal, protagonista della scena architettonica neoclassica. Con la stessa equipe Hermosilla rileva la cattedrale di Cordova, antica moschea, e gli altri monumenti arabi, conducendo una campagna di studio molto apprezzata da Carlo III, sostenitore dell'impresa. Negli stessi anni partecipa alla nuova definizione della capitale voluta dal sovrano, impegnato nei cantieri dell'*hospital General*, del paseo del Prado, della chiesa di San Francisco el Grande e infine a Salamanca realizza il colegio de San Bartolomé (poi colegio Anaya). L'architetto e ingegnere militare muore il 21 luglio 1776.



Presentato dal Ministro Carvajal a Ferdinando VI, José de Hermosilla y Sandoval offre il suo trattato al re. Madrid, Biblioteca Nacional, 1750

2. Il soggiorno romano di José De Hermosilla y Sandoval

José de Carvajal y Lancaster, ministro di Stato di Ferdinando VI, negli anni in cui a Madrid stava prendendo forma il progetto per la fondazione dell'accademia reale sul modello dell'Accademia di San Luca, sceglie Hermosilla come persona più preparata da inviare il 2 maggio del 1747 a Roma con una borsa concessa direttamente dal re Ferdinando VI³ per studiare l'architettura rinascimentale, le antichità classiche e per redigere un trattato di architettura civile che fungesse da testo per gli allievi dell'erigenda *Real Académia de Bellas Artes de San Fernando*, istituzione voluta dalla corona per il controllo culturale, politico e pianificatorio della capitale spagnola. Fra il 1740 e il 1760 all'interno dell'accademia si era sviluppato un forte dibattito tra i più importanti esponenti dell'istituzione: Sacchetti e Ventura Rodriguez da un lato, ancora legati alla tradizione barocca, e José de Hermosilla y Sandoval e Diego de Villanueva dall'altro, fautori invece di un rinnovamento del linguaggio

³ Madrid, Archivo General de Palacio, *Administración General*, f. Obras de Palacio, caja n.6.

architettonico basato sulle teorie dell'Encyclopedie e di un nuovo storicismo. Il rilievo e lo studio delle opere di Michelangelo, delle antichità del mondo classico, la possibilità di confrontarsi con i pensionati dell'Accademia di Francia, come Soufflot -autore della chiesa di St Geneviève, che presenta molte analogie con il modello di chiesa proposto dal Nostro nel trattato-, gli scambi culturali con il Nolli e forse con Piranesi, consentono a Hermosilla di acquisire uno straordinario bagaglio culturale, su cui poggia l'elaborazione del trattato.

2.1.I disegni per il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede

La comunità spagnola di Roma si riuniva nel Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede, dove per tutto il XVIII secolo un nutrito numero di cardinali-ambasciatori rappresentavano e proteggevano gli interessi della corona di Spagna in Italia⁴. Alfonso Clemente de Aróstegui, diplomatico e protettore di Hermosilla a Roma, è colui che lo mette in contatto diretto con Fuga: incontrandoli le domeniche nel palazzo di Piazza di Spagna, affida loro l'incarico di eseguire dei lavori per l'ambasciata. Le numerose frequentazioni permettono a Hermosilla y Sandoval di mantenere stretti e preziosi contatti con l'istituzione e di lavorare nello studio del Cavaliere fiorentino, architetto conservatore della chiesa nazionale di San Giacomo degli Spagnoli e del Palazzo di Spagna. Il ministro Aróstegui affida loro uno studio di fattibilità per alloggiare nel palazzo i pensionati spagnoli, nella stessa misura in cui palazzo Mancini al Corso tra il 1725 e il 1793 ospitava gli studenti francesi. I due preparano sei disegni della fabbrica che presentano annotazioni in lingua spagnola con la grafia di Hermosilla⁵. Il ministro però si rende presto conto dell'impossibilità di proseguire in un'opera che sforava il budget finanziario a disposizione. In questo periodo Sandoval esegue magistrali disegni dell'Urbe di epoca romana e manieristi: il Panteon, l'Arco di Costantino, il prospetto del palazzo dei Conservatori di Michelangelo e la chiesa del Gesù del Vignola⁶.

Come prova dei suoi avanzamenti di studio, l'invio nel 1748 all'accademia madrilenana dei disegni eseguiti a Roma di una chiesa a croce greca ispirata a San Pietro, scatenano le critiche di Sacchetti, allora Direttore della *Junta Preparatoria*⁷, a dimostrazione della differenza di preparazione culturale dei due architetti e dello scontro in atto tra i diversi linguaggi, che proseguiranno anche con Ventura Rodriguez, rivale nei numerosi incarichi riguardanti i progetti della Madrid carolina.

2.2. Il progetto della chiesa della Santissima Trinità in via dei Condotti

Il complesso (ospizio, monastero e chiesa) della Santissima Trinità in via dei Condotti inizialmente si trovava al di fuori del quartiere spagnolo che da Piazza di Spagna abbracciava la scalinata di Trinità dei Monti e giungeva grossomodo fino al porto di Ripetta. Solo nel 1734 si riesce a inglobare il complesso religioso, che occupava un intero isolato delimitato da via dei Condotti, via del Corso, via Borgognona e via Belsiana, ponendolo sotto la giurisdizione della corona di Spagna. La sua costruzione -avviata nel 1733 con l'ospizio e proseguita col complesso monastico e la chiesa il 29 settembre del 1741- è molto travagliata, dal momento che già nel 1746 padre Alonso Cano, capo dei padri Trinitari chiama Fuga per redigere una perizia tecnica, per i problemi strutturali manifestatisi durante l'edificazione su progetto dell'architetto portoghese Emanuel Rodriguez Dos Santos. Estromesso il Dos Santos, nel maggio del 1748 Hermosilla è incaricato di portare a termine la costruzione della chiesa

⁴ Cfr. V. Deupi, «José De Hermosilla en Roma, 1747-1751», in *José De Hermosilla y Sandoval, Arquitecto y ingeniero militar*, M. A. Melón Jiménez, D. Rodríguez Ruiz (eds.), Llerena, Indugrafic Digital, 2015, p. 51.

⁵ Cfr. M. Simal López, «El Palacio de España en Roma a través de los dibujos de Ferdinando Fuga y José de Hermosilla», *Archivo Español de Arte*, 321, 2008, pp. 31-48.

⁶ Cfr. (ASF 49-6/1) In una lettera datata 9 luglio 1748 inviata dal ministro José de Carvajal y Lancaster al viceprotettore dell'*Academia* Balthasar Elgueta y Vigil, si fa riferimento ai disegni di Hermosilla raffiguranti i palazzi del Campidoglio e della chiesa del Gesù del Vignola.

⁷ Nome dell'Accademia prima della sua effettiva istituzione.

secondo le modifiche pensate. Riprogetta la facciata, elimina nella zona del presbiterio i pilastri centrali che non svolgevano alcuna funzione strutturale e le lanterne della cupola che alteravano l'effetto prodotto dalla luce. Riconfigura il vano dell'arco del vestibolo sotto il coro ed elimina le nervature che dividevano la volta in modo da poter affrescare la cupola⁸.



Antonio Canevari, pianta del quartiere dell'Ambasciata di Spagna, 1725, Archivo General de Simancas



José de Hermosilla, Chiesa della Santissima Trinità degli Spagnoli in via dei Condotti a Roma, interno, balcone del coro, 1748

⁸ Cfr. V. Deupi, cit., p. 64.

2.3. Il trattato de *La Architectura Civil de don José de Hermosilla y Sandoval*

Il manoscritto inizia con un *Tratado Preliminar* di geometria classica, con la finalità di indirizzare l'allievo all'acquisizione di nozioni teoriche e pratiche, secondo un percorso graduale che culmina nella realizzazione di diverse e più idonee tipologie per la costruzione della città, obiettivo del suo trattato. Segue una traduzione di Vitruvio arricchita da note esplicative sui punti poco chiari dell'autore latino, allo scopo di analizzare e sintetizzare le diverse parti della costruzione. Inoltre, convinto che la pratica del costruire non possa essere separata dalla conoscenza delle nuove teorie, Hermosilla effettua un esame critico dei diversi trattati stampati in quel periodo. Per la vasta cultura riconosciutagli dai membri dell'*Academia* madrilenza, è incaricato di acquistare per la stessa i testi più importanti dati alle stampe a Roma⁹. Così nel primo libro, oltre che definire l'architettura civile, l'autore affronta lo studio dei materiali, del loro impiego e degli elementi della costruzione. Nel secondo libro Hermosilla affronta lo studio dei cinque ordini architettonici analizzati nelle loro componenti, quindi il terzo libro, il più significativo di tutta l'opera, si pone come rassegna di realizzazioni e proposte costruttive riguardanti più ambiti disciplinari. Compaiono temi urbanistici riguardanti la città capitale, le piazze, i corsi (*paseos*) in relazione alle porte della città e come spazi di deflusso; le fontane, le porte, le strade. Sono esaminate tipologie architettoniche come il tempio, il palazzo, il tribunale e altre infrastrutture pubbliche come teatri, mercati e infine edifici di uso privato. Hermosilla dimostra di avere una visione innovativa, in cui l'architettura e l'urbanistica interagiscono: l'edificio è concepito come parte di un contesto che raggiunge la dimensione della città. Ne consegue che nel trattato è riscontrabile una felice unione di discipline come l'architettura, l'ingegneria e l'urbanistica che, studiate alle diverse scale, senza perdere di vista l'importanza dei legami fra esse intercorrenti per la formazione delle strutture urbane, evidenziano la grande formazione dell'autore. L'opera si conclude con un *Tratado de la Machinaria* sulla tecnica del cantiere, dove sono rappresentati macchinari inventati dallo stesso Sandoval. Nella parte che precede l'esposizione del trattato, sono riportate alcune importanti presentazioni e attestati di elogio da parte di illustri personaggi con i quali Hermosilla è entrato in contatto durante la sua permanenza romana, che accreditano il manoscritto di una grande valenza scientifica. Fra di essi: Alonso Cano, docente di teologia e capo dell'ordine dei Padri Trinitari, già conosciuto nel precedente paragrafo; Rogerio Joseph Boscovich, gesuita e *Catedrático de Prima de Matemáticas* dell'Università Gregoriana e del Collegio romano di S. Ignazio; frate Francisco Jaquier, dell'Ordine dei Minimi di San Francesco di Paola e Cattedratico di Scienze umanistiche e matematiche dell'Università La Sapienza, e il più importante di tutti, Ferdinando Fuga, Primo Architetto di sua Santità, del Palazzo e del Collegio Apostolico¹⁰.

L'analisi dell'opera teorica consente di precisare l'atteggiamento di Hermosilla nei confronti dei problemi che hanno caratterizzato il panorama della cultura architettonica europea della metà del XVIII secolo, poiché nel testo -mediante investigazioni teoriche e formulazioni critiche- si pone l'accento sui nodi relativi alla formulazione di un nuovo linguaggio architettonico, di nuove funzioni e di diverse tipologie. Scorgendo l'influsso dell'ambiente romano nel trattato è possibile rilevare la forza delle riflessioni teoriche di Hermosilla nella cultura spagnola e i rapporti di quest'ultima con il mondo italiano e francese. Penso in particolare al ruolo decisivo svolto dalle Accademie, quali centri di controllo e di indirizzo di tutta l'attività di formulazione teorica e di dibattito teso al rinnovamento del linguaggio architettonico. In effetti nell'Accademia di San Luca (che il 4 gennaio 1733 aveva accolto

⁹ C. Sambricio, *José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración*. In *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España-Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, p. 114.

¹⁰ Cfr. A. Giovannini, *Il Trattato «La Architectura Civil de D.n Joseph De Hermosilla Y De Sandoval» e la costruzione della Madrid borbonica al tempo di Carlo III*, Tesi dottorale (2008).

Luigi Vanvitelli) intorno agli anni 1730–1750 si studia la codificazione di un linguaggio elaborato con contributi diversi sul lungo periodo, e nel 1746 a Madrid viene istituita la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* cui partecipano le più importanti personalità del panorama architettonico spagnolo di quegli anni, in gran misura influenzate dall'ambiente culturale romano: Ventura Rodríguez, Diego de Villanueva e lo stesso Josè de Hermosilla y Sandoval. Inseriti nel contesto storico e politico che caratterizza l'età di Carlo III di Borbone, gli apporti progettuali di Hermosilla, le cui peculiarità rispondono agli influssi illuministi nel piano di interventi della città consolidata, sono destinati a trasformare Madrid in una capitale di livello europeo. Il sovrano, chiama Francesco Sabatini, accantonando quasi totalmente gli architetti che avevano servito la corona come il Sacchetti, e sostituendo alcuni esponenti dell'*Academia*, come Ventura Rodríguez, non più ritenuti adatti ad esprimere le nuove necessità del monarca. Diventa quindi interessante il controllo fra realizzazioni e contributi teorici presenti nel trattato di Hermosilla, il quale dedica come detto prima, un capitolo specifico all'urbanistica. Vengono messi in evidenza gli studi su tipologie abitative, orientate verso grandi blocchi di due o tre piani con cortile interno, che caratterizzeranno la nuova città. E nel progetto del Paseo del Prado di Hermosilla sono compendiate le nuove idee che definiscono i temi e caratterizzano gli interventi destinati ad adeguare le strutture della capitale spagnola ai modelli europei, e inoltre sono riproposti in modo originale modelli desunti dal passato come la forma di piazza Navona e del circo Massimo.

Bibliografia

- A. Anselmi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*. Roma, De Luca, 2001.
- V. Deupi, «José De Hermosilla en Roma, 1747-1751», in *José De Hermosilla y Sandoval, Arquitecto y ingeniero militar*, M. A. Melón Jiménez, D. Rodríguez Ruiz (eds.), Llerena, Indugrafic Digital, 2015, pp. 49-73.
- A. Giovannini, *Il Trattato «La Architectura Civil de D.n Joseph De Hermosilla Y De Sandoval» e la costruzione della Madrid borbonica al tempo di Carlo III*, Tesi dottorale, (2008).
- R. M. Giusto, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo. Il ruolo dell'Accademia di San Luca nel Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.
- P. Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Madrid, Abada Editores, 2003.
- F. Muro García-Villalba, P. Rivas Quinzaños, «Proyecto y realidad en la construcción del Madrid borbónico», in *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII: la construcción de una ciudad y su territorio*, F. Roch, J. Disdier (eds.) Madrid, Imprenta de la Comunidad de Madrid, 1984, pp. 87-114.
- Napoli-Spagna: Architettura e città nel XVIII secolo*, A. Gambardella (ed.), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.
- D. Rodríguez Ruiz, «José De Hermosilla. Arquitecto», in *José De Hermosilla y Sandoval, Arquitecto y ingeniero militar*, M. A. Melón Jiménez, D. Rodríguez Ruiz (eds.), Llerena, Indugrafic Digital, 2015, pp. 17-45.
- C. Sambricio, *José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración*, In *La Arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España-Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.
- C. Sambricio, *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Madrid, Offsetti Artes Gráficas S. A., 2 voll., 1991.
- M. Simal López, «El Palacio de España en Roma a través de los dibujos de Ferdinando Fuga y José de Hermosilla», *Archivo Español de Arte*, 321, 2008, pp. 31-48.

Grand Tour à rebours. L’Inghilterra di Vincenzo Marulli, teorico di architettura napoletano (1768-1808)

Giovanni Menna

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Storia dell’architettura moderna, Storia della progettazione urbana, Teoria dell’architettura, Arte dei giardini.

Vincenzo Marulli (Napoli 1768 – Firenze 1808) è stato tra i pochissimi che nell’Italia del primo decennio dell’Ottocento sembrano avvedersi dei giganteschi processi in atto nella città europea e pongono con determinazione sul tappeto la questione del “governo” di tali dinamiche. Intellettuale napoletano di formazione illuminista, dottore in giurisprudenza e appartenente a un’influente famiglia aristocratica, i Marulli d’Ascoli, dopo aver dato alle stampe una dissertazione dal titolo *Ragionamento sulla Mendicizia* (1803)¹, pubblica due innovativi manuali. Il primo saggio, *L’arte di ordinare i giardini* (1804)², è il primo trattato stampato nel Regno delle Due Sicilie su questo tema e costituisce uno dei primi significativi contributi offerti nell’Ottocento per la costituzione di una moderna teoria dell’architettura dei giardini. Il secondo, dal titolo *Su l’architettura e la nettezza delle città* (1808)³, si occupa dei criteri per la trasformazione delle città e dei mezzi per conseguirla affrontando il problema dei rapporti tra l’individuo e la collettività e la sua definizione sotto il profilo giuridico-amministrativo. I due manuali inquadrano il discorso sul disegno del verde e sull’architettura della città in un’ottica di grande respiro, che dal giardino si apre all’architettura e da questa alla città, invocando l’indifferibilità di un approccio che includa strumenti normativi, finanziari, giuridici, etc. L’ampiezza delle tematiche non consente a Marulli una trattazione scientifica e sistematica e, tuttavia, l’aver solo posto sul tappeto con chiarezza questi temi fa di questi testi il primo tentativo di sistematizzare nel nostro paese, una disciplina, la progettazione urbana, che in quegli anni stava appena nascendo⁴.

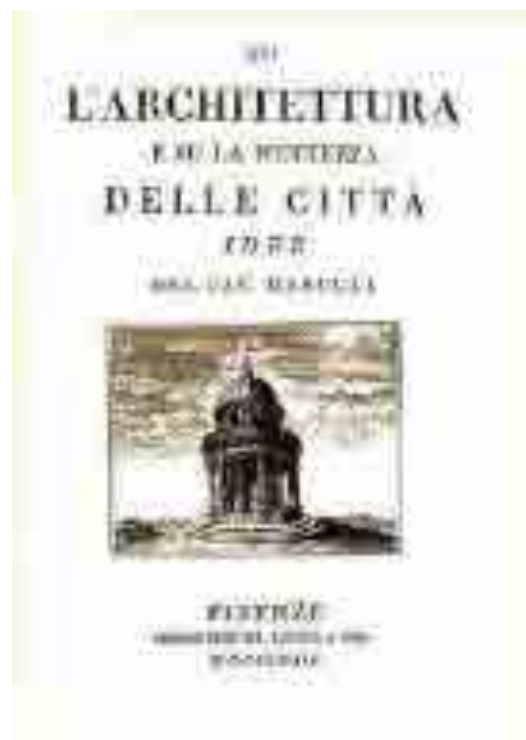
Gran parte degli assunti sui quali il Marulli incardina la propria riflessione discendono da una profonda conoscenza del dibattito in atto in Italia e dalla padronanza dei fondamenti della manualistica architettonica, a partire da Vitruvio, ma non avrebbero trovato modo di evolversi in una proposta innovativa e realistica senza l’incontro che Marulli ebbe con realtà di altri paesi, in particolare in Germania e Inghilterra. Le circostanze di questo vero e proprio viaggio di formazione sono assolutamente straordinarie. Lo studioso napoletano non lascia la città per una pianificata esperienza di studio finalizzata alla maturazione o al completamento delle proprie conoscenze, ma perché è, letteralmente, un “uomo in fuga” e tecnicamente, un latitante.

¹ *Ragionamento sulla mendicizia del Cavaliere Vincenzo Marulli da Napoli*, Napoli, stamperia di Vincenzo Orsino, 1803.

² *L’arte di ordinare i giardini. Opera del Cavaliere Vincenzo Marulli dei Duchi d’Ascoli*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1804.

³ *Su l’architettura e su la nettezza delle città. Idee del Cav. Marulli*, Firenze, s.e., 1808.

⁴ Su Marulli si veda G. Menna, *Architettura e città per la città moderna. I trattati di Vincenzo Marulli (1768-1808)*, FrancoAngeli, Milano 2008, nel quale si è ricostruita la biografia dell’autore napoletano e analizzato criticamente tutti i suoi scritti, integralmente trascritti. Prima di questo volume l’interesse nei confronti di Marulli è stato quanto mai limitato. *L’arte di ordinare i giardini* è stato oggetto di riflessioni solo a partire dagli Novanta: V. Fraticelli, *Il giardino napoletano. Settecento e Ottocento*, Napoli, Electa, 1993, pp. 85-88; M. Azzi Visentini, *L’arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Milano, Il Polifilo, 1999; E. Bentivoglio, V. Fontana (a cura di), *Il Giardino romantico in Italia tra ‘700 e ‘800*, Roma, Gangemi, 2001. *Su l’architettura e su la nettezza delle città* è stato studiato invece dal solo Mario Zocca prima in *Sommario di storia urbanistica delle città italiane dalle origini al 1860*, Napoli, Liguori, 1961 e poi in Id., *Introduzione alla ripresa anastatica dell’edizione originale* (Treviso, Libr. Edit. Canova, 1975).



Nonostante il legame molto forte tra la sua famiglia e la corte, anche Marulli fa infatti parte di quella consistente compagine di giovani intellettuali napoletani che aveva sostenuto con entusiasmo l'esperienza rivoluzionaria della Repubblica Napoletana del 1799 e il suo nome compare più volte nella *Lista dei rei di Stato processati e condannati per la loro appartenenza al governo della Repubblica napoletana*. Con l'arrivo dell'armata controrivoluzionaria sanfedista Marulli abbandona precipitosamente Napoli, scampando all'arresto e processato dalla Giunta di Stato per tre gravi imputazioni è condannato in contumacia⁵. Di tale fuga si ignorano le modalità, la data precisa, e anche gli appoggi (politici, logistici, economici) che resero possibile questo suo esilio. Quel che è certo è che affronta un lungo viaggio in Europa, un vero e proprio *Grand Tour* alla rovescia, nel corso del quale soggiorna in Inghilterra, in Germania (Amburgo, Potsdam, Berlino) e in Svizzera, e ancora a Trieste, Milano, e poi in Veneto, a Bassano e a Padova, dove si potrebbe persino ipotizzare una sua partecipazione alle sessioni dell'Accademia padovana di Scienze, lettere, ed arti dedicate proprio al confronto tra il giardino all'inglese e l'antica tradizione del giardino italiano. Quello che diventerà un viaggio di studio fondamentale per gli indirizzi che orienteranno la sua ricerca nasce quindi come un esilio imposto dal suo *status* di rifugiato politico. Dal momento che è assai probabile la sua presenza di nuovo a Napoli nell'estate del 1802, se ne deduce che nonostante le condanne Marulli mise fine al suo esilio beneficiando – forse grazie all'interessamento dell'influente fratello Trojano – dei provvedimenti disposti da

⁵ Il primo crimine di cui è ritenuto responsabile riguarda l'attività di sostegno e propaganda alla repubblica, figurando tra «gli autori di poesie, e proclami, che nelle loro stampe hanno cospirato, e sparato contro le Sagra Persone del Re e di Sua Real Famiglia». Per questo reato Marulli è inserito tra gli «individui sfrattati» e condannato all'esilio. Cfr. *Lista dei rei di Stato processati e condannati per la loro appartenenza al governo della Repubblica napoletana*, Archivio di Stato di Napoli, Carte della Repubblica napoletana (S.T.C.N.), b. 6/9a, foglio 11. Il suo nome compare poi nel *Processo fatto contro gli eletti di Città* che doveva vagliare e punire il comportamento pro-repubblica tenuto dagli Eletti della Città – Marulli lo era per il Sedile di Portanova – all'indomani della fuga del re da Napoli nel dicembre del '98. Il terzo capo d'accusa riguarda infine la sua carica di responsabile amministrativo del cantone Colle Giannone nel Dipartimento Monte Vesuvio, uno degli undici nei quali era stata suddivisa la città dal governo rivoluzionario. Cfr. *Lista ...*, doc. cit., b. 6/9a, foglio 18 ter.

Ferdinando per la normalizzazione politica, a partire dal *General Perdono* della primavera del 1800⁶, e in ogni caso nel 1802 la riabilitazione di Marulli sembra un fatto compiuto.

L'incontro con la città moderna inglese in quel suo viaggio sarà fondamentale. L'Inghilterra è la terra dove ha modo di rinsaldare quelle convinzioni liberali che emergono sovente nei suoi scritti, dove soggiorna più a lungo e dove inizia un suo personale viaggio dentro i modi e le forme della trasformazione del territorio urbano che lo spingeranno al suo ritorno a Napoli a scrivere i suoi manuali. Per Marulli l'Inghilterra è, semplicemente, «la più bella nazione d'Europa»⁷. A colpirlo è innanzitutto Richmond, «tra i varj paesi, che ho scorsi, il più bello», tanto che «sembra quasi che, per adornarlo abbiano fatto a gara la Natura, e l'Arte»⁸. A sedurlo è la visione d'insieme offerta delle tante residenze sul Tamigi adagate su giardini che degradano dolcemente verso il prato demaniale che fa da cuscinetto tra le proprietà private e la riva del fiume, e anche l'architettura delle abitazioni che «non sono grandi, bensì eleganti», differenti tra loro nella forma e nell'apparato decorativo, ma tutte più o meno delle stesse dimensioni e altezza e tutte distanti «cento passi dal fiume»⁹. Ma ciò che Marulli riesce a cogliere con una sensibilità affatto moderna è soprattutto il modo in cui una corretta progettazione dei giardini giunge a definire le linee di un'espansione urbana razionale e disciplinata che sembra sciogliere il potenziale conflitto città-campagna in un'organica integrazione tra verde pubblico, verde privato e architettura.

A Londra Marulli non si sofferma su palazzi o cattedrali, ma sul disegno urbano delle nuove lottizzazioni incardinate sullo *square*, del quale illustra tipologia e morfologia. Ne conta ventidue, li misura, li studia, e al suo ritorno li fa ridisegnare. Nel trattato sull'architettura della città compare la *pianta geometrica del giardino che sta nella piazza Fitzroy a Londra*, a Bloomsbury. È questo il tipico *square* londinese – che sarà completato solo nel 1829 e che all'epoca presentava solo i blocchi sui lati est e sud progettati dai fratelli Adam intorno al 1790 - che viene elevato a modello di riferimento, anche perché questo *square* dotato di un giardino aperto al pubblico è ai suoi occhi un modo intelligente per trasformare «l'inutile, e polveroso suolo di una piazza in ameno giardino»¹⁰, allo scopo di migliorare l'immagine della città, di incrementare il valore degli edifici che prospettano sulla piazza, e, infine, di promuovere la qualità delle relazioni sociali. Marulli sa leggere le trasformazioni in corso come una straordinaria occasione per un nuovo (ma classico) disegno urbano capace di tenere assieme le ragioni del profitto, il potenziale sociale e culturale di un uso quanto mai inclusivo dello spazio pubblico, il controllo del rapporto città-campagna e, non ultima, la legittima istanza estetica.



Tavola da V. Marulli “L’arte di ordinare i giardini”. In alto a sinistra “Pianta geometrica del giardino che sta nella piazza Fitzroy a Londra”

⁶ Il *General perdono* è firmato dal re a Palermo il 23 aprile 1800. A questo seguirono il *Real Dispaccio* del 5 giugno 1801 (con le istruzioni per il dissequestro dei beni sequestrati), e poi quelli del 11 e 18 agosto e del 26 settembre 1801. Cfr. Archivio di Stato di Napoli, Biblioteca, *Miscellanea Dispacci*, scaff. XX, A 22.

⁷ V. Marulli, *Ragionamento ...*, cit., p. 9.

⁸ Id., *L’arte di ordinare ...* cit., *Digressione analoga. Delizie sul Tamigi a Richmond, sull’Alster in Hamburg.*

⁹ Ivi.

¹⁰ V. Marulli, *L’arte di ordinare ...* cit., *De’ giardini in mezzo alle piazze delle città.*



Grosvenor Square, 1813 ca.

Da questo punto di vista è Bath l'idealtipo della città del futuro. Si tratta naturalmente dell'«amenissima» e progredita «parte moderna» dell'antico centro termale di fondazione romana nata dall'iniziativa imprenditoriale di John Wood, che è «ammirabile per la regolarità delle piazze, e delle contrade, e per la bellezza degli edifizj; e tanto, che questa breve descrizione di essa potrebbe per avventura sembrare esagerata, o poetica; se non venisse facilmente autorizzata da tutti coloro, che han viaggiato per l'Inghilterra»¹¹. Bath emoziona Marulli forse ancor più di Richmond e ciò per almeno quattro ordini di motivazioni. Innanzitutto per il suo impianto urbano, fondato su geometrie semplici ma non banali declinate con disegno sapiente e razionale in rapporto a non facili condizioni orografiche, con una *forma urbis* incardinata essenzialmente su quella sequenza di piazze – ammirate e descritte con cura dal napoletano – che costituisce la vera dorsale della città dei Woods¹². Poi c'è la *qualità architettonica* dei manufatti, improntata a un asciutto classicismo – né retorico né monocorde, attento al disegno generale come alla cura del dettaglio – ed esibita ovunque: nelle strade, nelle rampe gradinate, nelle piazze, negli edifici, negli elementi di arredo urbano fino agli accessori che impreziosiscono i prospetti degli edifici residenziali: dai lumi agli stipiti intagliati, dalle imposte in mogano, cedro «o altro legno egualmente straniero, o prezioso» ai battenti in bronzo foggiate a «teste di Minerve, o di Mercuri, o di leoni, o di lupi, modellate perfettamente». Questa qualità diffusa si esprime, infine, anche nel rapporto equilibrato e armonico con l'ambiente naturale e qui l'aspirazione al distacco scientifico e razionale dello studioso cede il passo all'emozione del viaggiatore incantato di fronte allo spettacolo di una natura esaltata dalla ponderata e calibrata disposizione delle architetture. Sono tuttavia le attrezzature pubbliche che Bath sa offrire al residente come al turista a

¹¹ Id., *Su l'architettura ...*, I, 3, *Digressione analoga, descrizione di Bath, città dell'Inghilterra*.

¹² A Marulli non sfugge la particolarità dell'attuale Laura Place, realizzata anch'essa nella seconda metà del '700 ma che non essendo stata disegnata dai Woods è stata trascurata nelle opere divulgative su Bath. Descritta a forma di «cembalo», cioè di losanga, è la monumentale piazza su cui si innesta Pulteney St., che collega il centro all'area orientale (opposta a quella che congiunge il Circus al Royal Crescent), e su cui si incardina l'area che Marulli indica come modello di felice sintesi tra qualità urbanistica e architettonica, cfr. *ivi*.

suscitare il particolare apprezzamento di Marulli, che descrive le sale «ricche ed eleganti» per la musica e per il ballo, o gli spazi pensati per la conversazione, per ritrovarsi o per consumare cultura; e ancora i bagni pubblici e i saloni termali, dei quali illustra tipologia, servizi offerti, dispositivi tecnici e funzionali; quindi i teatri e, infine, il mercato alimentare, collocato in un edificio a corte circolare, regolato dal punto di vista funzionale da severe norme atte a garantirne «l'ordine, la nettezza, e (ciò che a molti sembrerà favoloso) la quiete»¹³. Particolare attenzione è infine rivolta al verde pubblico, la cui funzione è esemplarmente compendiata dal ruolo svolto dai *Sidney gardens*. In questo parco, che «cederebbe in vaghezza solo a quello di Armida, se Tasso fosse stato uno storico, e non un poeta», la ricerca del respiro della natura si associa ai servizi offerti negli innumerevoli padiglioni, casini, e «ristori di varie sorti, gazette, libri: e qualunque passatempo uno vi prenda, gode insieme la veduta di oggetti per natura, o per arte, o per entrambe dilettevoli»¹⁴. Osservazione, questa, che ritorna spesso nelle riflessioni che Marulli dedica a questo tipo di attrezzature che, nel rispondere perfettamente allo scopo specifico per le quali sono realizzate, sono *tutte* pensate nello stesso tempo come possibili ulteriori occasioni di arricchimento della vita sociale o culturale.

Questa straordinaria esperienza di conoscenza che è stata il soggiorno inglese orienterà il pensiero e l'agire per Marulli nei sei anni che gli resteranno da vivere prima della sua prematura scomparsa. Un caso esemplare di quanto potente possa rivelarsi per la maturazione di uno studioso il confronto con altre realtà e altri *mondi*, soprattutto se si hanno gli strumenti e la sensibilità per riconoscere tra i fenomeni intercettati quelli capaci davvero di offrirsi come materiali utili per l'avanzamento delle discipline di riferimento, in questo caso il disegno del verde – soprattutto pubblico –, l'architettura e una disciplina ancora in fasce: la progettazione urbana.

¹³ Ivi.

¹⁴ Ivi.

Varsavia nelle descrizioni dei viaggiatori del Grand Tour nel Nordeuropa, intellettuali, politici

Anna Tylusinska-Kowalska

Università di Varsavia – Varsavia – Polonia

Parole chiave: Settecento, Varsavia, Europa, architettura, cultura, politica, viaggio, autobiografia, diario.

1. Introduzione

Il presente studio deve la sua nascita alla pubblicazione *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców* [La Polonia dei tempi del Re Stanislas agli occhi degli stranieri], testo ormai introvabile, difficilmente recuperabile nelle biblioteche o librerie di antiquari, eppure contiene una serie di testi preziosissimi che illustrano la capitale dell'ancora Regno di Polonia e della caduta dello Stato polacco filtrata dai commenti e impressioni degli stranieri che ne furono testimoni oculari. Sono due copiosi volumi contenenti una ventina di relazioni dei soggiorni in Polonia da un lato di personaggi che all'epoca giravano l'Europa con lo status di cittadini europei come Fichte, Casanova, Bernardin de Saint Pierre, o altri, meno noti, giunti in Polonia con obiettivi concreti da realizzare, non solo a fini politici, come si vedrà più avanti.

2. Osservazioni generali

Nella seconda metà del Settecento la Polonia fu scossa dai conflitti interni e dovette cedere di fronte alle aspirazioni imperiali dei potenti 'vicini' che dopo assidue manovre diplomatiche portarono alla prima spartizione dello Stato che avvenne nel 1772 (la Polonia allora perse il 30% del proprio territorio a favore della Russia, della Prussia e dell'Austria), poi la seconda (1792) subito dopo la legislatura dello storico Parlamento di Quattro anni che proclamò il 3 maggio 1791 la costituzione considerata la terza democratica costituzione nel mondo (dopo quella americana e quella francese) e la terza dopo la fallita insurrezione di Kosciuszko (1795) che cancellò per ben 123 anni la Polonia dalla scena politica europea. In questa complicatissima e tesa situazione politica, stranamente, la Polonia avverte una crescita economica in tutti i campi, mai notata prima. Dopo la liberalizzazione dei contadini, essi si diedero alla modernizzazione dell'agricoltura, sia passarono all'artigianato, migrando nelle grandi città, a Varsavia più che altro. La città nel 1754 conta circa 23 mila abitanti, invece nel 1770 ormai 40 mila. Ovviamente la spartizione della Polonia ebbe come conseguenze l'indebolimento di questo frammento della vita economica, perché ne usufruivano in primo luogo le potenze occupanti. Un passo importante verso la modernità del paese fu la riforma monetaria che avvicinò il valore dello zloty polacco al ducato della Prussia.

La buona congettura economica andava pari passo con i cambiamenti sociali. Si nota lo sviluppo delle città e un'urbanizzazione mai vista prima. La nobiltà polacca, pari a quella europea (lo stesso fenomeno era presente nell'Italia del Nord) intraprese iniziative economiche coraggiose investendo in vari settori di agricoltura ed industria. Si costruirono nuove strade e canali di navigazione, si passò inoltre a unificare le tasse doganali eliminando le tasse 'private'. Il miglioramento del tenore di vita dei vari gruppi sociali portò alla crescita del settore del consumo, ma d'altra parte anche al dislivello del benessere materiale, il distacco cresceva dentro gli stessi gruppi sociali. Nell'abbigliamento si seguiva la moda occidentale. I Polacchi agli occhi dei viaggiatori dell'epoca passavano per un popolo curato nell'abbigliamento – qui si distingueva Varsavia che ben presto divenne la capitale moderna e ricca. Si notano i cambiamenti anche nel settore gastronomico, i piatti tipici regionali susistono, ma vengono accompagnati dagli antipasti ed anche bevande cosmopolite, come té o

caffè, seguendo il modello degli altri paesi anche in Polonia, in particolare a Varsavia, nascono i primi caffè come punti di ritrovo¹.

L'Illuminismo in Polonia aveva quindi una portata estremamente vasta, ma forse il settore di vita che vi guadagnò più degli altri era l'istruzione per via delle riforme che piazzavano il nostro paese tra i più avanzati del mondo. Il Ministero dell'Istruzione (Komisja Edukacji Narodowej), la prima istituzione di questo tipo a livello mondiale, non solo elaborava e controllava i programmi scolastici dai ginnasi alle università, badava alla laicizzazione dell'insegnamento, bensì portò alla fondazione delle accademie (tra cui l'Accademia delle Scienze e l'Accademia di Belle Arti). Naquero le società scientifiche, molte sponsorizzate dagli aristocratici affascinati dalle scienze. Nel 1765 aprì le porte il Teatro Nazionale di Varsavia, il primo teatro stabile della capitale con un repertorio in primo luogo polacco, ma che allestì ugualmente i capolavori stranieri e compagnie che venivano dall'estero (nell'Ottocento ospiterà Adelaide Ristori con la sua *troupe* teatrale nonché Ernesto Rossi). Fioriva la letteratura che rispecchiava le generali tendenze europee, poesia satirica (anche noi avevamo il nostro Parini che si chiamava Krasicki), idillio, opere teatrali.

Il re Poniatowski era anche lo sponsor diretto delle riviste culturali e scientifiche che uscivano a Varsavia. Inoltre non risparmiava i fondi statali per promuovere lo sviluppo delle scienze e diede un nutrito contributo alle opere artistiche, architettoniche, pittoriche, musicali del Paese. A lui si devono parecchie costruzioni neoclassiche dovute ai bravissimi architetti, Bogumił Zug, Jan Chrystian Kamsetzer e Domenico Merlini, figlio di un architetto italiano naturalizzato polacco, Jakub Fontana, anch'egli di origine italiana. L'architettura di Varsavia subisce un momento di fioritura mai noto: si costruiscono palazzi, chiese, ma soprattutto, come in tutt'Europa, gli edifici di utilità pubblica: poste, banche, sedi di Commissioni ed Accademie. Il re chiamò dall'Italia Marcello Bacciarelli per la pittura, Bernardo Bellotto detto Canaletto che dopo l'esperienza dresnese si stabilì a Varsavia e dipinse 22 tele – famose vedute della città - che servirono ai futuri architetti del subito dopoguerra come modelli per la ricostruzione della città dopo la strage della II guerra mondiale².

3. Gli stranieri a Varsavia e le loro descrizioni della città

«Fare Storia, come viaggiare, è un tipo di alienazione salutare che forma gli osservatori, intensifica la coscienza delle persistenze e delle differenze e permette a chi ritorna di rientrare in un presente prima opprimente per la sua familiarità lo sguardo di un estraneo»³. John Leed riflettendo sull'origine della narrazione sul viaggio, del resoconto del viaggio osserva che esso funziona in quanto libera scelta per dimostrare un'identità volta alla scoperta del proprio io ed è caratteristico della modernità⁴. Diventa così il viaggio di scoperta, il cui partecipante annota scrupolosamente le proprie impressioni. Il viaggio viene quindi esaltato in quanto l'esternamento di libertà, strumento per raggiungere l'indipendenza spirituale e assume il tratto

¹ Sulla vita culturale di Varsavia in quei tempi, sui costumi e tradizioni vedi ugualmente *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców* [La Polonia dei tempi del Re Stanislas agli occhi degli stranieri], a cura di W. Zawadzki, Warszawa, PIW, 1963.

² Per la storia della Polonia settecentesca cfr. M. Bobrzyński, *Historia polski w zarysie* [Breve storia della Polonia], Warszawa, Nakł. Gebethnera i Wolfa, 1927; M. Borucki, *Historia Polski*, [La Storia della Polonia], Warszawa, Mada, 2009; A. Czubiński, J. Topolski, *Historia Polski* [La storia della Polonia], Wrocław, Ossolineum, 1988; J. A. Gierowski, *Przenikanie myśli oświeceniowej w Rzeczypospolitej*, [La penetrazione del pensiero illuministico nella Res Publica di Polonia], in: *Wielka Historia Polski* [Grande storia della Polonia], Kraków, Fogra, 2003; J. A. Gierowski, *Rzeczpospolita w dobie złotej wolności (1648-1763)* [La Res Publica ai tempi della libertà d'oro (1648-1763)], Warszawa, Świat książki, 2003; S. Grodziński, *Polska w czasach przelomu 1764-1815* [La Polonia ai tempi della svolta], Kraków, Fogra, 1999; *Histoire des trois Démembrements de la Pologne*, Paris, Ed. Deterville, 1820.

³ J. Leed, *La mente del viaggiatore*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 35.

⁴ Cfr. Marie-Madeline Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

di topos moderno ricorrente nella scrittura degli ultimi secoli⁵. E come annota Daria Perocco il viaggio come motivo letterario ricorrente stimolava la fantasia dei lettori, per cui il viaggio rimaneva sempre una vasta metafora, infine ispirava un racconto su due binari narrativi, un flash-back dilettevole sia per il narratore che per il narratario. «Non è un caso che un romanzo occidentale veda sin dai suoi primordi e nelle sue prime manifestazioni, la presenza del viaggio come elemento costitutivo dell'intreccio».⁶

I diari, le relazioni di viaggio in Polonia e dei soggiorni a Varsavia degli ultimi decenni del Settecento ben realisticamente dipingono sia il corpo che l'anima della capitale polacca, presentando con l'estrema precisione sia la cornice che il contenuto del quadro. Ci limiteremo a illustrare le annotazioni ben selezionate che consideriamo le più rilevanti.

Karl Heinrich Heyking il cui padre fu dal 1754 rappresentante della nobiltà della Curlandia a Varsavia nonché del principe Carlo di Curlandia, passò a Varsavia l'infanzia e la giovinezza, periodo che dettagliatamente descrive nei suoi diari. Racconta il suo viaggio alla volta di Varsavia nel 1763 più che monotono e l'avvicinarsi alla capitale dalla parte di Praga, all'epoca una misera periferia. «Rimasi incantato dalla vista imponente di questa bellissima capitale con il castello che dall'alto dominava maestosamente la città con tanto di chiese, palazzi e residenze costruite sull'altra riva del fiume. Vi siamo giunti con una barca (ricordiamo che all'epoca c'era solo un ponte sulla Vistola) e con ogni mossa dei remi il cuore ci batteva sempre più forte, avvicinandoci a quel mondo. Finalmente dovevamo stabilirci nella capitale considerata centro del buon gusto, raffinatezza e di vita lussuosa»⁷. Un abitante moderno della città si sente lusingato leggendo dopo ben 250 anni queste parole... Heyking capita a Varsavia proprio nel momento dell'elezione del re Poniatowski e considera quel momento tutt'altro che tranquillo nella vita della capitale. Dopo un cenno al trasloco al bel Palazzo Saski, centro culturale del posto, segue un'analisi delle fazioni politiche ed intrighi che accompagnarono quell'evento storico.

Giacomo Casanova (1725-1798) invece dedica una decina di pagine delle sue memorie al soggiorno varsaviano, ma più che altro si concentra sulla vita di alta società, giochi d'azzardo (sottolinea che qui sono autorizzati) e così via, anche se giunse nella capitale polacca come uomo di teatro su invito del Re nel 1765. La permanenza nel Regno di Polonia gli ispirò un'opera in 3 volumi *Istoria delle turbolenze della Polonia* forse non tanto conosciuta. Di Varsavia-città parla poco, accenna alla necessità di spostarsi in carrozza, ricorda: «ho preso a noleggio un mezzo per spostarmi e ho ingaggiato un serviente; a Varsavia è una cosa indispensabile, perché lì, almeno ai tempi miei risultava impossibile spostarsi a piedi»⁸. Nelle carte trovate dopo la sua morte c'era pure il progetto di un investimento a Varsavia: fabbrica di sapone. Ben preparato con l'idea di ingaggiare un duecento operai sfollati. Casanova, non dimentichiamolo, dalla capitale polacca fuggì perseguito dai creditori.

Tra i francesi che fecero sosta a Varsavia abbiamo Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1813), noto scrittore e naturalista, allievo di J.J. Rousseau, appassionato viaggiatore. Di Polonia lascia un racconto diviso per sezioni: *Sulla Polonia, Sui Polacchi, Sul Governo*. Nella sezione dedicata ai Polacchi non si astiene da un'osservazione sulle città e cittadine che vede tutte uguali: una piazza centrale, in mezzo una chiesa. Di Varsavia dice: «Varsavia non è per nulla pulita. I sobborghi mancano di selciati, tutto immerso nel buio, perché manca

⁵ Cfr. Tra gli altri M. Rossi, *Viaggi d'istruzione e turismo in Italia (dopo la fine del Rinascimento)*, in: *Nuova Rivista Storica*, Soc. Ed. Dante Alighieri, Roma 1951, p. 131, A. Brilli, *Gran Tour fra il XVI e il XIX s.*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 33 e segg.

⁶ D. Perocco, *Narrazione di viaggio ed esperienze di racconto tra Cinque e Seicento*, Ed. Dell'Orso, Alessandria 1997, p. 77.

⁷ K. H. Heyking, *Wspomnienia z ostatnich lat Polski i Kurlandii [I ricordi degli ultimi anni della Polonia e della Curlandia]* in *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 1, p. 49.

⁸ G. Casanova, *Przygody w Polsce, [Le avventure in Polonia]*, in *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 1, p. 230.

l'illuminazione. Vi si vedono qua e là bei palazzi, tante chiese, a parte questo il numero infinito di povere case»⁹. Ciò gli dà il pretesto di criticare il governo e vedere nella noncurante di tutto politica centrale le cause di tutti i mali della popolazione, osservazioni tipiche degli intellettuali e scrittori illuministi¹⁰.

Gli inglesi all'epoca arrivavano a Varsavia volentieri, gli storici sostengono che negli ultimi decenni del Settecento era la nazione più presente come turisti o 'uomini d'affari' in Polonia. Si trattava più che altro di commercianti o diplomatici che al viaggio di lavoro univano il turismo. Il re li riceveva volentieri alla corte anche perché avendo una discreta padronanza della loro lingua comunicava con loro in inglese appunto. Interessante risulta la relazione di Joseph Marshall di cui si sa poco, tranne il fatto che girasse l'Europa in cerca di prodotti e materie per l'agricoltura. Giunse in Polonia il 14 aprile del 1770 e siccome viaggiava dalla Curlandia visitò prima Danzica¹¹. La sua meta fu Varsavia e la visita al re Poniatowski che gli sembrò persona amabile, ma poco energica. Inizia la descrizione della città dall'informazione che è sede del governo, la capitale del Paese dove risiede il re, tuttavia non si distingue per nulla particolare. «Vi si trovano numerose vie serpeggianti, mal lastricate. Le case senza ornamenti, ma se ne vedono parecchie costruite di recente. Alcune si presentano accettabili. Appartengono alla *élite* della società, aristocratici che passano l'inverno a Varsavia. Il castello è una costruzione innegabilmente più bella della Polonia. Le stanze spaziose, alcune arredate alla maniera inglese dagli artisti inglesi che il re fece venire a spese proprie dall'Inghilterra»¹². Il mercante inglese il positivo vede laddove scorge le tracce inglesi, invece la Polonia a parte alcuni segni di civiltà (portata dagli stranieri) sembra un posto ben arretrato e ne fa parte pure la capitale.

Un altro viaggiatore inglese, questa volta in missione diplomatica fu Nathaniel William Wraxall (1751-1831) che rimase in Polonia per alcuni mesi, giuntovi qualche anno dopo il suo connazionale appena menzionato, nel 1778. Racconta la sua permanenza polacca in forma di ampie lettere più riflessive che descrittive. Abbiamo a che fare con la relazione di un alto funzionario di Stato, uomo intelligente, con un acuto senso di osservazione, sperimentato nei viaggi, ben informato su problemi politici nel mondo. In Polonia da buon inglese si interessa in primo luogo all'economia e commercio. Il paese gli appare arretrato con tante risorse naturali sprecate, come il fiume Vistola che non è per un fiume navigabile¹³. Giunto a Varsavia, scrive: «la metropoli stessa, come esattamente la Polonia che essa capeggia, sembra unire tutte le contraddizioni della civiltà e barbarie, sontuosità e squallore, ricchezza e povertà; ma al contrario delle altre capitali europee queste contraddizioni non vengono mitigate da uno stato di mezzo [...]. Palazzi e capanne, residenze dei ricchi e casupole dei poveri costituiscono insieme la gran parte della città. E poi torna con il ricordo alla capitale polacca: «Camminando per le vie di Varsavia non potei resistere alla sensazione di trovarmi in una piccola cittadina decadente, mezza distrutta. Le strade, dove d'inverno non si accende nessun lampadario [...], le rapine e i furti sono all'ordine del giorno.[...] Fino al 1763 Varsavia non era per nulla lastricata. Ancora oggi, in questa più bella stagione dell'anno (è giugno, aut.) dopo una pioggia torrenziale risulta impossibile camminare a piedi e nemmeno spostarsi in carrozza. Gli edifici vengono eretti in un caos architettonico perfetto, nel pieno centro non mancano spazi vuoti in disuso. Di fronte al Castello Reale le fogne non trattate esalano una

⁹ J-H. Bernardin de Saint-Pierre *Podróż po Polsce [Viaggio in Polonia]*, in *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 1, p. 208.

¹⁰ Lo stesso atteggiamento e lo stesso tono di critica troveremo nelle relazioni di viaggio in Sicilia degli intellettuali polacchi del Settecento. Cfr. A. Tylusińska-Kowalska, *Viaggiatori polacchi in Sicilia tra Cinquecento e Ottocento*, Caltanissetta, Ed. Lussografica, 2012.

¹¹ Cfr. *Introduzione in Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 1, p. 17.

¹² J. Marshall, *Podróż przez Polskę [Il viaggio attraverso la Polonia]* in *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 1, p. 321.

¹³ Cfr. *Introduzione in Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 1, p. 18.

puzza insopportabile. Una nazione che non sente la necessità di badare a queste cose non si è allontanata tanto dalla barbarie»¹⁴. E quindi un'impressione del tutto negativa: città senza infrastruttura, poco sicura, mal costruita. Stranissima suona dunque la frase che chiude questo brano: «Eppure, sempre seguendo le regole di contrasto, Varsavia unisce in sé la raffinatezza di Parigi, l'arte di Firenze e la sontuosità di San Pietroburgo»¹⁵. Anche la sua relazione è piena di contraddizioni. Continua con un tono diverso: «Dopo la descrizione del tutto negativa di Varsavia vi stupirete se vi dico che, indipendentemente da tutta la miseria che ho narrato, fui della permanenza in questa città abbastanza contento come di un luogo di soggiorno assai lungo. Non mancano conferme che la città può essere gradevole per uno straniero che vi si ferma. Lo stesso Re è una persona amabile, aperta, socievole con le quali doti supera tanti sovrani che in vita mia ebbi modo di conoscere»¹⁶. Wraxall dedica qualche pagina alle usanze, alla galanteria degli uomini di alta società, all'istruzione delle donne: «Mentre gli uomini spiccano per la statura fisica e la galanteria, non ho altro a narrare sul conto delle donne che delle lodi. Il mondo non conosce le donne di pari bellezza, buona educazione, *charme*. Non hanno nulla del pudore e della freddezza delle inglesi, nulla della riservatezza e della superiorità delle austriache. Sciolte, piene di *charme* e voglia di piacere, sono seducenti in maniera spontanea. Per la bellezza potrebbero concorrere con qualsiasi paese europeo»¹⁷. Esprime anche le lodi circa la conoscenza delle lingue, fenomeno noto, a quanto pare, dai tempi remoti: «Da nessuna parte si parla così bene e in maniera così sciolta come a Varsavia. I Polacchi, come i Russi hanno un dono nell'imparare lingue straniere»¹⁸. Concludendo non si astiene da una riflessione interessante su Varsavia come capitale che a suo avviso supera le capitali come Berlino, Stoccolma o Copenhagen con le sue attrazioni, la sua società. Ma secondo Wraxall la capitale va vista nel contesto di tutto il Paese che cammina verso una totale rovina e la successiva spartizione che tra breve accadrà compirà quest'operazione devastante.

Un altro inglese, aristocratico, noto storico, William Coxe (1747-1828) giunse a Varsavia il 2 agosto del 1778. Descrisse dettagliatamente il suo soggiorno in Polonia che compì in compagnia del giovane lord Pembroke (proseguirono poi verso la Russia, la Svezia e la Danimarca). La sua relazione di viaggio fu tradotta in varie lingue e per anni costituiva un'importante fonte storica. Non lascia una descrizione di Varsavia-città, invece diversamente da altri viaggiatori stranieri si dà alle descrizioni dettagliate delle residenze degli aristocratici in periferia, concentrandosi *in primis* sui giardini. Alla città stessa dedica proprio pochissime righe: «La collocazione di Varsavia non è male, è situata in pianura, in parte sul pendio in direzione del fiume Vistola, fiume di larghezza paragonabile a quella del Tamigi all'altezza di Westminster.[...] La città insieme alla periferia occupa uno spazio vastissimo, abitato probabilmente dai 60 ai 70 mila persone fra cui moltissimi stranieri. [...] Le vie sono larghe, lastricate male, le chiese e gli edifici di pubblica utilità grandi e sontuosi, i palazzi degli aristocratici bellissimi e numerosi, ma la maggior parte delle case, soprattutto quelle in periferia sono mal costruite casupole di legno»¹⁹. Chiudendo, riallacciandosi al discorso degli altri aristocratici, fu positivamente colpito dal fatto che il re si fosse deciso a proporre la conversazione in inglese. La relazione si conclude con una dettagliata descrizione della vita politica nella capitale, problema centrale che interessava lo storico inglese.

¹⁴ *Ivi*, p. 493.

¹⁵ *Ivi*, p. 494.

¹⁶ *Ivi*, p. 495.

¹⁷ *Ivi*, p. 541.

¹⁸ *Ivi*, p. 540.

¹⁹ W. Coxe, *Podróż po Polsce*, [Viaggio in Polonia], in *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., vol. 1, p. 654.

Varsavia fu visitata e descritta, insieme ad altri luoghi d'interesse della Polonia da Johann Bernouilli II (1710-1790), svizzero, professore all'Università di Basilea, ebbe successi scientifici nelle ricerche su magnetismo e luce. In Polonia capitò ugualmente nel 1778 e la sua relazione fa parte di una vasta pubblicazione che contiene ricordi di viaggio in Prussia, Pomerania, Curlandia, Russia e Polonia. Si tratta di una narrazione letteraria lontana dallo spirito matematico dell'autore. La sua visita inizia dal quartiere oggi e il sobborgo all'epoca – Praga, posto squallido a prima vista, case basse e in degrado, tuttavia accenna alle prime tracce di sviluppo della zona: si intravedono costruzioni nuove, sono in funzione ormai i caffè e le trattorie dove si può bere un eccellente liquore al miele. In quanto alla descrizione della città stessa, Bernouilli è molto preciso: si richiama ai testi già esistenti (quello di Christian Heinrich Erndel, medico del re Augusto II di Sassonia). ma una parte cospicua della sua narrazione è occupata dalle sue proprie impressioni. Gli dà fastidio l'impraticabilità delle strade, le vie mal lastricate, il fango, soprattutto in inverno, ma egli già in ottobre poté rendersene conto. Ripete le osservazioni degli altri sulle strade mal illuminate, noto invece al centro, soprattutto nel quartiere Nowe Miasto bellissimi palazzi. E quindi ci imbattiamo nello stesso repertorio quasi canonico: le critiche dell'infrastruttura che creano problemi quotidiani, eppure dopo questa premessa si passa al positivo. Paragonando con Berlino, constata, vince Varsavia, costruita con più gusto architettonico. Tra gli artisti menziona l'architetto di origine tedesca, Kamsetzer che largamente contribuì alla veste finale della Varsavia neoclassica²⁰. Non si sofferma a lungo a parlare delle chiese, ne vede due degne di una visita dettagliata, a Krakowskie Przedmieście e Nowy Świat, particolarmente importante gli sembra la chiesa di San Giovanni nel Centro Storico, oggi la Cattedrale. Accolto al castello reale per un'udienza dal re Poniatowski visita con interesse tutte le stanze che non manca di descrivere. Alcuni elementi gli richiamano il palazzo di Caserta. Durante il suo soggiorno a Varsavia Bernouilli ebbe modo anche di girare i dintorni che trova pittoreschi come: Marymont, Powązki, residenza della principessa Czartoryska, Solec, residenza del fratello del Re, Kazimierz Poniatowski. Lo scienziato svizzero arriva a Varsavia il 13 settembre e riparte verso Posnania il 14 ottobre. Vi passò quindi un mese intero, osservando non solo l'architettura e i monumenti della città, ma essendo accolto in varie case aristocratiche e degli intellettuali, librai, ecc. quindi ha un'idea vasta del posto. Considera di altissimo livello la vita intellettuale, artistica e sociale, esprime lodi sulle collezioni private di manoscritti, quadri, reperti naturalistici. Gli interessi del famoso fisico erano illuministicamente vasti e grazie al suo diario di viaggio si vengono a sapere informazioni preziose sulla Varsavia di quel periodo.

Un altro viaggiatore, Ernst von Lehndorff (1727-1811), avvocato, consigliere di Federico Guglielmo, passa da Varsavia dopo aver trascorso qualche mese tra Białystok e Danzica, dove viveva poeta polacco Ignacy Krasicki, amico suo. Von Lehndorff più volte visitò la Polonia, Varsavia la vide nella primavera del 1781. È un diario, (anzi, intitolato *Diari*) narrazione vivace in prima persona, racconta fatti personali, sappiamo quanti caffè beveva al giorno, condivide le emozioni con il lettore. Giunge dalla Prussia Orientale, si lamenta della totale mancanza di locande o trattorie. Ma, in compenso racconta che avvicinandosi a Varsavia si entra in una dimensione magica, la vista pittoresca, idilliaca, che fa subito dimenticare le scomodità della strada, la strada per di più sabbiosa. «La città si presenta davvero bella, invece il sobborgo Praga è squallido»²¹. Varsavia, la guardiamo con i suoi occhi dal di dentro, i palazzi degli illustri varsaviani, arredati con buon gusto, dove l'autore si sente a suo agio. È fiero di aver conosciuto il Re e le famiglie più importanti, si reca al Teatro Nazionale niente che per incontrarle di nuovo. Non veniamo a sapere nulla dello spettacolo. Gli fanno

²⁰ *Ivi*, p. 365 e ugualmente A. Tylusińska-Kowalska, *Viaggiatori polacchi in Sicilia tra Cinquecento e Ottocento*, op. cit., pp. 92-96.

²¹ E. von Lehndorff, *Dzienniki [Diari]*, in *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 2, p. 24.

impressione anche i giardini che circondano le residenze dei ricchi, gli interni, gli ambienti accoglienti, la cucina squisita. Due parole spese per il Giardino Saski (fondato dal primo dei re di Sassonia) che spicca per l'armonia del progetto e che costituisce un luogo preferito delle passeggiate del centro. Ogni residenza e palazzo viene presentata attraverso il filtro della conoscenza del conte con i proprietari. «Con il cuore a pezzi lascio Varsavia, il ricordo di essa mi rimarrà caro per tutta la vita»²², conclude.

Il diario (*Diario dal viaggio attraverso la Polonia*) stenderà ugualmente un altro visitatore della Polonia, Georg Forster (1754-1794), il testo sarà pubblicato a Berlino solo nel 1914. Le osservazioni di Forster saranno tanto più interessanti quanto egli stesso fosse nato come cittadino del Regno di Polonia, nei pressi di Danzica nella famiglia di studiosi e borghesi calvinisti. Passerà alla storia come un noto scienziato, biologo, etnologo, esploratore (fu presente nella spedizione di Cook nel giro del mondo che successivamente descrisse in modo talmente vivace e coinvolgente che venne chiamato padre di letteratura di viaggio). La Polonia non fu per lui un paese straniero, anche se, nel testo la presenta come tale. Effettivamente, a parte la Cattedra di Storia Naturale che diresse all'Università di Vilnius lavorò più che altro all'estero, amico di Humboldt, soprattutto a Magonza, ma anche in Scozia dove c'erano le origini della sua famiglia. Morì durante la rivoluzione francese che appoggiò vivacemente... Varsavia gli si presenta come una città qualsiasi, con periferia sporca, come sottolinea. «Appena abbiamo attraversato la periferia, siamo entrati in un quartiere architettonicamente bello, dove i palazzi si costeggiavano l'un l'altro, poi dopo una porta della città brutta assai siamo giunti a Stare Miasto (Città vecchia, aut.). Il tempo era nuvoloso e freddo»²³. Ricordiamo che Forster annota le sue vicende regolarmente corredando il testo con date precise e qui siamo giovedì, 7 ottobre del 1784. La meteorologia occupa una cospicua parte del suo testo, siamo informati sulla nuvolosità, sulle piogge (in quel periodo dell'anno frequenti). Il Giardino Saski non gli piace particolarmente, «bel posto per le passeggiate, ma stroppo stretto e un po' noioso»²⁴. Gira anche le residenze periferiche, gli piace il palazzo di Wilanów, i giardini anche se non si astiene dalla critica delle statue. I *Diari* si presentano quanto un testo vivace, moderno. Leggendo gli appunti dell'Autore che cercava di stendere quotidianamente abbiamo l'impressione di camminare con lui per le vie di Varsavia, sederci con lui ai banchetti aristocratici, bere in sua compagnia il caffè, bevanda deliziosa, a dare fede alle sue annotazioni.

Lars Engeström (1751-1826) è una figura interessante, delegato dal re di Svezia come deputato osservatore della famosa Dieta dei Quattro Anni (06.10.1788-29.05.1792), scrive i suoi diari tradotti poi da J.I. Kraszewski e pubblicati nel 1875. Il politico svedese giunge a Varsavia nel 1788, a gennaio. Il diplomatico svedese aveva come missione diplomatica proporre alla corona polacca il re svedese Gustavo III. Appoggiava la causa polacca, alla fine sposò una contessa polacca. Poi svolse varie missioni diplomatiche in qualità di Ambasciatore a Vienna e a Londra. Gli ultimi anni della vita passò in Polonia curando i beni della moglie nelle vicinanze di Posen. La relazione di Engeström per forza di cose è più che altro politica. Di Cracovia lascia una breve descrizione anche architettonica, mentre di Varsavia, che gli sarà sicuramente più familiare, informa solo che trovò alloggio in una locanda in via Miodowa che non peccava di pulizia²⁵. Segue invece un resoconto dettagliato delle visite che compie, dei modi in cui viene ricevuto, le famiglie polacche ben presto diventano amiche. Descrive anche ricevimenti ufficiali. Annota anche il fatto, ed è una curiosità dell'esistenza

²² *Ivi*, p. 39.

²³ G. Forster, *Dziennik podróży po Polsce*, [*Diario dal viaggio attraverso la Polonia*], in *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 2, p. 60.

²⁴ *Ivi*, p. 66.

²⁵ Cfr. L. Engeström, *Pamiętniki [Memorie]* in *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 2, p. 182.

della chiesa protestante fondata dalla comunità esistente a Varsavia, più che altro di borghesi. Le considerazioni riguardanti Varsavia vengono inserite nel quadro politico della città, del Paese. Era l'aspetto che in quel momento interessava la maggior parte degli stranieri nella capitale polacca.

Johann Erich Biester (1749-1816), pubblicista e intellettuale tedesco, conoscente di Kant, amico di Humboldt ci fornisce *Alcune lettere sulla Polonia scritte nel 1791*, testo pubblicato in tedesco nel 1793. Parte dalla descrizione di Posnania, città a ovest della Polonia. Biester è uno dei due viaggiatori stranieri che in quel periodo lasciano delle descrizioni dettagliate di Varsavia-città senza servirsi di guida, piuttosto creando una guida a uso dei futuri turisti. Racconta che arrivò a Varsavia in una mattinata ancora fresca di una bellissima giornata estiva. Non manca di informare che i controlli dei documenti sono solo una formalità²⁶. Si fermò in un bell'albergo di via Senatorska (Hotel de Pologne) che potrebbe esistere in una qualsiasi altra capitale europea. Si vede che Biester si pone come compito sfatare gli stereotipi e riferendosi a ciò che i tedeschi sanno della Polonia come paese economicamente arretrato, dice che per il livello di sviluppo culturale, economico e alone di vita degli abitanti solo Vienna può essere paragonata a Varsavia. «Varsavia è una città grande, popolata ed accogliente dove si incontrano bellissimi palazzi circondati dai giardini che vi rendono la vita ben gradevole. Ciò risulta dal fatto che sia capitale di un paese vasto e ricco, è un importante centro politico con la residenza reale, sede di dibattiti parlamentari, città dove vivono le iminenti famiglie aristocratiche»²⁷. È quindi una visione molto positiva e ottimistica che esprime un'esplicita simpatia per questo luogo e questo paese. E in seguito passa ad elencare i più bei palazzi aristocratici della città, puntando sull'originalità delle piante coltivate nei giardini, sulla ricchezza raffinata e non invadente. Le costruzioni sacrali meritano anche qualche osservazione, dice. Ma forse quel che colpisce di più è il fatto che percepisca Varsavia come una città che va dritta verso la modernità. Punta sulle costruzioni nuove che sostituiscono quelle misere del passato, e anche se, dice, qua e là permangono ancora capanne povere, ciò piuttosto in periferia, perché nella capitale ormai le case di legno non si vedono. Loda ugualmente il nuovo ponte sulla Vistola che a suo avviso è annuncio della modernizzazione urbanistica. Quel che risulta ben originale come osservazione è l'interesse di Biester per la diversità: a parte le case aristocratiche che visita con piacere, non manca di far capolino nelle case borghesi ed artigianali dove regna l'ordine ed anche i mobili sono ormai quelli moderni. Circa le vie, assicura i lettori che sono vaste e piacevoli, lastricate ormai nel centro interamente (quelle non lastricate si incontrano ancora in periferia, ma annota subito che pure in Germania ciò permane ancora). Importante che uno straniero vi possa camminare giorno e notte e sentirsi sicuro, sottolinea. Passa anche a cifre e insiste sull'informazione che presentano le pubblicazioni tedesche che dicono che Varsavia conta 120 mila abitanti, è falsa, la città sicuramente è ben più popolata. Poi passa in rassegna le costruzioni che considera più meritevoli di un'attenzione particolare: gli piace il palazzo Krasieński che descrive con dettagli. In seguito presenta nello stesso modo il Castello Reale e racconta il suo incontro con Marcello Baciarelli. Si può ben dire che nasce in questa maniera un nuovo bedeaquer della capitale polacca che ha per obiettivo invogliare i compaesani a visitare questa città, ma anche i dintorni che descrive. L'avventura di Biester con Varsavia sembra più che simpatica, in conclusione del suo soggiorno dedica qualche riflessione alla vita sociale, al modo caloroso di accogliere gli stranieri e al fatto che è una città cosmopolita dove il francese e il tedesco sono lingue parlate comunemente, in molte case si parla anche l'inglese e in quelle più raffinate

²⁶ J. E. Biester, *Kilka listów o Polsce*, [*Alcune lettere sulla Polonia*], in *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 2, p. 207.

²⁷ *Ivi*, p. 208.

anche l'italiano. «Varsavia occupa un alto posto tra le 12 capitali europee più importanti»²⁸, conclude.

Varsavia occupa un posto importante anche nel racconto di viaggio di Friedrich Schulz (1762-1798) (*Il viaggio di un abitante della Livonia da Riga a Varsavia 1791-1793*). Giunse a Varsavia in missione politica – sperava che la Livonia rimarrà indipendente dopo la spartizione della Polonia. Vi tornò ancora in via dall'Italia nel 1793. Come nel caso precedente abbiamo un resoconto dettagliato del soggiorno varsaviano, ma la città viene descritta con un tono ben diverso. L'autore ricorre spesso ai paragoni con Berlino a favore di quest'ultima beninteso. Solo la Vecchia Città gli fa un'impressione positiva e vede l'insieme architettonico come ben originale. Si torna a parlare dei contrasti tra gli ultraricchi palazzi e più che modeste case degli umili. In centro le strade belle, larghe ma non sono mai dritte, pian piano allontanandosi dal centro diventano sempre più strette e serpeggianti. Vi è pure l'elenco di palazzi dei nobili e di chiese più importanti. Non manca di descrivere il modo di vestire di varie classi sociali il che costituisce un materiale storico ben prezioso. Così veniamo a sapere che solo singoli aristocratici vestono 'alla francese', la maggior parte della popolazione sia ricca che povera veste 'alla polacca'. Anche Schulz vede Varsavia come una città in movimento dinamico che si sta sviluppando e non solo va, ma corre verso la modernità. Una città rumorosa, per di più: la mette dopo Parigi, Londra e... Napoli! Il centro regge il paragone con le capitali più rinomate d'Europa anche perché abbastanza cara²⁹. Non manca di elencare anche alberghi più importanti, parla pure dell'economia della città e degli ospedali. Ma la caduta della Dieta non annuncia nulla di buono per la capitale polacca.

Johan Fichte invece capita a Varsavia il 29 maggio del 1791 e la curiosità è che il grande filosofo critica spietatamente il comportamento dei tedeschi ('da padroni') in Polonia, in particolar modo a Varsavia. Della capitale polacca lascia una descrizione concisa di poche righe che tuttavia danno il clima del posto. Interessante è la riflessione sul mattone edile, mattone rosso in cui sono eseguiti i palazzi dei magnati polacchi³⁰. A parte queste poche parole si concentra solo sui suoi incontri personali (i signori Plater).

4. Conclusioni

A Varsavia, negli ultimi decenni del Settecento si nota (che fu anche sollevato nei diari di viaggio) una fitta presenza straniera. È una capitale cosmopolita in cui i 'forestieri' si trovano bene. Non abbiamo notato neanche una relazione in cui si dicesse che la permanenza a Varsavia fosse stata tempo sprecato. Lo favoriscono lo sviluppo economico del Paese e la capitale che si sta modernizzando, la curiosità riguardo a nuove costruzioni neoclassiche, la presenza degli artisti di tutt'Europa (italiani in primo luogo). Gli stranieri arrivano spesso a Varsavia con un preconcetto che o confermano o negano: di qui il costante confronto con altre capitali europee a favore o sfavore della città polacca.

Sarebbero da individuare alcuni gruppi di visitatori le cui descrizioni variano a seconda dell'obiettivo del loro viaggio in Polonia, a Varsavia in particolare. Ed ecco i turisti in giro per l'Europa (Bernouilli, Casanova, Marshall, Wraxall, Coxe), ma è subito lecito sottolineare che si tratta di un giro e non di una visita dedicata solo alla Polonia e alla sua capitale. Un altro gruppo costituiscono i politici in missione diplomatica ben concreta (lo svedese Lars Engeström che alla fine sposa una polacca), alcuni tedeschi che vengono dalla Curlandia (Heyking) o dalla Svezia, appunto, a scopi politici. I pochi che vengono solo per la Polonia sono: Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre e un altro francese, Hubert Vautrin, arrivato su

²⁸ *Ivi*, p. 228.

²⁹ F. Schulz, *Podróż Inflantczyka z Rygi do Warszawy 1791-1793* [*Il viaggio di un abitante della Livonia da Riga a Varsavia 1791-1793*] in *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 2, p. 429.

³⁰ Cfr. J. Fichte, *Podróż do Polski*, [*Viaggio in Polonia*], in *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, op. cit., v. 2, p. 784.

invito della contessa Branicka, Georg Foster che lascia una descrizione solo della Polonia. Johann Erich Biester è l'unico davvero incantato da Varsavia, città amata anche da Fichte.

Essendomi occupata qualche anno fa dei viaggiatori polacchi in Sicilia che più numerosi vi giunsero e descrissero i loro viaggi negli ultimi decenni del Settecento, noto subito delle analogie anche se la cosa può sembrare insolita: osservando la realtà che avevano davanti agli occhi sollevavano le problematiche di: instabile situazione politica, mancanza di una politica centralizzata coerente, arretratezza economica (e quindi la mancanza di infrastruttura indispensabile ai turisti), spreco delle risorse naturali, distacco fra le classi sociali alte e quelle basse, l'inesistenza quasi del 'terzo stato', classe media, la scarsa infrastruttura che complica la vita ai visitatori stranieri, l'impraticabilità delle strade. Sia in Sicilia che in Polonia, nonostante le scomodità quotidiane le grandi città sono in via di sviluppo rapido il che stimola la vita sia artistica che il boom che subiscono le scienze. I sovrani d'epoca, avendo le mani legate da grandi potenze da cui dipendeva la politica dei loro regni sponsorizzano la vita artistica, nuove costruzioni, vita architettonica fiorisce con l'allestimento di nuovi giardini. Si nota lo slancio verso la modernità: la Sicilia in quanto l'avamposto dell'Europa mediterranea, la Polonia – l'avamposto dell'Europa occidentale nordico-germanica.

Un aspetto però riguarda solo Varsavia: più di uno degli intellettuali stranieri in visita a nella capitale polacca solleva la conoscenza delle lingue: le classi alte a parte il francese lingua d'uso di tutt'Europa comunicavano senza problemi in tedesco, in numerose case si parlava anche l'inglese (il re stesso), i più raffinati conoscevano anche l'italiano. La stessa osservazione non la fanno i viaggiatori polacchi in Sicilia che sì, comunicavano in francese, ma molti di loro anche in italiano.

In generale i viaggiatori, per quanto riguarda Varsavia concordano su vari aspetti: quello politico, alto livello della società, lo slancio verso la modernità. Interessante poi il fatto che, chi viene dai paesi di religione protestante sottolinea l'esistenza della chiesa protestante in pieno centro (accanto al famoso parco Saski di cui parlano tanti di loro). La città oltre al corpo architettonico ha anche la sua anima che notano tutti: gli abitanti. di cui si sottolineano l'ospitalità, il senso dell'umorismo, essere cittadini d'Europa, apertura a culture e lingue straniere. La storia urbana rimane quindi storia del corpo e dell'anima delle città.

Tra imitazione e reinterpretazione. Gli architetti-viaggiatori e il riflesso dell'antico sul cantiere tra XVIII e XIX secolo

Lia Romano

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: sistemi voltati romano-bizantini, volte in tubi fittili, architetti francesi, viaggi in Italia, Ravenna, chiesa di San Vitale.

1. Introduzione

Il tardo Settecento e la prima metà dell'Ottocento rappresentano una fase caratterizzata da un rinnovato interesse per l'architettura classica e tardo-antica, studiata e considerata come modello non solo per gli aspetti formali ma anche per quelli tecnico-costruttivi. I viaggi che numerosi architetti stranieri, principalmente francesi, tedeschi e inglesi, conducono tra la fine del secolo dei Lumi e quello successivo evidenziano il ruolo fondamentale che l'architettura antica riveste nella formazione e nelle loro esperienze professionali.

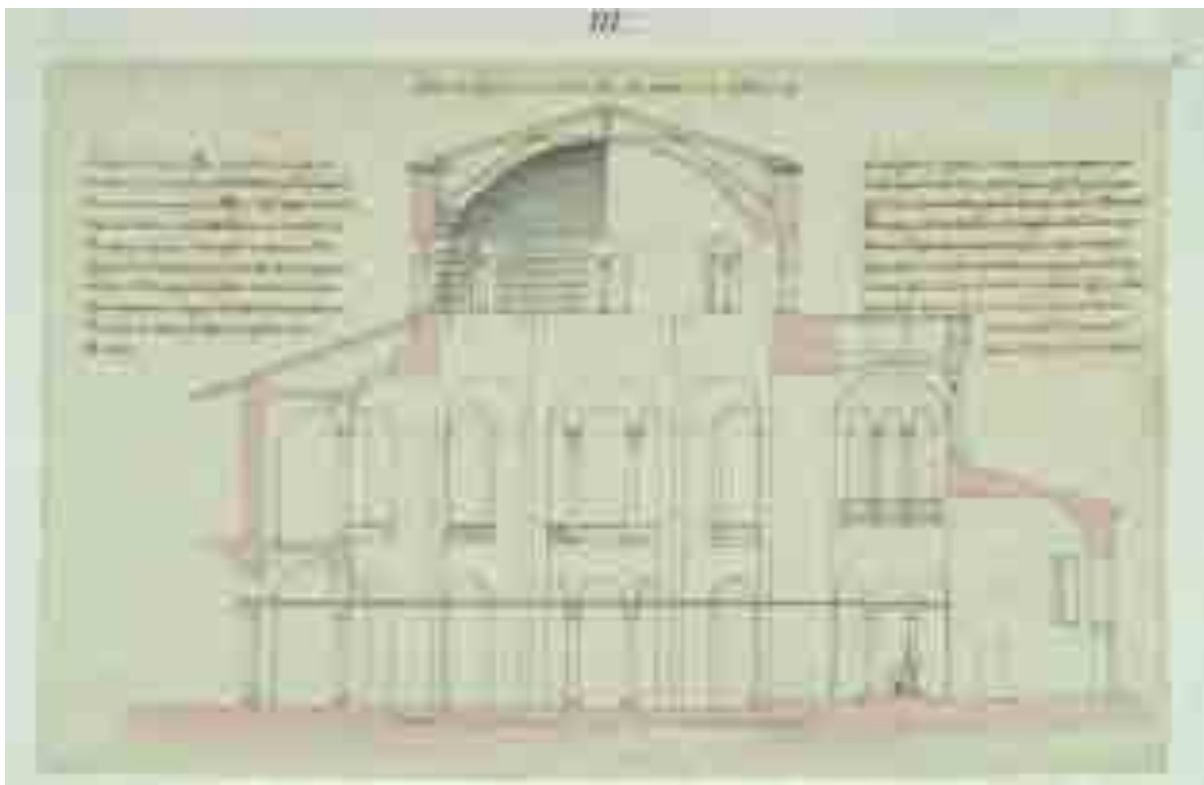
A partire dai vincitori del *Prix de Rome* fino ad architetti inglesi e tedeschi del calibro di John Soane, Karl Friedrich Schinkel, Leo von Klenze e Friedrich August Stüler, appare chiaro, specialmente nell'attività professionale, il costante riferimento alle antiche tecniche costruttive non solo romane ma anche bizantine, studiate nell'ambito dei viaggi in Italia. L'architettura medievale, per lungo tempo considerata dalla cultura ufficiale come espressione di imbarbarimento, assurge a nuova dignità anche grazie all'opera di J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, storico dell'arte francese, tra i primi a dedicare un'intera opera all'arte e all'architettura tardo-antica. Nella sua pubblicazione, nei taccuini di viaggio degli architetti d'Oltralpe e nei trattati specialistici ottocenteschi emerge chiaramente il grande interesse rivolto ai sistemi costruttivi tardo-antichi e in particolare alle volte e alle cupole. A tal riguardo il Pantheon e la chiesa di San Vitale a Ravenna diventano riferimenti fondamentali per lo studio delle volte realizzate a getto e con elementi fittili cavi, ampiamente reinterpretate e impiegate dai tecnici sette-ottocenteschi.

L'interesse per gli aspetti costruttivi è ben testimoniato dai Processi verbali dell'*École des Beaux-Arts* di Parigi: a partire dalla seconda metà del XVIII secolo comincia a imporsi l'idea di un'architettura intesa innanzitutto come *art du bâtir* in cui il concetto di solidità appare preminente rispetto alla distribuzione e alla decorazione. Come evidenziato dallo storico francese Louis Hautecœur nei trattati editi a partire dagli anni Sessanta del Settecento si registra un'inversione di tendenza rispetto ai secoli precedenti chiaramente testimoniata anche dall'ordine degli argomenti trattati¹. A ciò va aggiunta la tendenza, principalmente ma non soltanto francese, alla reinvenzione dei materiali e delle tecniche costruttive antiche. Un ruolo non secondario avranno, oltre agli architetti e agli ingegneri, gli artigiani "inventori" impegnati in prima persona nella sperimentazione di nuovi modelli basati sulle conoscenze tecniche del passato². A tal proposito, e come caso esemplificativo, di grande interesse appare il tentativo di reinvenzione dell'antica malta romana considerata il vero segreto alla base della lunga durata delle architetture del passato. Antoine-Joseph Lorient, docente all'*École des beaux-arts* immagina un nuovo "cemento" composto da una miscela di calce spenta e calce viva polverizzata descritto in una memoria pubblicata nel 1774³.

¹ L. Hautecœur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, Paris, 1952, vol. IV, pp. 62-63.

² V. Negre, *L'Art e la matière. Les artisans, les architectes et la technique (1770-1830)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

³ Cfr. A.-J. Lorient, «Mémoire sur une découverte dans l'art de bâtir faite par le sieur Lorient», *Journal Helvétique*, maggio 1774, pp. 34-46; V. Negre, *L'Art e la matière...cit.*, pp. 137-160.



P.-A. Pâris, Ravenna, Chiesa di San Vitale. Sezione trasversale della cupola, (Besançon, Bibliothèque Municipale, Fonds Pâris, vol. 479, n.3)

Nel contesto francese, ma in generale e per diverse motivazioni in tutta l'Europa, la difficoltà a reperire talune materie prime come i grandi elementi in legno per la costruzione conduce alla definizione di procedimenti innovativi che spesso trovano nelle architetture del passato il riferimento tecnico e formale⁴.

I viaggi condotti dagli architetti stranieri in Italia rappresentano, dunque, non solo un importante momento di formazione ma anche e soprattutto un'esperienza progettuale: in tal senso i monumenti del passato vengono intesi come interessanti spunti per l'ideazione del nuovo, non solo da imitare ma soprattutto da reinterpretare.

2. La cultura tecnica romano-bizantina e gli architetti francesi in Italia

La penisola italiana, riprendendo le parole di Fabio Mangone «nel suo complesso, e con tante città-palimpsesto ben si presta a fungere da ineguagliato ed enciclopedico campionario delle architetture prodotte nel tempo, con monumenti canonici ed episodi “minori” da scoprire, aulici capisaldi dello stile ed episodi spuri»⁵. Sono queste le motivazioni che spingono innumerevoli architetti stranieri a visitare l'Italia e a compiere viaggi che possono essere ricondotti a due principali modelli: da un lato quello legato all'esperienza formativa compiuta in età giovanile e dall'altro i viaggi condotti in una fase matura della carriera professionale finalizzati principalmente alla ricerca di spunti progettuali per le decisioni da prendere in cantiere. È il caso di Karl Friedrich Schinkel, che incarna i due principali modelli del viaggio ottocentesco e che visita l'Italia sia prima di diventare architetto sia come professionista

⁴ J.-M. Pérouse de Montclos, «Innovation technique et archéologie des techniques dans l'architecture néo-classique», *Le cahiers de la recherche architecturale. Classicisme*, n. 18, 1985, pp. 44-49.

⁵ F. Mangone, «Prefazione», in A. Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Napoli, CLEAN, 2009, p. 7.

consapevole durante la fase avanzata della sua carriera⁶. Lo studio dell'antico, inteso nella sua più ampia accezione, riguarda non solo i monumenti classici greco-romani, ma va esteso anche alle architetture medievali e rinascimentali. È interessante notare che Percier e Fontaine pubblicano nel 1798 un'opera, frutto del loro soggiorno romano, dedicata interamente ai monumenti del Rinascimento e del Seicento dimostrando un chiaro interesse verso periodi storici meno noti e studiati nonché fornendo una prima e interessante sintesi documentaria di tale patrimonio⁷. Sono testimoni, dunque, di un periodo caratterizzato da profonde mutazioni e da una revisione delle tipologie tradizionali: il passato, nella sua interezza, diventa un immenso campionario da cui attingere, reinterpretando le antiche forme e tecniche alla luce delle coeve esigenze progettuali.

Nell'ambito di tale contesto va inquadrata quella che si potrebbe definire una fase di "rinascenza costruttiva" caratterizzata dall'imitazione o più propriamente dalla reinterpretazione/emulazione degli antichi sistemi costruttivi romano-bizantini. Ad attirare maggiormente l'attenzione degli architetti stranieri ma anche italiani sono le volte e le cupole realizzate in tubi fittili impiegati dai romani come cinte permanenti o riempimento dei rinfianchi e a partire dal IV secolo d.C. con funzione strutturale⁸. Se è possibile riscontrare in numerosi edifici romani, come le terme di Caracalla e il mausoleo di Sant'Elena a Roma la presenza di anfore impiegate con funzione di alleggerimento, è la cupola della chiesa di San Vitale a Ravenna a rappresentare il più aulico e importante riferimento per tale sistema costruttivo e, dunque, anche il più studiato e rappresentato. La possibilità di analizzare l'intradosso della struttura prima che la copertura venisse affrescata da Serafino Barozzi nel 1782 consente una lettura completa del manufatto e il rilievo puntuale degli elementi di cui è composta nonché della loro disposizione. L'interesse degli architetti stranieri per tale architettura non è mosso da semplici esigenze di conoscenza: come evidenziato da testi e disegni l'obiettivo principale è la ripresa del sistema costruttivo in chiave contemporanea, superando, dunque, anche i possibili fattori di vulnerabilità presenti e le criticità nella realizzazione degli elementi.

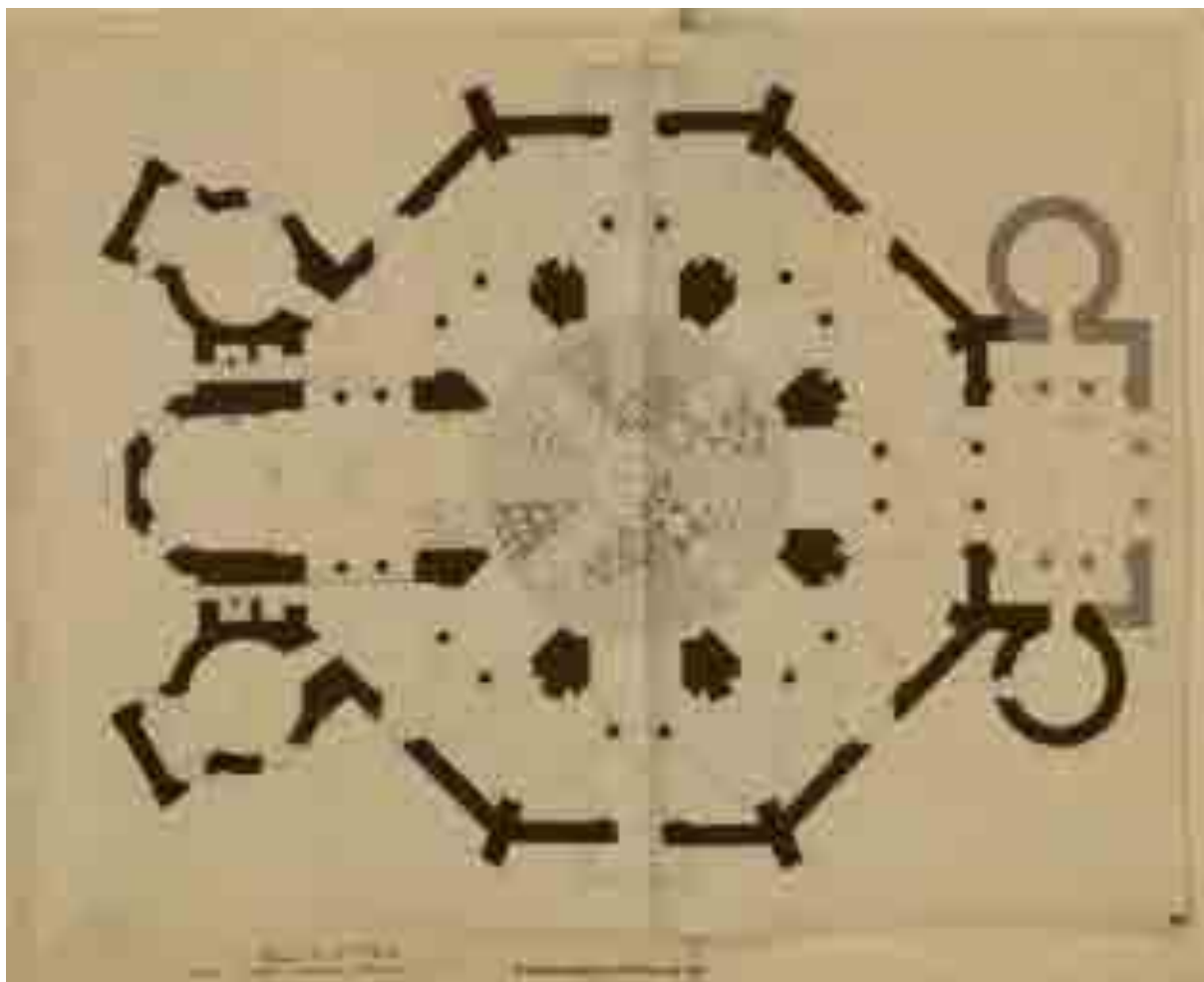


*P.-A. Pâris, Ravenna, Chiesa di San Vitale. Dettaglio del sistema costruttivo della cupola.
(Besançon, Bibliothèque Municipale, Fonds Pâris, vol. 479, n.4)*

⁶ A. Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera...cit.*, pp. 127-157.

⁷ C. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Parigi, 1798.

⁸ L. Lancaster, *Innovative vaulting in the Architecture of the Roman Empire. 1st to 4th Centuries CE*, New York, Cambridge University Press, 2015, pp. 100-126.



F. Debret, Ravenna, Chiesa di San Vitale. Pianta (da F. Debret, *Voyages en Italie: de Rome à Venise*, tav. 188)

Saranno gli architetti francesi i primi a interessarsi di tale sistema costruttivo e a reimpiegarlo nelle architetture del tardo XVIII e della prima metà del XIX secolo.

Victor Louis, noto per numerosi progetti parigini nonché per la costruzione del teatro di Bordeaux, sarà vincitore del celebre e ambito *Prix de Rome* e soggiornerà a Roma dal 1756 al 1759 con la possibilità di rilevare e studiare numerosi monumenti della Capitale, le cui rappresentazioni sono conservate tra la Bibliothèque Nationale de France⁹ e l'archivio municipale di Bordeaux. Il corpus a noi pervenuto, decimato dall'incendio dell'Hôtel de Ville di Bordeaux nel 1862, è costituito principalmente da incisioni di monumenti romani che testimoniano la forte influenza di Piranesi sull'architetto francese. Pur non essendo noti rilievi della chiesa di San Vitale a Ravenna, Louis afferma nella prefazione della sua pubblicazione dedicata al progetto redatto per il teatro di Bordeaux¹⁰ di aver visitato la città adriatica e, dunque, con grandissima probabilità potrebbe aver studiato il sistema voltato in tubi fittili, che impiegherà, reinterpretandolo, qualche anno più tardi nel teatro della Comédie Française e nella Galerie des Proues del Palais-Royal di Parigi¹¹.

⁹ Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, *Recueil de Vues de Rome*, AA3.

¹⁰ V. Louis, *Salle de spectacle de Bordeaux*, Parigi, 1782, p. 1.

¹¹ C. Taillard, *Victor Louis (1731-1800), le triomphe du goût français à l'époque néo-classique*, Parigi, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2009.

Seroux d'Angicourt dedica un'intera tavola della sua innovativa opera alla chiesa di San Vitale a Ravenna, riportando una scrupolosa rappresentazione della cupola rilevata dall'architetto Ruffillo Righini di Forlimpopoli¹². Lo storico francese entra in contatto con Camillo Morigia, uno dei più noti architetti della città, fortemente interessato agli aspetti tecnici dell'architettura come testimonia un suo saggio pubblicato nel 1788 e dedicato interamente ai sistemi voltati realizzati in tubi fittili¹³.

Anche Pierre Adrien Pâris, probabilmente in occasione del suo primo soggiorno in Italia, tra il 1771 e il 1774 visita Ravenna (in cui poi tornerà successivamente nel 1810) e redige un dettagliatissimo rilievo della cupola, evidentemente ancora priva degli affreschi di Serafino Barozzi¹⁴. I disegni, conservati presso la biblioteca municipale di Besançon, sono accompagnati da interessanti note esplicative in cui l'architetto esalta la leggerezza della struttura e la sua estrema durabilità nel tempo a dispetto del fragile aspetto. Si sofferma anche sulle dimensioni delle anfore di alleggerimento e dei tubi costituenti la struttura nonché sulla loro disposizione e messa in opera. Si tratta di un disegno dal dettaglio archeologico che dimostra l'interesse dell'architetto verso gli aspetti tecnici della fabbrica oltre che per quelli formali.

Negli stessi anni visita la città anche l'ingegnere francese Eustache de Saint-Far che entra in contatto con Leonardo Massimiliano de Vegni, proprietario della Fabbrica della Plastica de' Tartari di San Filippo, anch'egli fortemente addentro al dibattito sugli antichi sistemi costruttivi come testimoniato dai suoi lunghi e interessanti articoli pubblicati nella *Memoria per le Belle Arti*, di cui è curatore della sezione sull'architettura¹⁵.

Saint-Far presenterà qualche anno più tardi, nel 1785, due interessanti memorie sulla costruzione delle volte e dei solai in tubi fittili all'Accademia di Belle Arti e di Scienze di Parigi, brevettando di fatto, insieme all'artigiano Goblet, l'invenzione francese, di dichiarata discendenza bizantina¹⁶.

Gli architetti Jacques-Guillaume Legrand e Jacques Molinos, noti per la realizzazione della cupola in legno della *Halle au Bled* di Parigi progettata seguendo il procedimento di Philibert Delorme, visiteranno la città nel 1785 e porteranno nella capitale francese diversi esemplari di tubi fittili con l'obiettivo di farne delle coeve imitazioni da impiegare in nuove architetture¹⁷.

Anche François Debret visita la città sulla costa adriatica e la fabbrica bizantina: i rilievi sono contenuti nella raccolta dei *Voyage en Italie: de Rome à Venise* insieme alla traduzione in francese manoscritta del saggio di Serafino Barozzi sulla chiesa edito nel 1782. A tal proposito l'architetto evidenzia il forte rapporto tra la costruzione ravennate e i lavori di restauro della chiesa di Saint Denis a Parigi dei quali viene incarico nel 1813. Allegato ai disegni compare anche un testo a stampa di Jules Gailhabaud con la descrizione della fabbrica ravennate considerata come uno degli esempi più interessanti di architettura bizantina con tubi fittili¹⁸.

Dello stesso parere è Charles E. Isabelle, autore di due volumi dedicati agli edifici a pianta centrale e alle relative cupole: tra i numerosissimi esempi l'architetto francese riporta anche il

¹² J.-B.-L.G. Seroux d'Angicourt, *Histoire de l'Art par le monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris, 1823, pl. XXIII, p. 18; I. Miarelli Mariani, *Seroux d'Angicourt e l'histoire de l'Art par le Monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma, Bonsignori Editori, 2005, p. 35.

¹³ C. Morigia, «Volte leggieri di vasi voti di terra cotta e Osservazioni sulla lettera del sig. Morigia e continuazione del discorso sulle volte leggieri», *Memorie per le belle arti*, IV 1788, pp. LXI-LXXIV.

¹⁴ P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monumens antiques de Rome et de la Campanie*, Roma, Ecole française de Rome, 2007.

¹⁵ *Memoria per belle arti*, vol. IV, Roma, 1788.

¹⁶ C.-L.-G. Eck, *Traité de construction en poteries et fer*, Parigi, 1836, vol. I, pp. 3-6.

¹⁷ *Journal des Bâtimens civils*, n° 169, 23 Germinal An X.

¹⁸ F. Debret, *Voyage en Italie: de Rome à Venise*, Collections de l'Ecole nationale des Beaux-Arts.

rilievo della pianta e della sezione della fabbrica bizantina frutto di un viaggio in Italia compiuto tra il 1824 e il 1828 e di una lunga elaborazione successiva scaturita nella pubblicazione nel 1855¹⁹.

3. L'influenza dei sistemi voltati tardo-antichi nell'architettura sette-ottocentesca

Lo studio dell'antico sistema costruttivo bizantino in tubi fittili rappresenta un momento di fondamentale importanza nella formazione e nell'aggiornamento professionale degli architetti francesi che scelgono consapevolmente di impiegarlo in numerose architetture parigine sette-ottocentesche, reinterprelandolo rispetto alle coeve esigenze progettuali e strutturali.

A partire da Saint-Far, probabilmente il primo a sperimentare dei modelli di tubi fittili di differenti forme e dimensioni, si assiste in tutto il tardo XVIII secolo e nella prima metà del successivo a innumerevoli tentativi di sperimentazione per la definizione della forma ideale dei cosiddetti *poterie creuse* impiegati per la realizzazione di volte e solai.

Particolarmente interessanti risultano le sperimentazioni di Jacques-Denis Antoine nell'*Hôtel de la Monnaie* a Parigi nonché l'impiego da parte di Boullée, Ledoux e François Debret che, come anche Victor Louis, sceglie di impiegare, in virtù della forte resistenza al fuoco del materiale, i tubi fittili per la costruzione del *théâtre des Nouveautés* a Parigi.

Va evidenziato che tale "rinascenza costruttiva" non si esplica in una semplice imitazione dell'antico che, al contrario, rappresenta solo un punto di partenza per l'invenzione di un nuovo sistema costruttivo che affonda le proprie radici nel passato ma che vede nell'architettura sette-ottocentesca europea un fertile e interessante terreno di sperimentazione²⁰. Il viaggio, in tal senso, va considerato come un momento essenziale nel percorso di apprendimento dell'Architettura, che come dimostra tale esperienza, ben si presta a una costante e ciclica rilettura e reinterpretazione di se stessa.

¹⁹ C.-E. Isabelle, *Les edifices circulaires et les domes*, Paris, 1855.

²⁰ Tale ricerca è approfondita nell'ambito della tesi di dottorato della scrivente, in corso presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II dal titolo «Tra arte e scienza. Dal danno sismico alla sperimentazione di sistemi voltati leggeri nel Regno delle Due Sicilie tra tardo Settecento e prima metà dell'Ottocento» (XXX ciclo; area tematica: Storia dell'architettura e Restauro; tutors: prof. arch. Valentina Russo, prof. arch. Alfredo Buccaro).

Puteoli e le «tre colonne» del Grand Tour.

Il viaggio nella città dell'Antico tra pratiche di formazione professionale e percorsi di contaminazione culturale

Roberto Parisi

Università del Molise – Campobasso – Italia

Parole chiave: Pozzuoli, Serapeum, Macellum, Antico, Città, Architettura, Archeologia.

1. Introduzione

Fin dal tardo medioevo, Pozzuoli è stata una delle mete di viaggio più ricercate dagli architetti per sperimentare sul campo lo studio dell'architettura e dell'urbanistica del mondo antico.

A implementare il catalogo delle «antichità di Pozzuolo», parte integrante del patrimonio culturale e naturale dei Campi Flegrei¹, e a proiettare la loro importanza a livello internazionale, anche al di fuori del dominio disciplinare dell'architettura, fu però la riscoperta, nell'aprile del 1750, di tre grandi colonne di cipollino, ancora erette e allineate all'interno di un giardino dismesso, situato nei pressi della residenza vicereale di Pedro de Toledo. Questa singolare evidenza archeologica era già stata registrata nel 1570 da Ferrante Loffredo in una delle prime guide turistiche di Pozzuoli, e la sua immagine era già stata fissata nel 1584 dal cartografo Mario Cartaro, ma nessuna delle due fonti riuscì a imprimere una svolta nella letteratura antiquaria e nella cultura visiva del tempo². Solo nel corso del secondo Settecento, in seguito alla campagna di scavo condotta nella cosiddetta «vigna delle tre colonne»³, si riuscì a riconoscere nei reperti archeologici i resti di un importante impianto di età romana, sebbene difficile da decodificare sotto il profilo tipologico e per questo motivo convenzionalmente denominato «Tempio».

Il ritrovamento nella stessa area di scavo di una piccola statua raffigurante Giove Serapide e la scoperta di cavità fossili scavate dai litodomi sui fusti delle tre colonne, trasformò la mera questione antiquaria del «Tempio di Serapide» (o *Serapeum*) in un enigma storico-architettonico e geofisico, che pose un insieme di interrogativi del tutto inediti rispetto al passato. Da quel momento, le «Tre colonne» dell'antica Puteoli divennero una delle icone più note e più consumate della stagione del Grand Tour.

La vera identità funzionale del Serapeo fu però individuata solo nel 1907, quando in uno studio dedicato a *Pouzzoles antique* Charles Dubois riuscì a dimostrare che quell'articolato spazio architettonico era un mercato di generi alimentari e di prodotti artigianali (*macellum*), strategicamente localizzato nei pressi del vicino *emporium*, in funzione di uno dei più importanti porti commerciali del Mediterraneo antico⁴. Sul *macellum* di Pozzuoli si dispone di una vasta bibliografia di riferimento e di alcuni lavori sistematici di ricostruzione storica, che hanno indagato a fondo la sua dimensione fisico-geologica⁵, quella archeologica⁶ e la sua importanza, anche dal punto di vista iconografico, nell'ambito della storia della scienze

¹ La bibliografia sui Campi Flegrei è vastissima. Per un quadro di riferimento si veda S. Di Liello, *Il paesaggio dei Campi Flegrei. Realtà e metafora*, Electa Napoli, Napoli 2005.

² R. Parisi, *Da Puteoli a Pozzuoli, e ritorno. Itinerario nell'iconografia urbana della città flegrea*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. De Seta e A. Buccaro (a cura di), Napoli, Electa-Napoli, 2006, pp. 193-197.

³ A. Niccolini, *Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide [...]*, Napoli 1846, p. 3.

⁴ Cfr. C. Dubois, *Pouzzoles antique (histoire et topographie)*, A. Fontemoing, Paris 1907.

⁵ A. Parascandola, *I fenomeni bradisismici del Serapeo di Pozzuoli*, Napoli 1947.

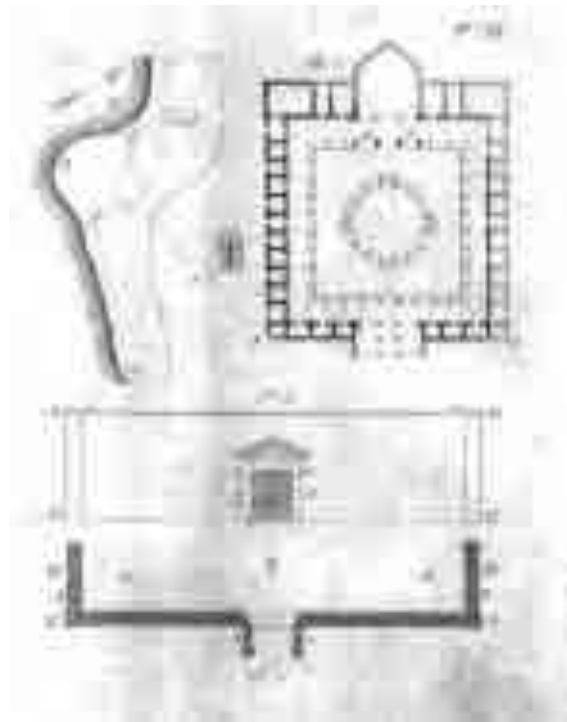
⁶ C. De Ruyt, «L'importance de Pouzzoles pour l'étude du macellum romain», *Puteoli. Studi di Storia antica*, 1, v. 1, 1977, pp. 128-139.

naturali⁷. Nei paragrafi che seguono si approfondiscono alcuni aspetti di questo singolare caso-studio, con particolare riguardo al processo di formazione culturale della figura dell'architetto-archeologo e al suo ruolo di principale mediatore tra le istanze di conservazione del patrimonio architettonico di età classica e le esigenze di integrazione infrastrutturale e ambientale di tali testimonianze nello spazio urbano moderno.

2. Viaggi d'architettura nella città e nella storia dell'Antico

L'ingresso del Serapeo nella storia del Grand Tour avvenne in circostanze quasi fortuite. A pochi mesi dall'apertura del cantiere di scavo, infatti, Jacques-German Soufflot fu costretto per ragioni di salute ad abbandonare il gruppo di viaggiatori al seguito di Abel François Poisson de Vandières, e al suo posto fu invitato l'architetto Jérôme-Charles Bellicard⁸.

Bellicard aveva già visitato il sito puteolano nel 1749, nell'ambito del suo soggiorno romano come *fellow resident* a Palazzo Mancini, sede dell'Accademia di Francia⁹, e fu il primo architetto a pubblicare alcuni dettagli del complesso puteolano, attingendo ai rilievi dal vero che aveva riportato nel suo *notebook*, secondo una pratica che gli aveva suggerito il pittore e compagno di viaggio Charles-Nicolas Cochin e che aveva potuto perfezionare a Roma, grazie



Isidro González Velázquez, Pozzuoli, Tempio di Serapide (da P. Marquez, 1803)

anche alla collaborazione con Giovan Battista Piranesi. Come Bellicard, anche Charles Louis Clerisseau proveniva dal "laboratorio" piranesiano¹⁰. Vincitore nel 1746 del *Grand Prix de Rome*, egli fu attivo a Pozzuoli nel 1760 insieme al britannico James Adam¹¹ e fu anche autore di una delle prime vedute "urbane" del Serapeo¹².

Si trattava però di un'eccezione rispetto all'esperienza coeva di altri giovani architetti. La dimensione urbana del contesto in cui insiste il Serapeo è, infatti, un aspetto che raramente coinvolse l'architetto-pratico nel corso del Settecento. Il suo ruolo fu più spesso limitato al rilievo di particolari costruttivi del monumento o alla sua ideale restituzione "iconografica", che di fatto costituivano un repertorio di fonti iconografiche ai quali gli eruditi-antiquari erano soliti attingere per affrontare studi di carattere storico e teorico sull'architettura antica.

Talvolta, come nell'opera a stampa di Ottaviano Guasco (1773), che visitò il sito nel 1754¹³, o in quella del gesuita Pedro José Marquez (*Dell'Ordine dorico*, 1803), che si avvale dei

⁷ L. Ciancio, *Le colonne del Tempo. Il "Tempio di Serapide" a Pozzuoli nella storia della geologia, dell'archeologia e dell'arte (1750-1900)*, Firenze, Edifir, 2009.

⁸ C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa Napoli, 1992, p. 127.

⁹ A.R. Gordon, «Jérôme-Charles Bellicard's Italian notebook of 1750-51: The discoveries at Hercolaneum and observations on ancient and modern architecture», *Metropolitan Museum Journal*, XXV (1990), pp. 49-142.

¹⁰ S. Pasquali, *L'Antico*, G. Curcio, E. Kieven (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Milano, Electa, 2000, pp. 92-109: 101.

¹¹ J. Swarbrick, *Robert Adam and his brothers. Their lives, work & influence, on English Architecture Decoration and Furniture*, London 1915, pp. 132 e 136.

¹² Ciancio, *Le colonne del Tempo...*, cit., p. 48.

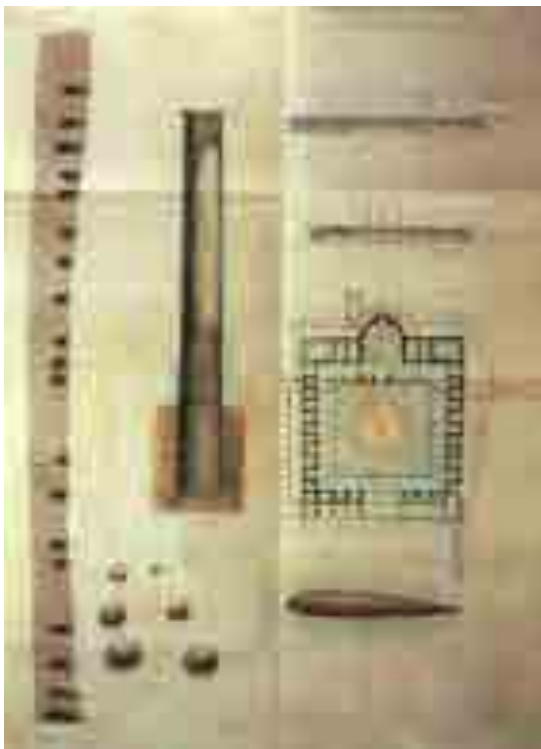
¹³ O. Guasco, *Dell'edificio di Pozzuolo, volgarmente detto il Tempio di Serapide*, Roma, 1773.

rilievi dall'architetto Isidro González Velázquez¹⁴, la matrice orientale del *Serapeum* e la stessa tipologia architettonica del manufatto, che non trovava riscontri nell'opera del «gran Padre dell'architettura Vitruvio»¹⁵, fu orientata a costruire le basi teoriche per spostare l'asse baricentrico dell'Antico oltre i confini eurocentrici della civiltà classica.

Solo nel corso del primo Ottocento il rapporto di subalternità dell'«architetto pratico» all'erudito-antiquario cominciò a incrinarsi e i primi sintomi di questo processo si possono cogliere nell'esperienza del *pensionnaire* Augustin-Nicholas Caristie.

Le tavole che egli fornì al canonico Andrea Iorio per le sue *Ricerche sul Tempio di Serapide* (1820) costituivano solo una parte di una più vasta indagine, che a partire dalla prova finale del *Grand Prix* avrebbe impegnato l'architetto francese per quasi trent'anni¹⁶.

Facendo propria l'intenzione manifestata nel 1809 da Charles-François Mazois, il quale aveva cominciato in segreto «un lavoro notevole [che, a suo giudizio, gli avrebbe procurato] gloria e profitto»¹⁷, la scelta di Caristie si configurò come una vera e propria invasione di campo nel dominio degli storici-antiquari.



Antonio Niccolini, Pozzuoli,
«Gran Terma puteolana» (1846)

Attraverso una fitta rete di relazioni che gli assicurò uno scambio costante di saperi e di tecniche in tutta Europa, Caristie mise a punto un metodo di approccio sistematico alla stratigrafia del sito archeologico, estendendo l'analisi storico-critica dal singolo manufatto all'intero contesto urbano. La fase della *restitution* perse la componente pittoresca, propria ad esempio delle rappresentazioni che corredano il *Voyage* di Jean-Claude Richard de Saint-Non, per diventare una vera e propria ricostruzione virtuale dello stato originario, tipica di molti *envois de Rome*¹⁸ e da intendersi come verifica finale del lavoro di interpretazione storico-critica dei reperti archeologici.

In questa prospettiva, lo studio dell'antico tempio di Serapide favorì molteplici direzioni di ricerca. Luigi Canina, ad esempio, nel tentativo di recuperare il codice vitruviano, si soffermò sui «templi rotondi», giudicando il “monoptero”

puteolano come «il piantato più conservato e più rinomato che abbiamo di questi tempi»¹⁹. Jakob Ignaz Hittorff, invece, nel solco dei suoi

precedenti lavori sulla policromia nell'«architecture des anciens» avanzò una comparazione

¹⁴ P. Marquez, *Dell'ordine dorico* [...] con Appendice sopra un'antica tav. di Pozzuolo, Roma 1803.

¹⁵ Guasco, *Dell'edificio di Pozzuolo*..., cit. p. 42.

¹⁶ P. Pinon, *Augustin-Nicolas Caristie (1781-1862), temple de Sérapis à Pouzzoles, 1817-1823*, in *Italia Antiqua. Envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIXe et XXe siècle*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002, pp. 228-30.

¹⁷ S. Villari, *Disegni e manoscritti di François Mazois nella Bibliothèque Nationale di Parigi*, G. Alisio, G. Cantone, C. de Seta, M.L. Scalvini (a cura di), *I disegni di archivio negli studi di storia dell'architettura*, Electa, Napoli 1994, pp. 150-154: 150.

¹⁸ Pierre Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les envois de Rome 1778-1968. Architecture et archéologie*, Roma, École française de Rome, 1988.

¹⁹ L. Canina, *L'architettura romana descritta e dimostrata coi monumenti*..., Roma 1830-40, sez. III. Parte III, p. 53.

tipologica tra gli impianti di Pompei, Petra e Pozzuoli²⁰. Infine, dopo avere studiato per decenni la «Terma puteolana», Antonio Niccolini sottopose le evidenze archeologiche alla dura prova del discorso teorico sull'architettura, orientando il proprio ragionamento sulle questioni del gusto e della moda²¹.

In definitiva, accanto ai grandi laboratori a cielo aperto di Pompei ed Ercolano e in un contesto internazionale nel quale Napoli si proponeva come una «città officina dell'archeologia»²², il Serapeo puteolano aveva assunto un ruolo di primo piano.

Una conferma di questo primato “archeologico” si può forse riconoscere nelle iniziative che caratterizzarono la nascita, nel 1835, del Royal Institut of British Architect (RIBA). Oltre alla nomina dei fratelli Gasse tra i «membri onorari» dell'Istituto, è infatti significativo che il “Tempio di Serapide” figurò tra le principali questioni di carattere interdisciplinare che il RIBA pose all'attenzione dell'ambiente culturale e scientifico europeo, attraverso un documento a stampa che in Italia fu tradotto dall'Accademia di Belle Arti di Napoli²³.

Insita in questa iniziativa era la piena consapevolezza che solo mantenendo permeabili i rispettivi domini della cultura artistico-antiquaria e delle scienze applicate si sarebbe potuto attingere al “vuoto” funzionale di uno spazio urbano antico, per affrontare i quesiti che l'analitica restituzione critica e iconografica dei suoi resti fisici poneva nella città moderna.

3. Il «tempio di Serapide» e la città moderna



*Pianta della cinta daziaria di Pozzuoli, particolare, 1845 ca.
(Pozzuoli, Archivio Storico Municipale)*

Uno degli aspetti del *Macellum* di Pozzuoli ancora poco indagati riguarda le pratiche di riuso del sito e dunque il suo rapporto con la città moderna. Tali pratiche furono sperimentate fin dalla fine del Settecento e si concretizzarono a partire dal 1817 nella sua parziale trasformazione in un moderno stabilimento termale, destinato alle classi meno abbienti²⁴.

L'impianto produttivo sorse a ridosso del recinto murario che chiudeva il complesso archeologico sul lato sud-ovest e occupò per le nuove stanze da bagno²⁵ la parte superiore delle antiche

²⁰ J.-I. Hittorff, *Mémoire sur Pompéi et Pétra*, Paris 1866, pp. 26-32.

²¹ A. Niccolini, *Memorie sulle arti desunte dalla illustrazione dell'antica terma puteolana volgarmente nomata Tempio di Serapide*, s.d., s.a., [ma 1848]; A. Giannetti, *Antonio Niccolini, architetto della Restaurazione, ovvero come un architetto neoclassico può essere barocco*, in G. Ricci, G. D'amia (a cura di), *Cultura architettonica nell'età della Restaurazione, atti del convegno*, Milano, Mimesi, 2002, pp. 290-300.

²² F. Mangone, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*, Artstudiopaparo, Napoli 2016.

²³ *Due opuscoli compilati dall'Istituto di architetti britannici, volti dall'inglese nell'italiano per cura della napoletana Accademia di Belle Arti della Società Reale Borbonica e stampati per ordine di Sua Eccellenza il Ministro segretario di Stato degli Affari Interni*, Napoli 1837. La traduzione italiana del testo fu curata dall'architetto napoletano Gennaro Iannaccaro.

²⁴ C. Rocco, *Un'esperienza socio-sanitaria nella Pozzuoli borbonica: le terme di Serapide (1817-1854)*, in «Proculus», I, 1998, pp. 13-53.

²⁵ F. Demma, *Monumenti pubblici di Puteoli. Per un'archeologia dell'architettura*, Roma, L'Erma di Bretschneide, 2007, p. 80.

taberne poste lungo i due lati maggiori del complesso. Contemporaneamente, furono captate le sorgenti termali fino ad allora scoperte (1810-1815) e furono regolate attraverso un articolato sistema di canalizzazioni, di cui faceva parte anche una «macchina idraulica» realizzata su progetto di Antonio Niccolini per impedire la miscela con le acque marine²⁶.

Fortemente sostenuto dal vescovo di Pozzuoli Carlo Maria Rosini, il nuovo impianto termale fu dato in gestione al Comune, mentre la manutenzione del sito monumentale fu affidata alla Direzione Generale degli Scavi, che a vario titolo impegnò, oltre a Niccolini, anche gli architetti Luigi Maresca, Carlo Bonucci e Pietro Bianchi.

Nell'ambito della complessa storia che caratterizza la gestione del sito nel primo Ottocento, di particolare rilievo fu la posizione critica assunta da Bianchi, fortemente contrario alle scelte di riuso adottate. A suo avviso, «il rispetto che oggi si tributa agli antichi monumenti da per tutto fa sì che anche dove la ragione non si opponesse, debba astenersi dall'ingombrarli e dall'assoggettarli ad alcuna pubblica servitù». Riferendosi a un manufatto che doveva essere eliminato per realizzare un altro «camerino» da bagno, tenne a sottolineare che, pur non appartenendo alla «bell'epoca», si trattava di «un monumento da conservarsi» perché testimonianza della storia del «Tempio»²⁷.

Alla scala urbana, dunque, il rapporto tra Antico e Moderno stava cominciando a innescare un vero e proprio conflitto tra le esigenze di conservazione integrale, quelle di riuso produttivo e quelle di carattere igienico-sanitario, connesse al periodico impaludamento dell'area.

La questione non trovò immediata soluzione perché le Terme puteolane, ulteriormente ampliate nel 1886, continuarono a svolgere la loro funzione fino ai primi decenni del Novecento.

Nel frattempo, il «Tempio di Serapide» era stato inserito nel primo «Elenco [nazionale] degli edifici monumentali» pubblicato dal Ministero dell'Istruzione (1902) e nello stesso periodo l'Ufficio Regionale aveva messo a punto un rilievo topografico della città per censire «tutti i ruderi più importanti colle vie di loro allacciamento»²⁸.

L'idea di isolare l'area archeologica maturò intorno agli anni trenta del Novecento, ma solo nel 1953, con il supporto finanziario della Cassa per il Mezzogiorno e il coordinamento scientifico di Amedeo Maiuri, fu portato a termine l'intervento di dismissione della struttura termale e la sua trasformazione in un «Antiquario flegreo»²⁹.

4. Conclusioni

Come emerge dalla storiografia più recente, antiquari e naturalisti sono stati i principali protagonisti della trasformazione del «Tempio di



Leonardo Paterna Baldizzi, Pozzuoli, Tempio di Serapide, 1909 (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei)

²⁶ Archivio di Stato di Napoli (ASNa), Ministero Interno, III inventario, b. 212, fasc. 414.

²⁷ ASNa, Ministero Interno, II inventario, b. 2094, rapporto del 28 giugno 1823.

²⁸ A. Avena, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Roma 1902, pp. 314-15 e 395.

²⁹ A. Maiuri, «Il «tempio di Serapide» a Pozzuoli», *Notiziario della Cassa per il Mezzogiorno*, II, n. 1, gennaio 1953, p. 29.

Serapide” in un oggetto di speculazione scientifica³⁰, mentre vedutisti ed editori hanno contribuito alla sua fortuna iconografica.

Tuttavia, sul piano epistemologico, la riscoperta delle «tre colonne» dell’antica Puteoli contribuì anche al graduale passaggio dall’architetto-antiquario all’architetto-archeologo.

Il caso-studio del Serapeum di Pozzuoli pose questa nuova figura di professionista di fronte a problemi di natura diversa rispetto a quelli che, almeno nella fase iniziale, presentavano le “città archeologiche” di Ercolano e di Pompei. Si trattava, infatti, di mediare la questione del “discoprimto” e poi della conservazione di una piccola porzione di città con i problemi contingenti di adeguamento socio-economico e infrastrutturale di un intero sistema urbano in evoluzione.

La ricostruzione storico-urbana del *Macellum* di Pozzuoli non si esaurisce dunque nella sola individuazione e definizione del contesto originario in cui esso è sorto o del processo di stratificazione che ne ha caratterizzato la sopravvivenza fino alla sua riscoperta. Essa deve necessariamente tenere conto, soprattutto per quanto attiene all’età contemporanea, del processo di profonda evoluzione del tessuto urbano, connesso alla rifondazione del porto mercantile, all’ingresso in città delle infrastrutture su ferro, all’impatto socio-economico, oltre che culturale, scaturito dal progressivo incremento del turismo termale, alla “Grande Industria” che a Pozzuoli giunse in anticipo rispetto a Napoli.

La paradossale presenza, tra i progettisti dell’insediamento dell’«Armstrong Pozzuoli Ltd» (1886), di un fervido sostenitore del ritorno anti-industrialista alla grande stagione termale dei Campi Flegrei come l’ingegnere britannico Lamont Young³¹ è il sintomo di un singolare quanto inedito sentimento di tolleranza verso i problemi che già allora poneva la promiscuità ambientale tra l’antico “Tempio di Serapide” e il nuovo “Tempio” del lavoro.

Ancora percepibile nell’esperienza puteolana di un architetto-conservatore del primo Novecento come Leonardo Paterna Baldizzi³², queste evidenze documentarie pongono oggi nuovi interrogativi e sollecitano dunque nuovi percorsi di ricerca.

Bibliografia

G. Alisio, *Lamont Young. Utopia e realtà nell’urbanistica napoletana dell’Ottocento*, Roma 1978.

A. Avena, *Monumenti dell’Italia meridionale*, Roma 1902.

L. Canina, *L’architettura romana descritta e dimostrata coi monumenti....*, Roma 1830-40.

L. Ciancio, *L’invenzione di un oggetto scientifico: antiquari e naturalisti alla scoperta del “Tempio di Serapide” (1750–1769)*, in R. Mazzola, (a cura di), *Le scienze a Napoli tra Illuminismo e Restaurazione*, Roma, Aracne, 2011, pp. 15-60.

L. Ciancio, *Le colonne del Tempo. Il “Tempio di Serapide” a Pozzuoli nella storia della geologia, dell’archeologia e dell’arte (1750-1900)*, Firenze, Edifir, 2009.

F. Demma, *Monumenti pubblici di Puteoli. Per un’archeologia dell’architettura*, Roma, L’Erma di Bretschneide, 2007.

C. De Ruyt, «L’importance de Pouzzoles pour l’étude du macellum romain», *Puteoli. Studi di Storia antica*, 1, vol. 1, 1977, pp. 128-139.

C. de Seta, *L’Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa Napoli, 1992.

³⁰ L. Ciancio, *L’invenzione di un oggetto scientifico: antiquari e naturalisti alla scoperta del “Tempio di Serapide” (1750–1769)*, in R. Mazzola, (a cura di), *Le scienze a Napoli tra Illuminismo e Restaurazione*, Roma Aracne 2011, pp. 15-60.

³¹ G. Alisio, *Lamont Young. Utopia e realtà nell’urbanistica napoletana dell’Ottocento*, Roma 1978. Sul ruolo di Young come progettista dell’Armstrong si veda R. Giamminelli, *Il centro antico di Pozzuoli, Rione Terra e borgo*, Napoli, Dick Peerson, 1987, p. 66; M. Luongo, «Lo stabilimento Armstrong di Pozzuoli», *Historie de la banque*, nn. 34-35, 1987, pp. 128-263: 147.

³² S. Panetta (a cura di), *L’Archivio Leonardo Paterna Baldizzi all’Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2016.

- S. Di Liello, *Il paesaggio dei Campi Flegrei. Realtà e metafora*, Napoli, Electa Napoli, 2005.
- C. Dubois, *Pouzzoles antique (histoire et topographie)*, Paris 1907.
- Due opuscoli compilati dall'Istituto di architetti britannici, volti dall'inglese nell'italiano per cura della napoletana Accademia di Belle Arti della Società Reale Borbonica e stampati per ordine di Sua Eccellenza il Ministro segretario di Stato degli Affari Interni*, Napoli 1837.
- A. Giannetti, *Antonio Niccolini, architetto della Restaurazione, ovvero come un architetto neoclassico può essere barocco*, in G. Ricci, G. D'Amia (a cura di), *Cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, Milano, Mimesi, 2002, pp. 290-300.
- A.R. Gordon, «Jérôme-Charles Bellicard's Italian notebook of 1750-51: The discoveries at Hercolaneum and observations on ancient and modern architecture», *Metropolitan Museum Journal*, XXV (1990), pp. 49-142.
- O. Guasco, *Dell'edificio di Pozzuolo, volgarmente detto il Tempio di Serapide*, Roma, 1773.
- R. Giamminelli, *Il centro antico di Pozzuoli, Rione Terra e borgo*, Napoli, Dick Peerson, 1987.
- J.-I. Hittorff, *Mémoire sur Pompéi et Pétra*, Paris 1866.
- M. Luongo, «Lo stabilimento Armstrong di Pozzuoli», *Historie de la banque*, nn. 34-35, 1987, pp. 128-263.
- A. Maiuri, «Il "tempio di Serapide" a Pozzuoli», *Notiziario della Cassa per il Mezzogiorno*, II, 1, 1953, p. 29.
- F. Mangone, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*, Napoli, Artstudiopaparo, 2016.
- P. Marquez, *Dell'ordine dorico [...] con Appendice sopra un'antica tav. di Pozzuolo*, Roma 1803.
- A. Niccolini, *Descrizione della gran terma puteolana volgarmente detta Tempio di Serapide [...]*, Napoli 1846.
- A. Niccolini, *Memorie sulle arti desunte dalla illustrazione dell'antica terma puteolana volgarmente nomata Tempio di Serapide*, s.d., s.a., [ma 1848].
- A. Parascandola, *I fenomeni bradisismici del Serapeo di Pozzuoli*, Napoli 1947.
- R. Parisi, *Da Puteoli a Pozzuoli, e ritorno. Itinerario nell'iconografia urbana della città flegrea*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta e A. Buccaro, Napoli, Electa-Napoli, 2006, pp. 193-197.
- S. Panetta (a cura di), *L'Archivio Leonardo Paterna Baldizzi all'Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2016.
- S. Pasquali, *L'Antico*, G. Curcio, E. Kieven (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Milano, Electa, 2000, pp. 92-109.
- P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les envois de Rome 1778-1968. Architecture et archéologie*, Roma, École française de Rome, 1988.
- P. Pinon, *Augustin-Nicolas Caristie (1781-1862), temple de Sérapis à Pouzzoles, 1817-1823*, in *Italia Antiqua. Envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIXe et XXe siècle*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002, pp. 228-30.
- C. Rocco, «Un'esperienza socio-sanitaria nella Pozzuoli borbonica: le terme di Serapide (1817-1854)», *Proculus*, I, 1998, pp. 13-53.
- J. Swarbrick, *Robert Adam and his brothers. Their lives, work & influence, on English Architecture Decoration and Furniture*, London 1915.
- S. Villari, *Disegni e manoscritti di François Mazois nella Bibliothèque Nationale di Parigi*, G. Alisio, G. Cantone, C. De Seta, M.L. Scavini (a cura di), *I disegni di archivio negli studi di storia dell'architettura*, Electa, Napoli 1994, pp. 150-154.

Tempo di viaggio¹: la formazione dei russi in Italia 1750-1850

Federica Deo

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Keywords: russi, viaggi, architetti, formazione, grand tour.

Io sono stato a Roma. Inondato di luce. Come
può soltanto sognare un frammento! Una dracma
d'oro è rimasta sopra la mia retina.
Basta per tutta la lunghezza della tenebra.
(Iosif Brodskij, *Poesie Italiane*, Adelphi Edizioni, Milano 1996.)

Sin dalla fine del Diciassettesimo secolo divenne pratica diffusa della cultura occidentale quella di compiere un viaggio di formazione nell'Europa continentale: il *Grand Tour*². Anche il popolo russo, affascinato dalle terre e dalle culture sorte intorno al bacino del Mediterraneo, viaggia verso Ovest, tracciando itinerari attraverso la Francia, la Grecia, l'Italia.

Attraverso questo saggio, tenteremo di far luce sulle dinamiche che hanno caratterizzato i viaggi di formazione e di ricerca di un popolo che, troppo ad est per l'Occidente e troppo ad Ovest per l'Oriente, si caratterizza come un caso liminare: il popolo russo.

«Ogni artista russo ha il diritto di tappare gli orecchi per qualche anno verso tutto ciò che è russo, e vedere un'altra sua patria, l'Europa, e soprattutto l'Italia» (A. Blok, da una lettera alla madre, 13 aprile 1909).³

Dallo studio dei documenti e dei saggi dedicati a pittori, architetti, letterati russi è emersa una tradizione che ha visto molti artisti compiere, sin dal Settecento, il proprio viaggio di formazione in Europa, spesso in Italia. Tenteremo ora di metterci sulle tracce di questi artisti, per poi analizzarne il percorso formativo e le eventuali suggestioni ed influenze.

1697–1699 sono gli anni che definiscono il periodo di viaggio del primo intellettuale russo in Italia⁴⁵. Si tratta di Pëtr Andreevič Tolstoj⁶, *stol'nik* di Pietro il grande, mandato dallo zar in Italia per studiarne l'assetto socio-economico. Sarà proprio Tolstoj a inaugurare quell'itinerario italiano che caratterizzerà il percorso dei russi nei secoli successivi: Venezia, considerata da molti non ancora Italia, o l'altra San Pietroburgo, e il Veneto, Milano, Roma, e poi il sud con Napoli e Bari. A Tolstoj seguirono numerosi diplomatici mandati in Italia dallo

¹ Il titolo è un rimando al documentario girato da Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra nel 1983, che filma il viaggio del cineasta russo in cerca del luogo dove girare il film *Nostalghia*. Il rimando si pone necessario: unico film di Tarkovskij non girato in Russia, *Nostalghia* è il viaggio di ricerca di un critico di musica classica sulle tracce del compositore Sasnowskij. Il documentario è una fonte importante per chi si occupa del viaggio in Italia degli architetti russi: temi toccati dai due cineasti nelle loro discussioni sono l'importanza della suggestione dei luoghi per gli artisti e del rapporto tra architettura, paesaggio e interno architettonico.

² La letteratura sui viaggi di formazione è notevole e in questa sede rimandiamo agli ultimi contributi: C. de Seta, *Il Grand Tour e il fascino dell'Italia*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007; A. Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Clean, Napoli, 2009; per un approfondimento sui viaggi nel sud Italia: F. Mangone, *Capri e gli architetti*, Massa editore, Napoli, 2004; F. Mangone, *Viaggi al Sud. Architetti nordici e l'Italia. 1850-1925*, Electa, Firenze, 2002.

³ A. Kara-Muzia, *Venezia russa*, Teti Editore Roma, 2005, p. 101. (I russi in Italia).

⁴ (a cura di) F. Paloscia, *Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori*, Edizioni Abete, Roma 1994, p. 97.

⁵ C. de Seta, *Grand tour, viaggi narrati e dipinti*, Electa Napoli, 2001, p.168.

⁶ Per una maggiore conoscenza si rimanda a: C. Piovene Cevese, *Il Viaggio in Italia di P.A. Tolstoj (1697-99)*, Slatkine, Genève 1983.

zar⁷. Ma con il viaggio di Tolstoj si chiude un capitolo che vede aprirne un altro: quello del secolo dei lumi, del Settecento.

Le scoperte archeologiche e gli scavi di Pompei ed Ercolano influenzeranno moltissimo le fortune dell'Italia meta *Grand Tour* e costituiranno il primo attestato rapporto ed interesse per l'arte italiana: molti uomini di stato russi furono mandati nella penisola esclusivamente per comprare opere d'arte e reperti archeologici⁸. Una grande influenza avrà in questo la politica di Caterina II, l'imperatrice "illuminata", che promosse i viaggi ad Occidente, proprio per conoscere più a fondo quei circoli intellettuali e culturali dove nascevano e si diffondevano le idee illuministe, a sua volta attorniandosi di intellettuali europei⁹.

È necessario ricordare che durante le reggenze precedenti, quelle della dispotica Anna e di Elisabetta, sia a Mosca che San Pietroburgo, operarono architetti europei che portarono in Russia il gusto per il barocco italiano e francese¹⁰. Come per l'Europa, anche in Russia il sorgere del Neoclassicismo fu una risposta all'ormai dilagante insofferenza per il Barocco, ma, ci chiediamo, fu forse di più? Non può non tenersi in considerazione il dato che qui, come in nessun altro paese, il Neoclassicismo si protrasse *ad libitum*, prendendo varie forme (Neopalladianesimo, Neorinascimento, Neo-neoclassicismo), sino al Ventesimo secolo.

Caterina la Grande creò attorno a sé un ambiente architettonico non meno cosmopolita di quello che circondava le precedenti zarine: Jean Baptiste Michel Vallin de la Mothe, Giacomo Querenghi e Antonio Rinaldi, Georg Friedrich Veldten, Charles Cameron¹¹. Inoltre fu sotto Caterina che l'Accademia delle Belle Arti di Pietroburgo mandò dei pensionati a completare gli studi nelle più importanti accademie europee.

È in questo contesto che sorse il Neoclassicismo russo, che, al contrario di quello europeo non produsse contributi teorici. Si guardava al rinascimento italiano, e soprattutto l'architettura palladiana è stata riferimento costante, sin dal primissimo neoclassicismo (basti pensare al Palazzo imperiale a Pavlovsk progettato da Cameron nel 1780) fino agli ultimi rimandi al classico, con il Neo-neoclassicismo del primo Novecento (si pensi, in primis, alle architetture di Zholtovskij). Altri riferimenti furono il Neoclassicismo francese, e il già Palladianesimo inglese. Il Neoclassicismo di Caterina variò a seconda degli architetti cui si avvalse e della loro specifica matrice culturale, mantenendo tuttavia due costanti invariate: la nausea per il Barocco elisabettiano e «l'aderenza agli elementi del sistema classico degli ordini»¹². In estrema sintesi, la Russia inghiottiva voracemente tutto ciò che stava accadendo in Occidente, senza elaborare dibattiti teorici, ma carpendo la plasticità, l'armonia, le proporzioni di quell'architettura che si era più e più volte imposta in Europa, e che, nata nel bacino Mediterraneo, l'architettura classica, costituiva la madre di ogni architettura. «La difficoltà principale, nello studio dell'architettura greca, dipende dal fatto che gran parte della nostra cultura, e soprattutto del nostro modo di vedere i valori artistici, dipende appunto dai greci»¹³. Quando Leonardo Benevolo scrive "nostra" intende la cultura europea, italiana nello specifico. Ebbene, cosa accade per i russi, popolo che, per posizione geografica, può dirsi

⁷ Per una più accurata analisi sull'argomento si rimanda al capitolo *Viaggiatori dell'Est Europeo* del saggio *Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori*.

⁸ F. Paloscia, p. 101.

⁹ Scelse quali suoi coadiuvanti Falconet, Diderot, Voltaire. Fece della cultura la sua politica, arrivando ad acquistare grandissima parte delle opere d'arte che, ad oggi, costituiscono il patrimonio artistico estero appartenente ai musei russi. Amò, com'è noto, particolarmente l'architettura francese ed italiana, e si attornì di architetti europei, specialmente francesi.

¹⁰ A Bartolomeo Francesco Rastrelli, *in primis*, si deve gran parte della *face* barocca settecentesca di Mosca (anni Trenta), poi pietburghese (anni Quaranta), ed infine di Tsarskoe Selo e Peterhof (anni Cinquanta).

¹¹ Sull'argomento si veda anche: A. Buccaro, P. Miltenov, G. Kiucarian, *Antonio Rinaldi architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Electa Mondadori, Milano 2003.

¹² Ivi, p. 263.

¹³ L. Benevolo, *Introduzione all'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2006, p.13.

metà europeo metà asiatico? Probabilmente non dobbiamo dimenticare, né sottovalutare, l'importanza della politica: Caterina, nata Sofia Federica Augusta di Anhalt-Zerbs, proveniva da una cultura occidentale, e allo stesso tempo, data in sposa a Pietro III, che aborriva, seppur far suo l'impero russo con un colpo di stato. Caterina non solo fece costruire moltissimi monumenti e palazzi a Mosca e San Pietroburgo da architetti europei, fece di più: mandò gli architetti russi più talentuosi a studiare in Francia e in Italia. Sotto il suo regno le Accademie istituirono le prime borse di studio per pensionati. Abbiamo notizia certa di tre architetti russi che compirono il proprio viaggio di formazione sotto Caterina: Starov, Bagenov e Volkov. Tutti e tre compiono pressappoco lo stesso tour, partendo dalla Francia, per poi visitare l'Italia, specialmente il Veneto. Volkov e Bagenov soggiornarono a Roma, e quest'ultimo fu Accademico di San Luca, poi membro dell'Accademia di Bologna e di Firenze¹⁴. Ivan Starov, definito «il primo dei classici russi»¹⁵, nacque a Mosca nel 1745¹⁶, studiò dapprima all'Università di Mosca per poi passare all'Accademia di San Pietroburgo, dove si laureò¹⁷ a pieni voti nel 1762¹⁸. Fu allievo di Vallin de la Mothe. Nello stesso anno fu mandato in Europa per un periodo di perfezionamento: affiancò l'architetto Charles de Wailly per quattro anni, a Parigi, e tra il 1766 e il 1768 viaggiò e visitò l'Italia. Fu in Veneto, dove ebbe modo di studiare l'opera palladiana, e in Campania: sappiamo con certezza che visitò la zona archeologica di Paestum, dalla quale fu molto influenzato¹⁹. Tornato a San Pietroburgo iniziò ad insegnare all'Accademia. Nel 1772 divenne membro della Commissione per le Opere Murarie di San Pietroburgo, attraverso la quale lavorò a molti piani urbani per diverse città russe²⁰. A questo periodo appartengono i primi progetti per ville: Villa Bobrinskij a Bogoroditsk nel 1771 e tra il 1774 e il 1776 Villa Gagarin a Nikollskoe, vicino Mosca. Sebbene questi primi progetti non siano emblemi del classicismo severo e monumentale del periodo maturo dello Starov, sono però significativi per questo momento di transizione: l'assetto planimetrico del progetto del 1771 richiama, per la composizione dei vari volumi, il tardo barocco: i tre volumi predominanti che costituiscono l'intera architettura sono posti



Ivan Starov, Villa Gagarin, 1774/6. Planimetria, facciata principale, pianta e dipinto d'epoca.

intorno ad un cortile centrale di forma ellittica; ellittico è anche il volume intorno a cui si articola il corpo principale della residenza; un'ellissi che emerge dal parallelepipedo di base e attorno a cui si avviluppa la sinuosa scala d'ingresso. Dunque un'architettura, questa, ibrida: nei volumi vi sono ancora ridondanze barocche, mentre negli elementi di decoro, nelle proporzioni, nelle aperture Starov si avvale certamente di un linguaggio Neoclassico. Nel 1776 vinse il concorso per la riedificazione della cattedrale di S. Aleksander

¹⁴ M. Gibellino Krasceninnicowa, *L'Architettura Russa nel Passato e nel Presente*, Palombi Editore, Roma 1963, p. 142.

¹⁵ Ivi, p. 140.

¹⁶ La Gibellino Krasceninnicowa indica quale data di nascita dell'architetto russo il 1943. Tuttavia, più numerose fonti, tra cui il più recente testo del Brumfield, indicano come data il 1745.

¹⁷ M. Gibellino Krasceninnicowa, p. 140.

¹⁸ W. Craft Brumfield, *A History of Russian Architecture*, Cambridge University Press, 1993, p. 275.

¹⁹ M. Gibellino Krasceninnicowa, p. 140.

²⁰ W. Craft Brumfield, 1993, p. 275.

Nievskij, cui concorsero anche Vallin de la Mothe e Kokorinov. L'intero complesso monasteriale si compone di varie parti: di Starov sono la Cattedrale della Trinità e l'ingresso al complesso. Con questo progetto, l'architetto moscovita definisce i tratti più maturi del suo classicismo, la cui austerità è data attraverso elementi derivanti dall'architettura palladiana: il portico dorico, il frontone, la cupola a costoloni. Secondo il Brumfield l'ampio raggio di base della cupola e il basso profilo suggeriscono un riferimento al Soufflot, e al suo Panthéon²¹. Tuttavia è probabilmente col Palazzo di Tauride, commissionatogli da Caterina la Grande, che Starov raggiunse la massima limpidezza del suo stile. Modello di semplicità neoclassica²², è probabilmente l'esempio più completo dell'influenza di Palladio sul russo: l'ingresso marcato da un portico esastilo in stile Toscano, il frontone sormontato da una cupola a basso profilo, i corpi laterali che vi si snodano attorno. Purtroppo l'interno è stato alternato nei secoli



Andrei Veronikhin, Villa Stroganov presso Brattsevo, prospetto e pianta; Cattedrale di Nostra signora di Kazan, prospetto e dipinto

successivi da numerosi interventi così come il celebre "Salone delle colonne".

Dopo Caterina, sotto il regno di Paolo I, Alessandro I e Nicola I, ossia sino alla prima metà del Diciannovesimo, in Russia si continuò ad operare guardando all'Europa e al Classicismo, con interesse che parve spostarsi verso la scena francese, l'opera di Ledoux, la lezione di Blondel e il classicismo ellenico. Non più solo Mosca e San Pietroburgo, ma anche i centri di provincia. I nobili russi richiedono gli architetti più talentuosi per edificare le loro proprietà terriere. Tenute e ville che riecheggiano, nel rapporto col paesaggio, nel classicismo, nell'utilizzo di simmetrie e piante a schema centrale, ancora una volta le architetture venete.

Tra i maggiori architetti vi sono

personalità molto eccentriche e poliedriche: L'vov, Melnikov, Voronikhin, gli italiani Rossi, Rusca. Andrej L'vov²³ era autodidatta: letterato, intellettuale, pittore ed architetto, le sue opere sono frutto di una mente rinascimentale, la cui Cattedrale di San Boris e Gleb, con la sua pianta centrale, con doppia simmetria rispetto ogni asse, non è certamente un tacito rimando a Villa Capra di Palladio, nella stessa misura in cui il suo più importante progetto, quello della Cattedrale di S. Joseph a Mogilev, attraverso il suo portico esastilo, mostra l'influenza e la fascinazione dei tempi di Paestum e dell'ingegneria del Pantheon²⁴. Lesse molte opere teoriche, molti trattati che, grazie alla politica adottata da Caterina in poi, furono portati in Russia. Tradusse i *Quattro libri* di Palladio, che elesse suo maestro, e nella introduzione scrisse: «lunga vita al gusto palladiano nella mia patria»²⁵. Andrej Voronichin invece aveva umilissimi natali: ex servo della gleba godè della protezione dei suoi padroni, la facoltosa ed importante famiglia degli Stroganov, che gli permise di studiare prima a Mosca, sotto la guida di Bagenov e Kazakov, per poi recarsi dapprima a Pietroburgo ed infine in

²¹ Ivi, p. 276.

²² Ibidem.

²³ F. Rossi, *Il taccuino italiano di Nikolaj L'vov*, Edizioni della Normale, Pisa 2013, ed anche F. Rossi, *Palladio in Russia. Nikolaj L'vov architetto e intellettuale russo al tramonto dei Lumi*, Marsilio Editore, Venezia 2010.

²⁴ Ivi, p. 318.

²⁵ Ibidem.

Europa, tra Parigi²⁶ e Roma²⁷. Con Voronikhin ancora un classicismo palladiano. Emblematico il progetto per la villa Stroganov presso Brattsevo: pianta centrale, un quadrato, leggermente smosso dai due volumi che leggermente emergono dalla facciata d'ingresso e quella ad essa parallela; sulle altre due facciate emergono dei corpi semicilindrici. La parte bassa della villa si apre al paesaggio attraverso i loggiati esastili. Al centro della pianta una rotonda sormontata da una cupola a basso profilo. Tuttavia la fase matura di Voronikhin fu sotto il regno di Alessandro I e il suo progetto più conosciuto e più discusso quello per la Cattedrale di Nostra Signora di Kazan, (1801-1811): il poderoso colonnato corinzio in pietra di Pudogi, composto da centoquarantaquattro colonne, si sviluppa in semicerchio e abbraccia l'intera piazza; al centro e leggermente in rilievo, il portico esastilo d'ingresso alla basilica. Il riferimento è Michelangelo e il suo progetto per San Pietro, e proprio per l'immediato rimando alla celebre basilica romana fu molto criticato. Oltre Voronikhin altro architetto della scena pietrobirghese che ebbe una formazione europea fu Andreian Zakharov (1738-1783) l'architetto della Mosca neoclassica «*par excellence*»²⁸ il quale, dopo essersi laureato presso l'Accademia di Belle Arti nel 1782, allievo di Feldten e Volkov, partì alla volta della Francia, dove studiò con Jean François Thérèse Chalgrin, autore dell'Arco di Trionfo, per ben quattro anni. Durante questo periodo viaggiò molto in Italia. Tutti i suoi progetti sono impregnati della lezione del Neoclassicismo francese, specialmente quello per il Palazzo dell'Ammiragliato: un'architettura monumentale, che vide Zakharov misurarsi nell'ardua impresa di gestire la preesistente facciata lunga ben trecento metri. Il russo costruì due nuovi corpi, portando la lunghezza complessiva a trecentosettantacinque metri, e articolando il prospetto principale, quello sulla Neva, in modo da creare ritmo e rompere la staticità, attraverso il giustapporsi delle parti. Zakharov, infatti, ampliò il prospetto progettando due nuovi blocchi laterali che verranno definiti "Saggio di geometria solida", e come afferma il Brumfield: «Zakharov ha risolto il problema della ripetizione orizzontale tramite l'uso degli ordini in punti chiave su semplici forme geometriche, che costituiscono una scenografia per il massiccio bugnato e gli altorilievi»²⁹.

In Russia lo stile Neoclassico continuò a lungo nell'Ottocento, che invece in Europa vedeva l'aprirsi della cultura architettonica a un più ampio spettro di riferimenti storicistici nel segno dell'Eclettismo.

Bibliografia

L. Benevolo, *Introduzione all'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2006.

W. C. Brumfield, *A History of Russian Architecture*, Cambridge University Press, 1993, p.275.

A. Buccaro, P. Miltenov, G. Kiucarian, *Antonio Rinaldi architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Electa Mondadori, Milano 2003.

C. de Seta, *Grand tour, viaggi narrati e dipinti*, Electa Napoli, 2001.

C. de Seta, *Il Grand Tour e il fascino dell'Italia*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007.

M. Gibellino Krasceninnicowa, *L'Architettura Russa nel Passato e nel Presente*, Palombi Editore, Roma 1963.

A. Kara-Muzia, *Venezia russa*, Teti Editore Roma, 2005.

A. Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Clean, Napoli, 2009.

²⁶ M. Gibellino Krasceninnicowa, p. 161.

²⁷ Il Brumfield invece afferma che il viaggio europeo di Voronikhin e del giovane Stroganov ebbero come mete la Svizzera, la Germania e la Francia.

²⁸ AA.VV., *An Introduction to Russian Art and Architecture*, Cambridge University Press, 1989, p. 92.

²⁹ W. C. Brumfield, p. 358.

- F. Mangone, *Capri e gli architetti*, Massa editore, Napoli, 2004;.
- F. Mangone, *Viaggi al Sud. Architetti nordici e l'Italia. 1850-1925*, Electa, Firenze, 2002.
- F. Paloscia (a cura di), *Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori*, Edizioni Abete, Roma 1994.
- C. Piovene Cevese, *Il Viaggio in Italia di P.A. Tolstoj (1697-99)*, Slatkine, Genève 1983.
- F. Rossi, *Il taccuino italiano di Nikolaj L'vov*, Edizioni della Normale, Pisa 2013.
- F. Rossi, *Palladio in Russia. Nikolaj L'vov architetto e intellettuale russo al tramonto dei Lumi*, Marsilio Editore, Venezia 2010.

Modificazione del Grand Tour: le antichità egiziane tra formazione e influenze per gli architetti dell'Occidente

Michela Mezzano

Politecnico di Torino – Torino – Italia

Parole chiave: Grand Tour, Egittomania, Orientalismo, Description de l'Égypte, Jean Nicolas Huyot, Owen Jones.

1. La Description de l'Égypte, resoconto illustrato di una spedizione scientifica

Nel 1798 Napoleone Bonaparte intraprese il viaggio verso l'Egitto con intento bellico e conquistatore riponendo nel Mediterraneo la fiducia nel debellare la potenza dell'Inghilterra. Bonaparte organizzò il viaggio in gran segreto verso l'Oriente programmandolo come un attacco al nevralgico interesse che i britannici nutrivano verso l'Egitto e alla loro via verso l'India. L'Egitto veniva considerata così una meta attraente sia per le caratteristiche geografiche, per la disponibilità di risorse e materie prime e avrebbe potuto rivelarsi un possibile mercato per le mire francesi.

Napoleone Bonaparte durante il viaggio si munì non soltanto di forze militari e potenze navali, bensì di una vera e propria équipe di uomini di cultura, i così detti *savants*, ognuno di essi specializzato in uno specifico settore disciplinare: *géometrie, astronomie, mécanique, horlogerie, chimie, minéralogie, botanique, zoologie, chirurgie, pharmacie, antiquités, architecture, dessinateurs, génie civil, géographes, imprimerie, mathématiques, physique, économie politique, littérature et Beaux-arts*.¹

All'interno di questo vasto equipaggiamento figuravano nomi illustri come il letterato Vivant Denon che presenta all'interno del suo *Voyage dans la basse et l'haute Egypte pendant les campagnes du général Napoléon*, 1802, all'alternarsi di vicende belliche, la descrizione di antichi siti e monumenti. Napoleone durante la sua permanenza in Egitto fondò inoltre, con lo scopo promozionale, culturale e di ricerca, l'*Institute d'Égypte*, al Cairo. L'Istituto che tenne la sua prima riunione il 23 agosto 1798 sotto la presidenza di Monge, si proponeva inoltre di unire le competenze militari con quelle prettamente culturali e scientifiche coniugando così le competenze tra militari e savants.²

Sebbene il ciclo di battaglie in terra d'Egitto culminò con un fallimento, quest'impresa contribuì all'accrescimento culturale della Francia e dell'Europa e diede alla luce uno dei più imponenti volumi, sia per importanza che per vastità dimensionale.

1.1. Raccontare e rappresentare un luogo, il ruolo dell'architetto

La *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française* si configura come opera monumentale al culmine di un lungo processo di ricerca e operatività multidisciplinare.³

Il testo si compone di dieci volumi contenenti circa 3.000 illustrazioni, 837 tavole incise su lastre di rame, un atlante contenente i rilievi topografici dell'Egitto e della Terra Santa in 47 fogli in scala 1:100000, in oltre pubblicati nove volumi di memorie, ricordi, descrizioni e

¹ C. Norry, *Relation de l'expédition d'Égypte, suivie de la Description de plusieurs des monumens de cette contrée, et ornée de figures*, Paris, Charles de Pougens, Denis-Simon Magimel, An VII (1799), pp. 58-59.

² L. Bucci De Santis, *Rappresentare il territorio La Description de l'Égypte tra narrazione grafica e sistemi di dati*, Napoli, CUEN s.r.l., 1999, p. 23.

³ La prima edizione venne alla luce nel 1809.

commenti.⁴ I primi cinque tomi dal titolo *Antiquities* mostrano per la prima volta al pubblico europeo il patrimonio artistico e architettonico dell'Egitto, i seguenti due volumi illustrano invece le attività e la vita del paese fino all'occupazione da parte di Napoleone dal 1798 al 1801, mentre i tre volumi finali descrivono la storia naturale.

Architetti, topografi e disegnatori riproducono attraverso il disegno numerosissime scale di dettaglio: vengono rappresentati territori e paesaggi ma sono numerose anche sezioni, scorci prospettici e elementi di dettagli architettonici e decorativi che forniscono così un quadro dettagliato e completo delle città e delle architetture. Largo spazio viene dedicato alle rappresentazioni delle città principali come il Cairo e Alessandria.

Le caratteristiche architettoniche e decorative come d'altra parte quelle paesaggistiche, si riscontrano in modo costante anche all'interno delle rappresentazioni così definite «Costumes et portraits», la figura in primo piano è contornata da elementi che ne valorizzano o completano la comprensione del ruolo sociale, l'astronomo ad esempio è raffigurato all'interno di un ambiente, riccamente decorato sia per gli elementi intarsiati che compongono la struttura probabilmente lignea della parte verandata, sia per la ricchezza delle tappezzerie utilizzate per arredare l'intero ambiente.

Un altro aspetto interessante è la sezione dedicata alle arti e ai mestieri: nel mostrare le tecniche lavorative e gli elementi tecnologici, si scorgono altri tipi di paesaggi ed architetture, più scarse di elementi decorativi e con scala decisamente meno monumentale e sfarzosa, gli autori tratteggiano la visione della vita quotidiana in un contesto prettamente rurale.

2. Inghilterra e Francia: l'influenza del mondo egizio

2.1. Influenza in Inghilterra: la figura di Owen Jones

A partire dal XVII secolo, l'esperienza del Grand Tour veniva considerata per i giovani più abbienti, una delle principali avventure, essenziali alla formazione culturale⁵. Le mete ricercate del viaggio erano le città d'interesse artistico, meta prediletta quindi era l'Italia, culla culturale ricca di monumenti e collezioni. Dopo la pubblicazione della *Description de l'Égypte*, anche l'Egitto, per le caratteristiche esotiche, la scrittura complessa, la ricchezza culturale, iniziò ad interessare i giovani architetti, divenendo meta d'interesse.

Nel contesto britannico, l'architetto Owen Jones, considerato uno delle personalità più influenti nel campo della progettazione e dell'ornamento in Inghilterra a metà del XIX secolo, intraprese a soli ventitré anni un viaggio verso l'Oriente. Anche il suo maestro Lewis Vulliamy che nel 1819 aveva vinto il «Royal Academy travelling scholarship», ebbe modo di visitare Italia, Grecia, Asia Minore, Costantinopoli e quasi sicuramente attraverso i suoi disegni e appunti seppe incuriosire il giovane architetto.⁶ Nella celeberrima opera *The Grammar of Ornament, 1856* O.J. definisce l'architettura egizia come «peculiare su tutti gli stili, che il più antico monumento il più perfetto è l'arte», l'autore inoltre ribadisce che gli egizi sono inferiori soltanto a loro stessi e che l'architettura non è presente alcuna influenza e l'unica fonte di ispirazione è l'elemento naturale.

Secondo l'autore, l'ornamento egizio si può classificare secondo tre tipologie: quello costruttivo o che forma parte di monumenti, quello rappresentativo e quelli semplicemente decorativi. Nel primo caso si tratta di decorazioni a supporto del coronamento delle mura o di

⁴ C. Coulston Gillipsie, M. Dewachter, *Monuments de l'Égypte*, Paris, Hazan, 1988, p. 1.

⁵ Si veda Enciclopedia Treccani.

⁶ S. Sarah, and سارة سيراييت. «Owen Jones: Travel and Vision of the Orient / الرحلة: جونز أوين / Alif: *Journal of Comparative Poetics*, no. 26, 2006, pp. 128–146. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/30197946.

colonne che si rifanno ad elementi naturalistici autoctoni come la pianta di papiro, la base con significato di radice, il corpo della colonna rappresenta il tronco e il capitello viene figurato nel fiore aperto talvolta coronato da piante più piccole.

La seconda tipologia ornamentale deriva dalla rappresentazione convenzionale della mera raffigurazione vista in una chiave ideale di trasposizione di scene di vita quotidiana sui monumenti, mentre la terza tipologia ornamentale appare meramente decorativa e priva di rimandi, ha probabilmente regole che rimangono ignote all'autore.

Si fa inoltre riferimento all'uso del colore sugli elementi architettonici che ricoprono per interesse gli edifici: «noi abbiamo molto da imparare da loro su questo argomento»⁷.

Il viaggio in Egitto non fu solo esplicitato nella realizzazione di questa pubblicazione ma si riscontra inoltre nella realizzazione della decorazione generale del Crystal Palace durante la Grande esposizione di Londra nel 1851.⁸

2.2. Il caso francese: il viaggio di Jean Nicolas Huyot

Il francese J.N. Huyot⁹ durante la sua vita ebbe modo di visitare l'Asia Minore, l'Egitto e la Grecia, numerose sono le testimonianze che attestano questa sua esperienza.

Molto spesso il nome di Huyot viene ricondotto a quello di François Champollion per quanto concerne la decifrazione del sistema geroglifico.¹⁰

Si sa che Huyot compirà il suo viaggio in Egitto in compagnia di Henry Salt, console britannico, e William John Bankes, aristocratico inglese.

Huyot visitò Antinoë, Assiout, Dendérah, Louxor, Philae, Tempio di Cartas "(Kartassi), il tempio di "Dindoura" (Dendour), Dakka o Dakkeh, Maharraquah, Wadi Es Sebouah, Derr fino ad arrivare ad Abou Simbel. Ebbe modo anche di visitare Kom Ombo e Esna.

Raffigura inoltre i templi di Karnak e monumenti Thèbes.

In Egitto Huyot si metterà in contatto con altri colleghi architetti come F.C. Gau, autore di «Antiquités de la Nubie, ou monuments inédits des bords du Nil» (Paris, 1821-1823) e P.X. Coste, «Architecture arabe ou Monuments du Kaire» (Paris, 1837-1838).

Di particolare interesse è lo studio condotto da J.Leclant riferito all'attribuzione dei disegni di Nestor L'Hôte a J.N. Huyot.¹¹

Deux particularités les distinguent: d'abord l'écriture n'est pas la même; elle est fine, plus serrée et penchée que d'habitude, et en outre on y trouve un nombre considérable de dessins et d'aquarelles (celles-ci très soignées) et aussi des croquis cotés, minutieux, des plans détaillés de monuments antiques. Tout cela donne l'impression d'être l'oeuvre d'un architecte professionnel, ce que n'était point Nestor L'Hôte.

⁷ O. Jones, *The Grammar of Ornament*, London, Published by day and son, Lithographers to the Queen 1856.

⁸ C. Ossian, «The Egyptian Court of London's Crystal Palace», *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt*, 2007, pp. 64-73.

⁹ 1780-1840, architetto e figlio di costruttori, iniziò a studiare architettura presso la scuola di disegno in Rue de l'École de Médecine entrando successivamente nell'atelier di Antoine Françoise Peyre. Nel 1807 vinse la Premier Grand Prix de Rome. Nel 1817 intraprese il suo viaggio nel Mediterraneo. Durante il suo viaggio in Egitto ebbe modo di approcciarsi allo studio di monumenti architettonici e al restauro di Thebes. Nel 1822 divenne professore di storia dell'architettura. Huyot viene conosciuto principalmente, in ambito architettonico per aver contribuito alla realizzazione dell'Arco di Trionfo a Parigi.

¹⁰ P. Pinon, «L'Orient de Jean Nicolas Huyot: le voyage en Asie-Mineure, en Egypte et en Grèce (1817-1821)», *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 73,1, 1994, pp. 35-55.

¹¹ J. Leclant, «Le voyage de Jean-Nicolas Huyot en Égypte (1818-1819) et les manuscrits de Nestor Lote», *Bulletin de la Société française d'Égyptologie, réunions trimestrielles et communications archéologiques*, 32, Décembre 1961, pp. 35-42.

Nestor Lhôte étant ainsi mis hors de cause, il reste à savoir qui fut l'auteur de ces dessins précis, de ces jolies aquarelles. Un hasard heureux, l'an dernier, nous l'a fait découvrir: il s'agit de Jean-Nicolas Huyot (1780-1840), membre de l'Institut et professeur d'histoire de l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts. Voici maintenant dans quelles circonstances nous avons été amenés à lui attribuer, sans hésitation, le contenu du dossier NAF 20402 de la Bibliothèque Nationale.

Enfin ce ne peut être par hasard qu'une lettre d'un officier de à Monsieur Huyot "Membre de l'Institute Royale de France". L'attribution du dossier 20402 à Jean Nicolas Huyot peut donc être considérée comme acquise.¹²

Bibliografia

L. Bucci De Santis, *Rappresentare il territorio La Description de l'Égypte tra narrazione grafica e sistemi di dati*, Napoli, CUEN s.r.l., 1999.

C. Coulston Gillipsie, M. Dewachter, *Monuments de l'Égypte*, Paris, Hazan, 1988.

O. Jones, *The Grammar of Ornament*, London, Published by day and son, Lithographers to the Queen 1856.

J. Leclant, «Le voyage de Jean-Nicolas Huyot en Égypte (1818-1819) et les manuscrits de Nestor Lote», *Bulletin de la Société française d'Égyptologie, réunions trimestrielles et communications archéologiques*, 32, Décembre 1961, pp. 35-42.

N. L'Hôte, «Papiers et dessins du voyageur et égyptologue Nestor L'Hôte (1804-1842).XIXe siècle. IX Dessins et plans».

C. Norry, *Relation de l'expédition Égypte, suivie de la Description de plusieurs des monumens de cette contrée, et ornée de figures*, Paris, Charles de Pougens, Denis-Simon Magimel, An VII (1799), pp. 58-59.

C. Ossian, «The Egyptian Court of London's Crystal Palace», *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt*, 2007, pp. 64-73.

P. Pinon, «L'Orient de Jean Nicolas Huyot: le voyage en Asie-Mineure, en Egypte et en Grèce (1817-1821)», *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 73,1, 1994, pp. 35-55.

P. Pinon, «Les fondements de l'orientalisme architectural en France. Les cours d'histoire de l'architecture de Jean nicolas Huyot à l'École des beaux-arts (1823-1840)», in Nabila Oulebsir et Mercedes Volait (dir.), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris, 2009, pp. 1-13.

S. Sarah, and سارة سيرايت. «Owen Jones: Travel and Vision of the Orient / الرحلة: جونز أوين / "ورؤية الشرق» *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n. 26, 2006, pp. 128–146.

¹² Due caratteristiche si distinguono: in primo luogo, la scrittura non è la stessa; è sottile, più concisa e inclinata del solito, e inoltre c'è un numero considerevole di disegni e acquerelli (questi sono molto precisi) e anche disegni quotati, dettagliati, disegni particolareggiati di monumenti antichi. Tutto questo dà l'impressione di essere l'opera di un architetto professionista, che non era Nestor Lhôte.

Essendo Nestor Lhôte in questo modo assolto, non risulta chiaro chi fosse l'autore di questi disegni accurati, di questi splendidi acquerelli. Una fortunata coincidenza, l'anno scorso, ce l'ha fatto scoprire: si tratta di Jean-Nicolas Huyot (1780-1840), membro dell'Istituto e professore di storia dell'Architettura presso l'Ecole des Beaux-Arts. Ed ecco le circostanze che ci hanno portato ad attribuire a lui, senza esitazione, il contenuto del dossier NAF 20402 della Bibliothèque Nationale. Infine, non può essere una coincidenza che una lettera di un ufficiale (fosse diretta) al Signor Huyot "Membro dell'Institute Royale de France". L'attribuzione del dossier 20402 a Jean Nicolas Huyot può quindi essere considerata come accertata.

Impressioni di viaggio e immagini degli anni di guerra. La formazione mitteleuropea di Rudolf Perco. Dalla Wagnerschule a “Vienna Rossa”

Cristiana Volpi

Università di Trento – Trento – Italia

Parole chiave: Rudolf Perco, Wagnerschule, *Rom-Preis*, disegni di viaggio, monumenti commemorativi.

La formazione dell'architetto mitteleuropeo Rudolf Perco, nato a Gorizia nel 1884 da padre sloveno e madre italiana, ma cresciuto nella capitale dell'impero asburgico¹, è paradigmatica del percorso che Otto Wagner delinea per gli studenti più brillanti della Scuola Speciale per l'Architettura presso l'Accademia delle Belle Arti di Vienna da lui diretta a partire dal 1894, sia dal punto di vista dei riferimenti e delle scelte stilistiche che per quanto concerne le modalità dell'apprendimento.

Nelle sue esercitazioni scolastiche si registra l'oscillare tra temi progettuali e forme architettoniche che vanno incontro alle esigenze del tempo presente da un lato, e il rispetto dei canoni tradizionali, espresso in un ritorno al classicismo, dall'altro. Nel corso del primo anno di studi (1906-07) Perco si cimenta, ad esempio, nel progetto di una casa d'affitto a Vienna – tema ricorrente sia alla Wagnerschule che nell'attività professionale del maestro – , contraddistinto da linee semplificate, mentre l'anno seguente lo studio di un edificio urbano rappresentativo (una casa di cura all'interno di un parco di città) evidenzia un «atteggiamento retrospettivo» che spazia dal classicismo a quei modelli rinascimentali e soprattutto barocchi, tratti per lo più dagli esempi di Fischer von Erlach, che vengono ripresi con una certa frequenza nei progetti prodotti dagli allievi di Wagner negli ultimi anni di corso².

Il progetto finale di diploma, conseguito nel 1910, dopo l'interruzione degli studi per un anno per esigenze lavorative – un'eventualità di cui la stessa organizzazione della scuola teneva conto³ –, ha infine per oggetto un complesso termale concepito come una monumentale costruzione di fantasia⁴, in cui riecheggiano le caratteristiche a livello compositivo del progetto ideale *Artibus* di Wagner, con riferimenti nuovamente sia al classicismo che agli studi elaborati da Fischer von Erlach, in questo caso per Schönbrunn⁵. Questo scenografico

¹ Nonostante le origini in parte italiane, Perco si considera un austriaco di lingua tedesca e, durante la prima guerra mondiale, sostiene la posizione del governo centrale.

² U. Prokop, *Rudolf Perco 1884-1942. Von der Architektur des Roten Wien zur NS-Megalomanie*, Wien, Böhlau, 2001, p. 30. Prokop definisce questo progetto, con cui Perco vince il *Pein-Preis* nel 1908, «quasi una sorta di catalogo di tutto quello che allora era in voga nella cerchia di Wagner», usato «in maniera virtuosa». F. Stern, «Die Jahrausstellung der Akademie», in *Neues Wiener Tagblatt*, 26 luglio 1908, pp. 1-3; R. Perco, «Projekt für ein Kursaalgebäude», in *Der Architekt*, 1912, p. 25; Wiener Stadt – und Landes Archiv, Wien [WSuLA], 3.5.53.P1.6: Kursaal, 1908.

³ M. Pozzetto, *La Scuola di Wagner. 1894-1912. Idee – premi – concorsi*, Trieste, Comune di Trieste, 1979, p. 28.

⁴ «Agli allievi del terzo anno», spiega Wagner nella prolusione del 1894, «raccomanderò la soluzione di un tema che mai si presenterà nella vita, la cui progettazione peraltro dovrebbe aiutare a trasformare in fiamma luminosa la divina scintilla della fantasia che nell'architetto deve sempre essere accesa» (O. Wagner, «Programma di studio per architetti», in Ivi, p. 158).

Se Wagner sottolinea positivamente il «monumentale sentire» di Perco, il suo collega e compagno di studi alla Wagnerschule, Franz Kaym, definirà nel 1942 il progetto del complesso termale un'«inutile costruzione monumentale» (U. Prokop, op. cit., pp. 365 e 37). R. Perco, «Projekt für eine Thermenanlage», in *Der Architekt*, 1911, tavv. 6-11.

⁵ U. Prokop, op. cit., p. 35. A proposito di questo progetto, Grueff parla di «esaltato monumentalismo classicista» (L. Grueff, *Disegni della Wagnerschule*, Firenze, Cantini, 1989, p. 16). Il progetto ideale *Artibus* di Wagner era stato un riferimento sia per il progetto di un'isola della pace, con il quale nel 1895 Josef Hoffmann consegue il diploma e vince il *Rom-Preis* (E.F. Sekler, *Josef Hoffmann. 1870-1956*, Milano, Electa, 1991, p. 28), sia per la proposta per la città balneare di Schevenigen presso L'Aia che consente a Jože Plečnik di raggiungere i

progetto, contraddistinto da grandi masse disposte in maniera non monotona, in funzione di una visione da lontano⁶, consente a Perco di vincere il *Rom-Preis*, il premio più prestigioso e ambito della scuola, consistente in un'ingente somma di denaro e nella possibilità di un viaggio di studio⁷ – un'esperienza ritenuta da Wagner parte integrante della vita scolastica. Per ignote ragioni, tuttavia, il giovane architetto decide di fermarsi solo pochi mesi a Roma e dopo una breve tappa a Parigi, in cui inizialmente si proponeva di ottenere un impiego di lunga durata⁸, rinuncia a un soggiorno in Germania⁹ per fare ritorno a Vienna e iniziare a lavorare, nello studio di Friedrich Ohmann prima, di Hubert Gessner poi¹⁰, e quindi in maniera indipendente.

I *Reiseskizzen* realizzati da Perco a Roma tra febbraio e marzo, com'era consuetudine non solo vengono esposti nel corso della mostra annuale dei lavori della Wagnerschule (luglio 1911)¹¹, ma sono anche pubblicati a più riprese nella rivista viennese *Der Architekt*¹², che già da anni, con la presentazione delle esercitazioni e dei progetti di concorso degli allievi, contribuiva alla diffusione delle tendenze promosse nella scuola¹³. Gli schizzi sono privi di annotazioni e raffigurano esclusivamente monumenti e opere di architettura della capitale, colti attraverso scorci prospettici oppure particolareggiati dettagli ornamentali, mostrando una certa predilezione da parte di Perco per elementi quali archi, colonne e cupole, presenti in monumenti trionfali e altre costruzioni di età imperiale romana, nonché in edifici rinascimentali e barocchi di una certa rilevanza come, ad esempio, il *Triclinium Leoninum* oppure la cattedrale di S. Pietro –in linea con gli interessi stilistici già espressi in ambito scolastico. A differenza di altri vincitori del *Rom-Preis* che lo hanno preceduto, tra cui Emil

medesimi risultati nel 1898 (D. Prelovšek, *Jože Plečnik. 1872-1957. Architectura Perennis*, New Haven & London, Yale University Press, 1997, pp. 18-19).

⁶ L. Grueff, op. cit., p. 16. Al contempo, a livello di dettaglio, si registra un'estrema semplificazione del linguaggio classico.

⁷ «Von der Akademie», in *Neues Wiener Tagblatt*, 16 luglio 1910, pp. 1; A. Lux, *Otto Wagner*, München, Delphin, 1914, p. 164; *Die K.K. Akademie der bildenen Künste in Wien in den Jahren 1892-1917. Zum Gedächtnis des zweihundertfünfundzwanzigjährigen Bestandes der Akademie, herausgegeben von Professorenkollegium*, Wien, K.K. Akademie der bildenen Künste, 1917, p. 254. Il vincitore del *Rom-Preis* aveva la possibilità di soggiornare nella Torre San Marco a Piazza Venezia, all'epoca sede dell'ambasciata dell'impero austroungarico.

⁸ Nell'archivio Perco è presente una lettera di raccomandazione dell'arch. Poupinel, segretario del Comité Permanent International des Architectes di Parigi, datata maggio 1911; Plumet, Binet e Guadet sono gli architetti presi in considerazione per una richiesta di impiego (WSuLA, Nachlass Perco: Geschäftsbriefe, Private Briefe).

⁹ U. Prokop, op. cit., p. 46, nota 41.

¹⁰ Se Hubert Gessner è un ex allievo della Wagnerschule (e Perco ha già svolto un'esperienza lavorativa nel suo studio), sorprende la scelta di Ohmann, titolare dell'altra Scuola Speciale per l'Architettura dell'Accademia delle Belle Arti di Vienna e il cui studio era considerato dai seguaci di Wagner la "tana del nemico". Perco probabilmente è mosso da ragioni di opportunità.

¹¹ «Con soddisfazione abbiamo visto questa volta nell'esposizione accattivanti studi di viaggio provenienti dall'accattivante Roma realizzati dal detentore del *Rompreis* dell'anno scorso, Perco» (St., «Die Schulausstellung der Akademie», in *Neues Wiener Tagblatt*, 14 luglio 1911, p. 11).

¹² WSuLA, 3.5.53.P1.13: Architekturzeichnungen aus Rom, 1911; R. Perco, «Reiseskizzen von St. Peter und Lateran in Rom», in *Der Architekt*, 1911, p. 70; R. Perco, «S. Maria d. Sole in Rom. Reiseskizze», in *Der Architekt*, 1911, p. 71; R. Perco, «Skizze aus der Basilika Constantini in Roma», in *Der Architekt*, 1911, p. 71; R. Perco, «Tribuna Laterano in Rom. Reiseskizze», in *Der Architekt*, 1911, p. 73; R. Perco, «Der Titusbogen in Rom», in *Der Architekt*, 1911, tav. 72; R. Perco, «Kuppel der St. Peterkirche und Constantinbogen in Rom», in *Der Architekt*, 1911, tav. 79; R. Perco, «Antonius- und Faustinatempel am Forum Romanum in Rom», in *Der Architekt*, 1911, tav. 88; R. Perco, «Aus der St. Peterskirche in Rom», in *Der Architekt*, 1911, tav. 96; R. Perco, «Reiseskizze [Roma, Foro Romano, 21 febb 1911, Arco, Severi]», in *Der Architekt*, 1912, p. 49; R. Perco, «Reiseskizze [Studie nach der Antike]», in *Der Architekt*, 1912, tav. 8; R. Perco, «Studie aus den Termen des Caracalla in Rom», in *Der Architekt*, 1912, tav. 15.

¹³ M. Pozzetto, op. cit., pp. 38-39.

Hoppe e Josef Hoffmann¹⁴, Perco, al pari di Jože Plečnik¹⁵, non subisce in alcun modo il fascino dell'architettura anonima e spontanea. I disegni, inoltre, non sembrano essere l'esito di una riflessione ragionata sulle forme e sui motivi dell'architettura delle epoche precedenti – non vi sono, infatti, né piante o sezioni né, salvo un unico caso, misure–, quanto piuttosto il frutto di quel virtuosismo grafico che caratterizza alcuni degli allievi della Wagnerschule particolarmente dotati e le cui finalità sono principalmente legate alla pubblicazione e all'esposizione al pubblico –se non addirittura alla vendita¹⁶ – degli elaborati.



L'arco di Tito, la cupola di S. Pietro e il Triclinium Leoninum, Roma 1911 [Der Architekt, 1911]

Proprio le straordinarie doti grafiche, note grazie ai disegni romani, alle esercitazioni scolastiche e ai primi progetti pubblicati nelle riviste, consentono a Perco di essere notato da Margaret Stonborough-Wittgenstein, sorella del filosofo Ludwig e importante figura di riferimento, insieme al padre Karl, per gli ambienti artistici e culturali viennesi all'inizio del secolo¹⁷. Per Margaret Stonborough-Wittgenstein l'architetto si occupa, a partire dal 1914, della ristrutturazione e dell'arredo della sua residenza estiva, lo *Schloss Toscana* a Gmunden, un edificio ottocentesco costruito in forme neoclassiche e successivamente rimaneggiato a guisa di maniero nello stile della regione¹⁸. Quello che poteva apparire come un incarico di una certa rilevanza, che si protrae per quasi un decennio (anche a causa della guerra), alla fine si configura, tuttavia, come un intervento di limitata entità e appena percepibile all'esterno, dal momento che Perco è costretto a lavorare senza un'idea prestabilita, andando incontro di volta in volta alle esigenze, più che altro pratiche, della committente e assecondando i suoi volubili gusti. I disegni rimasti, non diversi nell'impostazione e nel carattere dalle esercitazioni scolastiche, testimoniano una grande libertà nell'utilizzo e nell'interpretazione, secondo modalità consuete alla Wagnerschule, di diverse fonti di ispirazione, tratte dalla storia, ma anche dalle tendenze moderne che Margaret Stonborough-Wittgenstein prediligeva in quegli anni.

¹⁴ Dei circa duecento schizzi realizzati da Hoffmann durante il soggiorno in Italia, un terzo è dedicato all'architettura monumentale storica, un terzo agli studi di fontane, mausolei, sculture, oggetti conservati nei musei oppure paesaggi e un terzo a esempi di architettura popolare anonima, scorci di paesaggi urbani e giardini (E.F. Sekler, op. cit., pp. 32-39). Anche le modalità grafiche adottate sono differenti rispetto ai *Reiseskizzen* di Perco.

¹⁵ D. Prelovšek, op. cit., pp. 21-22.

¹⁶ Prokop ipotizza che alcuni disegni raffiguranti architetture austriache di una certa rilevanza siano stati realizzati da Perco per essere venduti (U. Prokop, op. cit., p. 386).

¹⁷ U. Prokop, *Margaret Stonborough-Wittgenstein. Intellectuelle, mécène et bâtisseuse*, Lausanne, Noir sur Blanc, 2010 [vers. ted. 2003]; D. Pisani, *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto*, Macerata, Quodlibet, 2011. Ad esempio, diversi sono gli incarichi che Karl Wittgenstein, padre di Margaret e Ludwig, affida a Hoffmann; il più noto è senza dubbio la ristrutturazione e l'arredamento di un casino di caccia a Hochreith («1906. Casino di caccia a Hochreith presso Hohenberg», in E.F. Sekler, op. cit., pp. 350-351).

¹⁸ WSuLA, 3.3.16.FB9000.8-2, 3.5.53.P1.23: Villa Toscana, Gmunden, 1914, 1922; v. F. [von Feldegg], «Schloss Toscana bei Gmunden», in *Der Architekt*, 1895, p. 20.

Con l'ingresso dell'Italia nel conflitto nel 1915, Perco, chiamato alle armi in qualità di tenente di riserva, entra nel Battaglione Artiglieria da Fortezza Trento n.1¹⁹. Le fotografie scattate in questo periodo raccontano luoghi e paesaggi ma anche momenti della vita dei soldati, mescolata a quella della popolazione²⁰; l'architetto sembra vivere l'esperienza della guerra in maniera positiva, quasi si trattasse di un'«avventura virile», di cui in seguito esibisce con orgoglio onorificenze e ferite²¹. Al pari dei *Reiseskizzen* del 1911, dei quali riprendono i tratti grafici, anche i disegni che Perco realizza durante gli anni al fronte vengono pubblicati dalle riviste austriache e raffigurano spazi urbani e architetture significative, oppure elementi decorativi di grande rilevanza. Ne sono un esempio le rappresentazioni di piazza Duomo e del dettaglio ornamentale della chiesa di S. Maria Maggiore a Trento²²; pochissimi sono, invece, gli scorci di paesaggi naturali, nonostante il fascino che l'ambiente montano sembra esercitare sul giovane architetto durante la sua permanenza nelle Dolomiti.



Fotografie degli anni di guerra, Trento [WSuLA]

L'esperienza sotto le armi è considerata favorevolmente da Perco anche in ragione dei due incarichi che riceve da parte delle autorità militari²³, grazie ai quali ha la possibilità di confrontarsi con il tema del monumento commemorativo e celebrativo – un tema ricorrente nelle esercitazioni degli studenti della Wagnerschule e di grande urgenza negli anni del conflitto²⁴. Il primo incarico risale alla fine del 1915 e ha per oggetto la costruzione di un ossario per i caduti nel cimitero di Trento²⁵. Solennemente inaugurato l'8 dicembre 1917, il

¹⁹ C. Pasquali, *K.u.K. Artiglieria da Fortezza Battaglione n.1 Trento. 1914-1918. Testimonianze fra cronaca e storia*, Bolzano, Società Storica della Grande Guerra, 1998.

²⁰ WSuLA, 3.3.16.FB9000.3/1-9, 3.3.16.FB9000.4/1-7, 3.3.16.FB.9000.5, 3.3.16.FB9000.6, 3.3.16.FB9000.7.

²¹ U. Prokop, *Rudolf Perco*, cit., p. 77. Durante la guerra Perco viene insignito della medaglia al merito militare *Signum laudis*, in bronzo e argento, e della *Croce di Carlo per la truppa* (R. Perco, *Lebenslauf*, Vienna, maggio 1941, WSuLA, Nachlass Perco: Geschäftsbriefe). Viene catturato il 3 novembre 1918 e trasferito, all'inizio del 1919, nel reparto prigionieri di guerra di Portoferraio, dove rimane fino al 9 ottobre 1919, quando viene spostato al reparto prigionieri di Castel di Trebbio, prima di essere liberato il 28 ottobre 1919 (WSuLA, Nachlass Perco: Geschäftsbriefe, Private Briefe).

²² R. Perco, «Der Domplatz in Trient», in *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, 1917, tav. 57; R. Perco, «Orgelbühne in Trient. Originalaufnahme», in *Österreichische Bauzeitung*, 1918, tav. 2.

²³ Molteplici erano le professioni svolte dai soldati e venivano sfruttate a seconda delle esigenze (H. Ohmeyer, «Das Heldengrab auf dem Trienter Friedhof», in *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, vol. XXXIV, n. 8, 1917, p. 59).

²⁴ Ad esempio, il supplemento del 1916 della rivista *Der Architekt* è dedicato a 19 progetti di concorso per *Kriegsdenkmäler*.

²⁵ WSuLA, 3.3.16.FC45262.7.1: Fotosammlung C 45262/7, Heldendenkmal in Trient; 3.3.16.FA1379.18: Fotosammlung A 1379/18 Heldendenkmal in Trient; 3.3.14.FB9000.2-4; Archivio Storico del Comune di Trento, ACT 3.8 – XIV c/1.1916); Fondazione Museo Storico del Trentino, Trento, Archivi fotografici e iconografici, Foto B.14-026, Foto B.14-564; *Festschrift zur Einweihung des Heldengrabes auf dem Friedhofe von Trient*, Druckerei des 11. Armeekorps (Q.-Abt.), Trento, 1917; R. Perco, R. Stringari, «Das Heldendenkmal auf dem Trienter Friedhof», in *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, 1917, tav. 58; R. Perco, «Detail vom Heldengrabmal in Trient. Bildhauer: Stringari», in *Österreichische Bauzeitung*, n. 4, 1918, pp. 25-27; R. Perco, «Das Heldengrabmal in Trient. Einweihung», in *Österreichische Bauzeitung*, n. 4, 1918, p. 27; R. Perco, «Zur Einweihung des Heldengrabes auf dem Friedhofe von Trient», in *Österreichische Bauzeitung*, n. 4, 1918, pp. 30-

monumento è costituito da un basamento gradonato in marmo rosso del Trentino²⁶, su cui poggia un sarcofago in marmo bianco coronato da un trofeo in bronzo ottenuto dalla fusione delle armi italiane; lungo le pareti del sarcofago sono sistemate figure allegoriche femminili e medaglioni rappresentanti i soldati caduti, realizzati dallo scultore e compagno d'armi tra le fila dell'esercito austroungarico Remo Stringari²⁷. Nelle fotografie dell'inaugurazione il monumento sepolcrale è scenograficamente circondato da una corona di pilastri poligonali in legno alti 5 metri che sorreggono un architrave su cui sono collocate 18 patere. Il colonnato circolare presenta palesi affinità con lo studio del 1911 di un mausoleo o tempio monoptero su un pendio montuoso –caratterizzato, al centro, da un grande arco trionfale, forse il più evidente rimando a quanto visto a Roma²⁸–, ma riprende al contempo l'impronta classicista dell'architettura del cimitero in cui trova collocazione l'ossario²⁹. Perco dimostra, infatti, una grande sensibilità per il contesto, specie se frutto di una conoscenza diretta, riscontrabile anche nel successivo progetto (non realizzato) per un monumento al *Kaiserjäger* sul Monte Isel presso Innsbruck³⁰. Qui l'architetto ha l'occasione di sviluppare l'idea originariamente concepita per il Doss Trento –dove all'inizio aveva proposto di posizionare l'ossario per i caduti– di un monumento pensato come un'inclusione nel paesaggio alpino³¹, visibile da lontano, progettando per la montagna di Innsbruck una gigantesca statua alta ben 30 metri e vuota all'interno, raffigurante il valoroso soldato tirolese, posta al di sopra di un basamento circolare della stessa altezza dell'esistente museo che viene inglobato in un cortile d'onore a pianta quadrata. In entrambi i casi il riferimento al classicismo è evidente soprattutto nel reiterato impiego di colonne o lesene che conferiscono particolare ritmo e enfasi all'architettura. I due progetti ricevono, tuttavia, giudizi divergenti da parte di Otto Wagner, cui vengono inviati dal fronte; se il primo viene totalmente approvato – a parte alcune osservazioni sui marmi impiegati – come un «bellissimo progetto per il sepolcro degli eroi», il secondo, invece, delude fortemente il «maestro di un tempo», che si aspettava dal «notevole talento» di Perco una concezione diversa, con la separazione tra museo e monumento, e una maggiore integrazione con l'ambiente naturale circostante³².

31; R. Perco, «Das Heldengrabmal auf dem Friedhofe in Trient», in *Österreichische Bauzeitung*, 1918, tavv. 21-24; «1916-1917. Rudolf Perco, Remo Stringari, Monumento ai caduti austriaci sul fronte sudtirolese, Trento, cimitero», in *Monumenti della grande guerra. Progetti e realizzazioni in Trentino 1916-1935*, a cura di P. Marchesoni, M. Martignoni, Trento, Museo Storico, 1998, p. 51; *L'Ossario per i caduti dell'Esercito Austro-Ungarico nel Cimitero di Trento. Note storiche in occasione della quarta inaugurazione del monumento progettato da Rudolf Perco nel 1917*, a cura di F. Campolongo, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni architettonici, 2010. Nell'autunno del 1916 Perco realizza anche il cimitero militare all'interno del Camposanto di Trento.

²⁶ Il marmo proviene dalle cave di Civezzano, non lontano da Trento.

²⁷ Il motivo decorativo della ghirlanda (ricorrente anche nell'opera di Wagner), ideato da Perco per il monumento di Trento, viene ripreso nell'intestazione della rivista *Österreichische Bauzeitung*, che dal 1918 sostituisce *Wiener Bauindustrie-Zeitung* (*Österreichische Bauzeitung*, vol. XXXV, n. 4, p. 25).

²⁸ WSuLA, 3.5.53.P1.12: Studie, 1911.

²⁹ A. Pasetti Medin, «Architettura e decorazione dell'Ottocento», in *Storia del Trentino. V. L'età contemporanea. 1803-1918*, a cura di M. Garbari, A. Leonardi, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 497-498. «In perfetta armonia con lo scopo e lo spirito del luogo», si legge nel testo commemorativo pubblicato in occasione dell'inaugurazione dell'ossario, «questa opera è avvolta al contempo da un'aura di maestosità classica, placida bellezza e quieta gravità» (*Festschrift*, cit., n.p.).

³⁰ «Berg Isel als Monument», in *Moderne illustrierte Zeitung*, n. 11, novembre 1917, pp. 18-20; R. Perco, «Idee einer Berg Isel-Verbauung», in *Österreichische Bauzeitung*, 1918, pp. 1-3; tavv. 3-4. Allo stesso periodo risale anche lo schizzo della celebre Helblinghaus a Innsbruck.

³¹ U. Prokop, *Rudolf Perco*, cit., p. 78. Nel modello pubblicato nel 1917 il sarcofago è preceduto da due colonne monumentali sormontate da statue e collocate al termine di una scalinata affiancata da statue del tutto simili («Modellentwurf des Heldendenkmals auf dem Trienter Friedhof», in *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, vol. XXXIV, n. 8, 1917, p. 61).

³² O. Wagner, lettera a R. Perco, Vienna, 5 luglio 1916, WSuLA, 3.5.53.A1.6: Korrespondenz, Manuskripte; O. Wagner, lettera a R. Perco, Vienna, 14 dicembre 1917, WSuLA, 3.5.53.A1.6: Korrespondenz, Manuskripte; O.



L'ossario ai caduti nel cimitero di Trento (1916-17), il progetto per un monumento sul Monte Isel, presso Innsbruck (1917), e il progetto per un monumento ai caduti sulle Pale di S. Martino (1918) [Österreichische Bauzeitung, 1918]

Anche il progetto di un monumento ai caduti sulle Pale di S. Martino del 1918 è pensato in forma di colonnato, sviluppato a partire da un impianto circolare, cui si aggiunge una cupola ribassata a coronamento³³. Questo progetto, del quale la collocazione tra le alte vette delle Dolomiti evidenzia l'irrealizzabilità, coniuga le suggestioni derivate dal luogo – al contempo paesaggio idilliaco, meta di villeggiatura privilegiata per le popolazioni mitteleuropee, e paesaggio eroico, teatro di guerra³⁴ – con la volontà di celebrazione degli eroi combattenti³⁵, attraverso quel «monumentale sentire» che, secondo la definizione di Wagner, contraddistingue il suo allievo³⁶ e che si esprime in un'architettura classicheggiante, la cui maestosità è percepibile soprattutto da lontano. Se in questo caso appare predominante il fascino esercitato dal paesaggio, dal quale sembra quasi naturalmente scaturire l'architettura, echi del viaggio a Roma, e in particolare delle forme degli archi trionfali, sono invece rintracciabili nei due progetti del 1918 per un monumento di espiazione per la guerra mondiale a Vienna e per una torre dedicata alla pace di Brest-Litovsk³⁷.

Dopo il conflitto, riferimenti stilistici di derivazione classica sono presenti in edifici con funzioni diverse, destinati a altri contesti, come nel caso del progetto per la nuova sede del «Chicago Tribune»³⁸, oggetto del noto concorso internazionale del 1922. Nella soluzione

Wagner, lettera a R. Perco, Vienna, 27 dicembre 1917, WSuLA, 3.5.53.A1.6: Korrespondenz, Manuskripte). In seguito Perco non sottoporrà più alcun progetto al giudizio del maestro.

³³ R. Perco, «Bergfiguration. Zu dem untenstehen Entwurf [Cimon della Pala von Monte Lisser]», in *Österreichische Bauzeitung*, 1919, n. 1, p. 8; R. Perco, «Entwurf für ein Kriegerdenkmal auf der Palagruppe in Tirol», in *Österreichische Bauzeitung*, n. 1, 1919, p. 8. Allo stesso periodo risale anche il progetto di una cappella cimiteriale (R. Perco, «Entwurf für eine Friedhofskapelle», in *Österreichische Bauzeitung*, 1919, tav. 2).

³⁴ Ch. Hartungen, L. Steurer, «La memoria dei vinti. La Grande Guerra nella letteratura e nell'opinione pubblica sudtirolese (1918-1945)», in *La Grande Guerra. Esperienza memoria immagini*, a cura di D. Leoni, C. Zadra, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 443-492. Le Pale di S. Martino sono raffigurate anche nella copertina della pubblicazione dedicata al Battaglione Artiglieria da Fortezza n.1 Trento (*Das k.u.k. Festungsartillerie-Bataillon Nr.1 Trient*, Linz, 1939).

³⁵ Il tema iconografico della celebrazione della morte dell'eroe si accompagna, infatti, spesso a quello delle vette (M.P. Catelli, «L'alpestre faccia dell'eroe. La montagna tra simbolo e panorama», in *Der Erste Weltkrieg im Alpenraum. Erfahrung, Deutung, Erinnerung/La Grande Guerra nell'arco alpino. Esperienze e memoria*, herausgegeben von/a cura di H.J.W. Kuprian, O. Überegger, Innsbruck, Univeritätsverlag Wagner, 2006).

³⁶ Cfr. nota 4.

³⁷ WSuLA, 3.5.53.P1.24 - Turm des Friedens; Sühnedenkmal, 1918; R. Perco, «Ein Sühnedenkmal für den Weltkrieg», in *Österreichische Bauzeitung*, 1918, p. 48, tav. 35; R. Perco, «Der Turm des Friedens von Brest-Litowsk», in *Österreichische Bauzeitung*, 1918, tav. 36.

³⁸ WSuLA, 3.5.53.P1.32: Chicago Tribune, 1922.

proposta da Perco – che non figura, però, nel catalogo dei progetti inviati³⁹ e potrebbe costituire un'esercitazione fine a se stessa– colonnati neoclassici su tre piani si alternano a superfici definite dalla ripetizione modulare delle aperture, fino a un alto coronamento con possenti figure scultoree che ne accentuano in senso plastico gli angoli, e una grande insegna posta sulla sommità. Il progetto, che per certi versi presenta alcune affinità con progetti di Loos come quello del 1910 per un grande magazzino ad Alessandria⁴⁰, mostra quanto fosse radicata nell'architettura viennese ancora nei primi anni Venti la tendenza a un ritorno al classico, in contrapposizione allo sviluppo di tendenze quali l'Espressionismo e la Nuova Oggettività⁴¹.



Holy-Hof (1928-29) e Friedrich-Engels-Platz-Hof (1929-33), Vienna [Die Bau- und Werkkunst, 1929]

Il carattere così marcatamente classicista dell'involucro architettonico del grattacielo pensato per Chicago viene progressivamente abbandonato da Perco, soprattutto nelle realizzazioni di alcuni dei complessi residenziali promossi dal governo socialdemocratico austriaco nel corso degli anni Venti, tra cui il Friedrich-Engels-Platz-Hof⁴², uno degli interventi più interessanti di tutta la cosiddetta "Vienna Rossa". In questo complesso la composizione si sviluppa a partire dall'accostamento di grandi masse cubiche, per lo più prive di decorazione, in cui colpisce la regolarità nella distribuzione delle aperture e dei balconi, disposti secondo un sistema modulare, oltre alla scansione in senso orizzontale delle superfici. La volontà di adattare gli edifici al contesto, evidente anche nel precedente progetto del Prof. Jodl-Hof (in collaborazione con gli ex allievi di Wagner Rudolf Frass e Karl Dorfmeister⁴³), si manifesta nella caratterizzazione di alcuni elementi puntuali – quali torri, camini e balconi –, in modo da evocare la natura industriale dell'intorno, mentre la distribuzione armonica dei volumi rimanda in parte al progetto di diploma del 1910 e, più in generale, agli schemi usati a livello urbano con una certa frequenza negli ambienti della Wagnerschule. La lezione wagneriana –

³⁹ *The International Competition for a New Administration Building for the Chicago Tribune MCMXXII, containing all the designs submitted in response to the Chicago Tribune's \$100,000 offer commemorating its seventy-fifth anniversary, June 10, 1922*, repr. London, Academy, 1980.

⁴⁰ A. Loos, «Projekt für ein Warenhaus in Alexandrien», in *Der Architekt*, 1913, tav. 145; «Progetto per un grande magazzino. Alessandria d'Egitto. 1910», in B. Gravagnuolo, *Adolf Loos. Teoria e opere*, Milano, Idea Books, 1981, p. 142.

⁴¹ U. Prokop, *Rudolf Perco*, cit., p. 206. *Espressionismo e Nuova oggettività. La nuova architettura europea degli anni Venti*, a cura di M. De Michelis, V. Magnago Lampugnani, M. Pogačnik, R. Schneider, Milano, Electa, 1994.

⁴² WSuLA, 3.5.53.P1.46: 20, Friedrich-Engels-Platz, 1929, 1933; «Engelsplatz, 1930, Wien XX. Rudolf Perco», in M. Tafuri, *Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista, 1919-1933*, Milano, Electa, 1995 [1980], pp. 210-212.

⁴³ WSuLA, 3.5.53.P1.37: Wohnhausanlage 'Professor-Jodl-Hof', 1925, 1926; «Professor Jodl-Hof, 1925, Wien XIX. Rudolf Frass, Rudolf Perco, Karl Dorfmeister», in M. Tafuri, op. cit., p. 190. Perco collabora quasi esclusivamente con ex allievi come lui della Wagnerschule.

commenta Manfredo Tafuri, definendo la scuola viennese un vero e proprio «apprendistato per gli architetti di “Vienna Rossa”», incluso Perco— risulta perfettamente applicata nel Friedrich-Engels-Platz-Hof, in quanto «si riallaccia alle tematiche avanzate (...) nei complessi residenziali degli anni 1910-1912 (le case sulla Neustiftgasse-Döblergasse, ad esempio). Più che un’isola scontrosa opposta al mare cittadino», esso «si atteggia», infatti, «a “felice interruzione” all’interno dell’“inevitabile monotonia” della *Groszstadt*: esattamente la dialettica tra monotonia e “felice interruzione” che per Wagner caratterizzava l’essenza della “mimica” urbana. Solo che ora non è più il monumento a creare scansioni a grande scala, bensì il Wohnhof operaio, mentre oggetto di celebrazione diviene la ripetibilità degli elementi nella loro spoglia essenzialità»⁴⁴.

Il successo di Perco è di breve durata; dopo il completamento degli *Höfe* di “Vienna Rossa” la sua attività conosce un brusco arresto e si limita a studi e progetti di concorso, che non trovano alcun esito realizzativo. Permane, tuttavia, anche in questi ultimi la volontà di attuare una sintesi nell’architettura moderna tra tradizione e funzionalità, tra figurativo e razionale, a partire da alcuni fondamenti in cui, nel testo programmatico del 1930, l’architetto ravvisa un *trait d’union* tra l’antichità classica e l’opera di Otto Wagner⁴⁵. Perco dimostra così di non poter e non voler prescindere dai riferimenti e dai principi che hanno contraddistinto la sua formazione, continuando a proporsi come prodotto di quell’élite culturale e artistica rappresentata all’inizio del Novecento dalla *Wagnerschule*⁴⁶.

⁴⁴ M. Tafuri, «“Das rote Wien”. Politica e forma della residenza nella Vienna socialista, 1919-1933», in M. Tafuri, op. cit., pp. 23, 117.

⁴⁵ R. Perco, *Auf dem Wege zur kommenden fünften Wiedergeburt der Antike. Programm einer wirklichen Architektur*, 1930, WSuLA, 3.5.53.A1.6: Korrespondenz, Manuskripte). Il testo è accompagnato da alcune immagini di progetti e opere, dallo schizzo del 1916 di piazza Duomo a Trento e da un’ipotesi grafica di ricostruzione del Pantheon a partire dalla pubblicazione di Antoine Desgodetz del 1682 dedicata agli edifici antichi di Roma.

⁴⁶ La monumentalità dei progetti degli anni Dieci, unita all’impostazione urbanistica che caratterizza i grandi complessi residenziali degli anni Venti, costituisce l’elemento peculiare dei progetti di Perco degli anni Trenta (tutti non realizzati), molti dei quali, secondo Pozzetto, «preludono alle architetture di Trost e Speer», alimentando l’ipotesi che sia stato il classicismo della *Wagnerschule* (e non Schinkel) all’origine dell’architettura del Terzo Reich (M. Pozzetto, op. cit., pp. 23, 255).

Il viaggio al Weissenhof di Gino Pollini e l'influenza sul quartiere Harrar in via Dessiè a Milano

Ilaria Bernardi, Álvaro Soto Aguirre

Università Politecnica de Madrid – Madrid – Spagna

Parole chiave: Gino Pollini, Weissenhof, Harrar, alloggio, quartiere, città, razionale.

1. Il viaggio al Weissenhof

1.1. Preparazione

Tra agosto e novembre del 1927 quattro degli architetti del Gruppo 7, C. E. Rava, G. Pollini, A. Libera, e successivamente G. Terragni, si recano in Germania. Il fine del viaggio è visitare la mostra “Die Wohnung”, inaugurata a Stoccarda per l’apertura del quartiere residenziale Weissenhof: qui sono esposti i loro progetti. Probabilmente gli architetti si sono recati anche a Colonia e Francoforte, ove sono stati realizzati moderni e importanti progetti, quali le officine Fagus di Gropius (1914), citate dal gruppo nel secondo articolo programmatico, e le Siedlung di E. May (1926).

Il viaggio in Germania serve loro come aggiornamento professionale: Pollini e i colleghi osservano i nuovi edifici – commentati con scetticismo nelle riviste italiane del tempo¹ – costruiti con tecniche moderne e linguaggio essenziale e, nel caso dei quartieri residenziali, valutando il rapporto di questi insediamenti con la città².

1.2. Impressioni



Cartolina del Weissenhof di Stoccarda. Fonte: Mart, Archivio del '900. Fondo Figini e Pollini

¹ G. Chiesa, «La casa di Stoccarda», *Architettura ed Arti decorative*, 1/III-IV, 1927, p.184-189.

² La presente ricerca è parte della tesi di dottorato di prossima discussione.

Per il Gruppo 7, le residenze del Weissenhof rappresentano la casa-tipo, secondo le necessità dell'epoca moderna, passando dai progetti industriali di "Internationale Architektur" agli alloggi e ai quartieri di espansione. Le abitazioni sperimentali di Stoccarda offrono un repertorio delle più recenti tecniche costruttive tendenti alla standardizzazione – ricordiamo le case di Mies realizzate con struttura in acciaio, o le proposte di Gropius e di Hilberseimer con muri e solai prefabbricati; esse sono anche espressione di una ricerca progettuale che mette al centro il confort minimo abitativo, tramite ambienti a uso flessibile, terrazze verdi, spazi pergolati, e arredi funzionali ed essenziali. Sono caratteristiche apprezzate da Pollini e dai suoi colleghi, come rivelano alcune fotografie acquistate in questa circostanza: tra di esse, l'immagine delle due case di Le Corbusier, cui si ispirerà la villa di Figini al Villaggio dei Giornalisti a Milano (1935).

Purtroppo non vi è traccia di pareri sulle abitazioni visitate durante il viaggio, espressi direttamente da Pollini, Libera e Rava; ma si possono avanzare delle supposizioni rileggendo i commenti di personaggi a loro vicini. Emerge il problema che alcune case siano state progettate con criteri eccessivamente scientifici e astratti, a discapito della estetica e del confort interno: scrive C. Belli che le case di Mies e di Gropius sono le uniche a non trasmettere sensazione di freddo meccanicismo, grazie alle pareti movibili³; secondo R. Papini, l'architettura italiana deve giungere al binomio «struttura+decorazione» e allontanarsi dall'«astrattismo intransigente con cui gli stranieri perdono tempo»⁴; infine, G. Minnucci scrive di non essere «perpetuamente d'accordo con Le Corbusier»⁵.

Interpretando tali pareri, la decisione di Mies di progettare ambienti interni flessibili indica la volontà di adattare lo spazio allo stile tradizionale di vita della famiglia; al contrario, la soluzione con pianta libera di Le Corbusier presuppone un radicale cambiamento nell'abitare lo spazio. Nell'optare per una proposta tradizionalista dell'abitare, Mies non rinuncia a materiali prefabbricati: li utilizza per far risaltare l'aspetto costruttivo ed essenziale dell'architettura, operando così un passaggio fra tradizione e modernità che si riflette anche nella tipologia di case a schiera, di origine nordica e abitativa di massa dell'800, e nell'attenzione allo spazio esterno collettivo. Al centro dell'interesse vi è dunque il problema tra casa moderna e forme tradizionali dell'abitare, mentre il rapporto alloggio-quartiere-città non sembra ancora preoccupare gli italiani, ma diventerà il tema più dibattuto dall'anno seguente.

1.3. Influenze

Dalla Germania, Gino Pollini e gli architetti del Gruppo 7 riportano molti libri e riviste e qualche fotografia. Sono testi e immagini che i giovani acquisiscono come documenti su cui riflettere: esempi di case moderne, disegni in pianta, materiali, riflessioni teoriche e reportage fotografici dei nuovi quartieri⁶; terminato il viaggio, l'esperienza vissuta e l'eredità di pensiero continua nelle iniziative del Gruppo 7. Il primo riscontro si ha nei progetti delle case economiche, in serie e italiane, presentati dal gruppo alla Prima Esposizione di Architettura Razionale (1928), quando Rava e Libera, di ritorno da Stoccarda⁷, decidono di confrontarsi con un tema internazionale e di tradurlo in termini nazionali.

In tali progetti si sperimenta la "cellula tipo" come origine di aggregazioni residenziali, e oltre a soluzioni spaziali e volumetriche apprese dagli esempi tedeschi, appaiono anche elementi

³ M. Talamona, «Primi passi verso l'Europa (1927-1933)», in *Luigi Figini e Gino Pollini. Opera completa*, a cura di V. Gregotti e G. Marzari, Milano, Mondadori Electa, 1997, p. 60.

⁴ Lettera del 6/8/1927, Mart, Archivio del '900. Fondo Figini e Pollini: 5.1.02. Corrispondenza B.

⁵ Lettera del 16/10/1927, Mart, Archivio del '900. Fondo Figini e Pollini: ibidem.

⁶ Pollini acquistò "Das Neue Frankfurt".

⁷ M. Costanzo, *Adalberto Libera e il Gruppo 7 dalle lettere del suo archivio*, Roma, Mancosu editore, 2004., p. 42.

tradizionali: una delle case economiche di Libera esibisce al suo esterno un portico semicircolare sorretto da colonne; altresì le case in serie di Rava e Larco presentano semplici variazioni per evitare la monotonia in prospetto. È indicativo che il concetto d'italianità sia sperimentato attraverso il tema della casa, per di più economica, e che il Gruppo 7 abbia scelto questo tema per presentare la neonata architettura razionale a Roma e ai poteri forti; all'evento, infatti, partecipano progetti ben più ambiziosi. Ma è proprio tramite la casa che s'intende trasformare il gusto della società italiana, dell'architettura e quindi dell'industria e della città, un processo a tappe condiviso pur con differenti prospettive anche da G. Ponti nella rivista *Domus*, e poi da G. Pagano nella più progressista *Casa Bella*.

Dal 1928 fino al 1930 le commesse e i progetti degli architetti del Gruppo 7 riguardano prevalentemente la casa, gli interni, e il concorso per il PRG di Bolzano. Si tratta di residenze borghesi, come il *Novocomum* di Terragni, o di padiglioni temporanei, come la *Casa Elettrica* di Figini e Pollini, cui partecipano Libera, Frette e P. Bottoni.

Questi lavori, che risentono di una particolare organizzazione planimetrica e nella cui volumetria sono rintracciabili influssi europei, si distinguono per l'attenzione progettuale al contesto urbano e paesaggistico: è il tentativo che il Gruppo 7 intraprende per differenziarsi dal moderno internazionale – «internazionali sono i nuovissimi mezzi di costruzione, le ragioni della logica e dell'igiene. Nazionali, differenti di paese in paese, sono i risultati. Così come differenti sono le necessità basilari (condizioni sociali, di paesaggio, di clima, ecc.)»⁸ – sostenendo così la specificità locale di ciascun intervento. Quando nel 1930 il Gruppo 7 si scioglie, nessuno dei componenti ha avuto occasione di progettare il sistema alloggio-quartiere-città, che invece sarà realizzato solo anni dopo, individualmente e recuperando le teorie condivise in gruppo.

1.4. Alloggio-quartiere-città

Il viaggio al Weissenhof non è un evento isolato: gli architetti dell'ex-Gruppo 7 continuano a tessere contatti con i colleghi stranieri, convinti che gli scambi intellettuali con il fronte moderno europeo possano spronare l'architettura italiana al rinnovo. Nel 1928 è istituito il primo CIAM, e vi partecipano Rava e Sartoris; Pollini e Bottoni sono delegati italiani ai congressi dal 1930 in poi; Terragni partecipa ai congressi del 1929 e 1933. Ricordiamo il IV CIAM del 1933 come il momento in cui gli architetti italiani si calano pienamente nel problema di costruzione della città moderna, quasi fosse la meta stessa del viaggio, Atene e il paesaggio dell'Acropoli, a incitarli verso la costruzione di un futuro migliore.

Al questionario sulla “città funzionale” G. Pollini risponde che se non si pensa a un “urbanismo moderno”, nella città non si può realizzare l’“architettura moderna” – «l'edificio funzionale non ha ragion d'esistere se un principio di ordine e di organizzazione funzionale non verrà stabilito per la costruzione degli interi isolati e dei quartieri [...]. È ora necessario stabilire queste linee direttrici e una classificazione degli elementi urbani (abitazione, lavoro, svago) col loro collegamento: la “circolazione”»⁹ – ripensando criticamente agli obbiettivi dell'architetto razionalista: la progettazione integrale degli alloggi nella città, la connessione tra l'alloggio e le zone funzionali e, infine, la relazione tra il nucleo familiare e la collettività.

Il IV congresso, stabilendo alcune linee fondamentali della teoria dell'urbanistica del movimento moderno, affronta la revisione dell'operato svolto fino a quel momento con i nuovi quartieri residenziali, come *Dammerstock* (1929) e *Siemenstadt* (1930) di Gropius, *Praunheim* di E. May (1926), i cui risultati erano soddisfacenti, e tuttavia perfezionabili, secondo un giudizio postumo espresso da Pollini¹⁰.

⁸ Gruppo 7, «Inchiesta sull'edilizia nazionale», *Il Popolo d'Italia*, 30/03/1930.

⁹ Mart, Archivio del '900. Fondo Figini e Pollini: 9.1.1. Materiali vari raccolti da Pollini.

¹⁰G. Pollini, «Il IV CIAM», *Parametro*, 52, 1976, p. 23.

2. Il quartiere Harrar



Figini e Pollini: quartiere Harrar, vista del modello. Fonte: Mart, Archivio del '900. Fondo Figini e Pollini

In Italia le idee di modernità convergenti nel modello della città funzionale si concretizzano a livello progettuale alla fine degli anni '30¹¹, e divengono necessità effettiva nel secondo dopoguerra, quando con il Piano Fanfani inizia il programma di costruzione d'interi quartieri residenziali.

Agli architetti di formazione razionalista, e in particolar modo ai superstiti del Gruppo 7, che hanno vissuto e contribuito alle teorie urbane europee, sono affidati compiti strategici: Libera redige un manuale di tipologie abitative, ed è incaricato del quartiere Tuscolano III a Roma (1953-54); Figini, Pollini e Ponti, con Bottoni tra i progettisti, dirigono una delle prime grandi espansioni urbane, il quartiere Harrar a Milano (1951-53), di 14 ettari di superficie e 942 alloggi per 5.500 abitanti. Il programma INA-Casa è per questi architetti l'occasione per rifarsi alla propria esperienza formativa e progettuale, considerando il quartiere alla

scala architettonica e urbana come un frammento di città razionale.

A causa della posizione periferica del nuovo insediamento, Figini, Pollini e Ponti decidono di dotare le residenze di una serie di servizi collettivi¹², per garantire autosufficienza e il carattere di centralità urbana. Il quartiere Harrar è così progettato all'insegna dell'integrazione tra la città esistente e in espansione, e «la popolazione avrà [...] carattere tipicamente cittadino»¹³. Ciò avviene stabilendo direttrici di circolazione interna, che collegano il luogo del lavoro con le residenze e queste ultime con i servizi, e ordinando gli elementi attraverso un disegno complessivo, quindi applicando in concreto le idee di città funzionale che Pollini aveva espresso nel questionario del IV CIAM.

Lo schema planimetrico di Harrar evita però i lunghi filari e i rigidi allineamenti dei modelli residenziali tedeschi d'inizio anni '30, e dispone gli edifici a "girandola"¹⁴ attorno a una grande piazza verde centro della collettività, protetta dalle strade di traffico veloce. Edifici bassi sono costruiti ai margini del lotto per mitigare il fronte sulla strada a circolazione lenta. Sono gli edifici stessi a funzionare come strategia progettuale d'integrazione con la città. Gli alloggi derivano da quest'organizzazione – il passaggio non è più dall'alloggio alla città, come avveniva nelle casette economiche del 1928, ma viceversa – e quindi la relazione con lo spazio collettivo e urbano, sviluppata a partire dagli esempi tedeschi, risulta valorizzata e migliorata.

¹¹ Grazie al forte impegno di G. Pagano su Casa Bella.

¹² S. Protasoni, «Il quartiere e la nuova scala della città. Figini e Pollini in Via Dessiè a Milano», in *La grande ricostruzione*, a cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli Editore, 2010, p. 293.

¹³ «Milano: Quartiere in via Dessiè», *Urbanistica*, 7, 1951, p. 17.

¹⁴ S. Protasoni, *op.cit.*, p. 294.



Figini e Pollini: sezione alloggi duplex, Quartiere Harrar. Fonte: Mart, Archivio del '900. Fondo Figini e Pollini

Dei due tipi di case alte del quartiere, Figini e Pollini progettano la tipologia a ballatoio, e modificano la residenza milanese ottocentesca a ballatoio con l'inserimento di alloggi duplex, di diverse dimensioni.

La commistione tra tipi residenziali tradizionali e soluzioni moderne dell'abitare, ripresa dall'esperienza delle case di Mies al Weissenhof, è interpretata da Figini e Pollini secondo quei criteri che per loro determinano il minimo confort moderno: la relazione fluida con l'esterno, mostrata nello studio in sezione delle visuali interne, e l'integrazione

dell'alloggio con gli spazi funzionali del quartiere, tramite l'affaccio degli ambienti vitali della casa sullo spazio collettivo.

La scelta del duplex, come alloggio integrato funzionalmente nel quartiere e con il paesaggio, si può ricondurre anche alla proposta Casa Bloc del GATCPAC a Barcellona (1932-36) e all'Unità di abitazione di Le Corbusier a Marsiglia (1947-52). Con questi riferimenti e questi autori, che gli architetti conoscono e commentano dai primi anni del Gruppo 7, emerge ancora l'influenza del "viaggio", ora inteso come documentazione, aggiornamento, rielaborazione di principi teorici desunti dalla ricerca progettuale all'estero.



Figini e Pollini: casa basse e casa A, Quartiere Harrar. Fonte: Mart, Archivio del '900. Fondo Figini e Pollini

Le soluzioni di tipo internazionale vengono certamente riadattate secondo le condizioni locali imposte dal piano Ina-Casa, per cui si privilegia l'impiego di soluzioni edilizie tradizionali, e non prefabbricate¹⁵ e il linguaggio architettonico si adatta di conseguenza. Sono comunque passati circa trent'anni dalle esperienze di viaggio giovanili, ciononostante Pollini e Figini costruiscono nel quartiere Harrar la loro interpretazione della casa moderna razionale, osservata nel primo viaggio in Germania, al Weissenhof di Stoccarda.

¹⁵ S. Poretti Sergio, «Le tecniche edilizie: modelli per la ricostruzione», in *La grande ricostruzione*, a cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli Editore, 2010, pp. 113-128.

Bibliografia

G. Astengo, «Nuovi quartieri in Italia», *Urbanistica*, 7, 1951, pp. 9-12.

«Milano: Quartiere in via Dessiè», *Urbanistica*, 7, 1951, pp. 17-20.

M. Costanzo, *Adalberto Libera e il Gruppo 7 dalle lettere del suo archivio*, Roma, Mancosu editore, 2004.

G. Pollini, *Elementi di architettura*, Milano, Tamburini, 1966.

G. Pollini, «Il IV CIAM», *Parametro*, 52, 1976, pp. 4-48.

S. Poretti Sergio, «Le tecniche edilizie: modelli per la ricostruzione», in *La grande ricostruzione*, a cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli Editore, 2010, pp. 113-128.

S. Protasoni, «Il quartiere e la nuova scala della città. Figini e Pollini in Via Dessiè a Milano», in *La grande ricostruzione*, a cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli Editore, 2010, pp. 293-304.

M. Savorra, «La casa razionale», in *Storie di interni*, a cura di F. Irace, Roma, Carocci editore, 2015, pp. 47-76.

M. Talamona, «Primi passi verso l'Europa (1927-1933)», in *Luigi Figini e Gino Pollini. Opera completa*, a cura di V. Gregotti e G. Marzari, Milano, Mondadori Electa, 1997, pp. 55-83.

Da Roma a Isfahan: gli *Envois de Rome* di Eugène Beaudouin

Giuseppina Lonero

Ricercatore Indipendente – Parigi – Francia

Parole chiave: Eugène Beaudouin, *Envois de Rome*, *Ecole de Beaux Arts*, Roma, Città del Vaticano, Isfahan, Maydhan-i-Shah, André Godard, Cité de la Muette, Fernand Pouillon.

1. Decriptare la città attraverso il sistema *Beaux-Arts*

Fra i grandi protagonisti della scena architettonica francese del XX secolo, Eugene Beaudouin (1898–1983) è un architetto–urbanista che, coniugando un’intensa attività professionale con l’insegnamento, ha coltivato nel corso della sua lunga carriera una ricerca teorica costante: adattare alla dimensione della città contemporanea, il metodo di elaborazione del progetto architettonico impartito a l’*École des Beaux Arts*, la *composizione*¹.

Questo impegno si manifesta sin dal periodo della sua formazione (1919–1928), anni in cui in Francia è istituito il *plan d’aménagement, embellissement et extension* e in cui si delinea il dibattito sulla definizione della sua disciplina – l’urbanistica – e sulle competenze del suo autore². Molto giovane, Beaudouin è attratto da questo dibattito e mostra un evidente interesse per l’urbanistica; guidato da Emmanuel Pontremoli, arricchisce la formazione accademica con qualche collaborazione professionale che gli consente di familiarizzare con la realtà del piano³. Grazie a l’insieme di queste esperienze, egli matura un approccio al progetto urbano e un metodo di lettura della città che caratterizzerà la sua successiva produzione architettonica e il suo metodo d’insegnamento.

Questo intervento riprende studi da me precedentemente condotti su Eugène Beaudouin e si focalizza su una delle tappe più importanti del suo percorso formativo: la sua esperienza di borsista a l’*Académie de France* di Roma, fra il 1928 e il 1932⁴. Il suo soggiorno nella capitale italiana in pieno regime fascista e il suo successivo viaggio in Iran, meta dei suoi

¹ Ancora oggi privo di una trattazione monografica, Beaudouin è noto per la sua collaborazione con Marcel Lods (cfr. P. Uyttenhove, *Beaudouin et Lods*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2012) per il suo contributo alla seconda ricostruzione francese e ancor prima per alcuni piani urbanistici redatti durante il regime di Vichy, di cui il più conosciuto è quello di Marsiglia (cfr. S.Crane, *Marseille and Modern Architecture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011). La sua ricerca teorica e il suo metodo d’insegnamento sono stati parzialmente analizzati da Colette Raffaele (*Eugène Beaudouin et l’enseignement de l’architecture à Genève*, Losanna, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010) e collocati all’interno di un progetto più ampio di Jacques Lucan sull’evoluzione della *composizione* (*Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Losanna, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009).

² Sulle origini dell’urbanistica in Francia si guardi, almeno per l’essenziale, Jean Pierre Gaudin, *L’avenir en plan. Technique et politique dans la prevision urbaine. 1900-1930*, Seysell, Champ-Vallon, 1985, un testo esaustivo per comprendere il dibattito creatosi attorno alla definizione di questa nuova disciplina e per riconoscerne i diversi protagonisti: fra questi il *Musée Social* e la sua *Section d’Hygiène urbaine et rurale* e la generazione degli architetti *Beaux Arts* dell’inizio del XX secolo. Il volume affronta inoltre il ruolo e la figura del “urbanista”: una questione che in Francia, come del resto in altri contesti europei, rimanda alle competenze dell’architetto e al suo approccio alla città secondo una formula – quella dell’*art urbaine* – che attribuisce all’organizzazione del visibile, un valore civico.

³ Ancora studente, Beaudouin partecipa alla definizione dei progetti d’*embellissement* per il Piano di l’Havana che Jean Claude Nicolas Forestier elabora fra il 1926 e il 1927. Egli collabora inoltre al *Plan d’aménagement pour la region Parisienne* di Henri Prost. Cfr. “Fiche personnelle de l’élève Eugène Beaudouin”, Parigi, *Archives Nationales de la Ville de Paris*, AJ/52/575.

⁴ Cfr. G.Lonero, «Gli envois de Rome de Eugène Beaudouin: lo studio dell’antichità come lettura della forma urbana», *Annali di Architettura*. 13, 2001, pp. 181-192 e «Learning from the Orient: Eugène Beaudouin and the restitution of XVII century Isfahan», in *Beyond The Wall. Notes On Multicultural Mediterranean Landscapes*, A.Petruccioli (a cura di) Bari, Unione Tipografica Editrice, 2009, pp. 42-57.

Envois finali, consentono infatti di riconoscere le origini della sua ricerca teorica che, attraverso una prospettiva comparativa, ambisce a riconoscere le costanti e le variabili che concorrono alla definizione di un nucleo urbano monumentale. Misurandosi con due sedi governative profondamente diverse per storia e contesto geografico e culturale, Beaudouin contribuisce alla collezione dei modelli de l'*Académie de France* con due soggetti inediti e originali che, accolti con entusiasmo anche al di fuori dell'ambiente accademico, saranno spesso citati nei suoi successivi progetti e in quelli dei suoi allievi.

2. Beaudouin, Roma e la restituzione di Città del Vaticano, 1929

Grand Prix de Rome nel 1928, Beaudouin arriva nella capitale italiana l'anno successivo. Dopo aver schizzato il foro di Augusto, presenta come *Envois* di I anno la *restituzione* di Città del Vaticano, riconosciuta proprio quell'anno territorio della Santa Sede. Il tema si rivela di grande attualità e mostra quanto questo giovane studente sia sensibile alla città che Mussolini elegge simbolo del Regime Fascista. Arrivato in Italia, Beaudouin vive l'inizio del quinquennio definito «del consenso»: un periodo in cui, Il Duce, consolidati i nuovi apparati istituzionali e governativi, intraprende una politica di controllo del territorio che sia garanzia di stabilità del regime. Ai numerosi progetti di rinnovamento impressi alla maggior parte delle città italiane, Mussolini associa un'azione di propaganda che gli dia massima visibilità. Evocando una nuova «civiltà», egli affida alla città e alle sue architetture, un ruolo decisivo, quasi educativo, « uno strumento di controllo delle masse»⁵.

Sicuramente spettatore della massiccia strategia del consenso intrapresa dal Duce, Beaudouin ha senza dubbio modo di conoscere i termini iniziali del dibattito architettonico italiano che si interroga sullo «stile» che rappresenti la «civiltà» fascista. Ha sicuramente modo di conoscere la *I Mostra di Architettura Razionale* che si tiene al Palazzo delle Esposizioni l'anno precedente al suo arrivo. Dati i suoi interessi *in nuce*, è probabile ch'egli segua le questioni legate all'urbanistica e alla figura dell'urbanista; non è da escludere che egli visiti il *I Congresso Internazionale dell'Abitazione e dei Piani Regolatori* e la *I Mostra Nazionale dei Piani Regolatori*, entrambe inaugurate a Roma il 12 settembre del 1929⁶. E inoltre ipotizzabile che durante il suo soggiorno romano, egli abbia avuto rapporti con uno dei protagonisti più autorevoli e controversi di questo dibattito: Marcello Piacentini⁷. E forse grazie a quest'ultimo, che Beaudouin ha modo di saggiare gli iniziali termini di ridefinizione

⁵ Sul ruolo dell'architettura nella strategia del consenso di Benito Mussolini cfr. P. Nicoloso, *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008. In particolare «I viaggi fra le architetture», (pp. 3-30) e «La Roma Mussoliniana» (pp.33-78).

⁶ I due eventi sembrano segnare una svolta nel dibattito urbanistico italiano e nel contempo, grazie alla Mostra, offrono un'idea dell'applicazione della disciplina nel territorio italiano. Con ogni probabilità Beaudouin se ne interessa per conoscere i due celebri Piani Regolatori per Roma presentati alla Mostra: quello del gruppo «La Burbera» capeggiato da Giovannoni e quello del GUR formato e sovrinteso da Piacentini. Cfr. L. Falco, «La formazione della disciplina e la nascita della corporazione degli urbanisti», in *La costruzione dell'utopia: architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, G.Ernesti (a cura di), *La costruzione dell'utopia : architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, Roma, Lavoro, 1988, pp.197-206; G.Ciucci, «L'edilizia come forma della città e l'urbanistica come modello per il territorio» in G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo, Architettura e città. 1922-1944*. Torino, Einaudi, 1989, pp. 9-36 e G. Ciucci, «La Roma di Marcello Piacentini. 1916-1929», in *Rassegna di Architettura e di Urbanistica*, 130-131, 2010, pp. 21-50.

⁷ Questa ipotesi – alla quale mi sto dedicando attualmente – è suggerita da un articolo che Piacentini pubblica nella rivista da lui diretta: un saggio in cui fra i diversi esempi di architettura francese pubblicati, è presente un edificio residenziale realizzato da Beaudouin ancora studente, dal suo futuro associato Marcel Lods e da suo zio Albert, costruttore edile e *architecte-praticien*. Cfr. «Il momento architettonico all'estero», in *Architettura e Arti decorative*, I, 1921, pp. 32-76. L'articolo è contenuto in *Marcello Piacentini. Architettura Moderna*, Mario Pisani (a cura di), Venezia, Marsilio, 1996, pp. 25-48. In questa sede tuttavia, non ritengo ancora opportuno presentare i primi risultati della mia indagine.

della capitale italiana auspicati da Mussolini: una Grande Roma, Imperiale, che si vuole in esplicita competizione con la Roma dei Papi e ancor prima con quella Augustea; una città, come è già stato notato, di fatto, oggetto di una ricerca formale ancora confusa, dominata da grandi demolizioni e da un monumentalismo di stampo ottocentesco che si confronta con i primi risultati degli scavi archeologici iniziati fra il 1924 e il 1925 per riportare alla luce i Fori⁸. E' dunque questo contesto a suggerire a Beaudouin l'oggetto di studio dei suoi *Envois* di I anno: un luogo che, in seguito ai Patti Lateranensi, pone fine alla «questione romana» e rappresenta il primo passo verso l'appropriazione del Duce del suo territorio di elezione⁹.

Gli esercizi di *restituzione* compiuti, sono costituiti da un *corpus* di tre disegni, risultato di un studio che, grazie a fonti diverse, 'trascrive' i diversi elementi che hanno concorso all'evoluzione di uno dei complessi monumentali più celebri della storia dell'architettura: piazza San Pietro¹⁰. Il punto di partenza è l'assetto di Città del Vaticano, tracciato grazie a documenti forniti dal Governatorato dello Stato omonimo che consentono di definire i limiti del territorio riconosciuto alla Santa Sede tra il 1870 e il 1928, le nuove frontiere definite in seguito al Concordato del 11 febbraio del 1929 e lo stato attuale del complesso monumentale: una sorta di stato di fatto che tiene conto de « l'extension moderne de Rome e de projet d'expansion »¹¹. (Ill. 1)

Allo stato di fatto sono associate due tavole che ricostruiscono l'evoluzione del territorio attraverso due epoche. La prima, intitolata «*Mont Vaticanus. ALT. 79 DE MONS VATICANUS DU LATIN VATICINIA TEMPLE D'APOLLON où L'ON RENDAIT DES ORACLES*», riassume la storia del luogo e traccia con colori diversi – oggi poco leggibili – l'assetto del sito dall'epoca precristiana fino alla costruzione della Basilica costantiniana. La ricostruzione – che lo stesso autore riconosce lacunosa – si basa su fonti assai diverse fra loro, citate in una bibliografia di riferimento in cui non sono menzionati che gli autori dei quali spesso è facile dedurre le opere di riferimento. Fra questi: Tiberio Alfarano la cui *De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura* del 1582, ispira l'impaginazione della Tavole¹², Carlo Fontana e il *Tempio Vaticano* (1694), Erasmo Pistolesi e la sua poderosa opera *Il Vaticano Descritto ed Illustrato* (1829) e Paul Bigot con chiaro riferimento al suo plastico di Roma Antica.

Nella tavola successiva, intitolata «*J'élèverais le Pantheon sur les voutes du temple de la paix. Bramante*», Beaudouin fa un lavoro più puntuale e documentato, mirato a confrontare i diversi progetti cinquecenteschi che influenzarono l'immagine della futura basilica e del suo spazio di rappresentazione. Il metodo di 'trascrizione' è lo stesso, ma l'uso delle fonti è

⁸ Sui primi passi del dibattito architettonico relativo alla nuova immagine di Roma, cfr. G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, cit. In particolare il capitolo «A Roma si fa e si disfa architettura assai più che altrove», pp. 77-92.

⁹ Per l'evoluzione della Roma mussoliniana si guardi per l'essenziale: A. Cederna, *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma – Bari, Laterza, 1979, testo da cui sono partiti tutti gli studi critici successivi: fra questi, E. Gentile, *Fascismo di pietra*. Roma-Bari, Laterza, 2007, G. Ciucci, « Roma capitale imperiale », in *Storia dell'Architettura Italiana, Il primo novecento*, a cura di G. Ciucci – G. Muratore, Milano, Electa, 2010, pp. 398-399; e il più recente A. Kallis, *The Third Rome, 1922-1943, The Making of Fascist Capital*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2014.

¹⁰ Il *corpus* oggi depositato presso gli *Archives du XXème siècle* di Parigi, esiste solo in riproduzione fotografica, in bianco e nero. Gli originali sono presumibilmente andati distrutti insieme agli archivi dell'attività professionale di Beaudouin del periodo fra le due guerre, durante l'incendio del suo atelier con Marcel Lods.

¹¹ Cfr. Eugène Beaudouin, Piano dell'evoluzione del sito del Vaticano. *Envois de Rome du I année, 1929-1930*, Tav. III. Parigi, *Archives d'Architecture du XXème siècle*, I.F.A., D.A.F., Fond Eugène Beaudouin, cote 08/06, pho. 3.

¹² Beaudouin probabilmente la conosce grazie al testo di Michele Garrati pubblicato nel 1914 e sicuramente conservato alla Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma: un luogo a cui i *pensionnaires* di Villa Medici avevano accesso e dove del resto si suppone ch'egli abbia consultato la maggior parte delle opere citate.

decisamente più attendibile. Ancora una volta, sull'assetto contemporaneo, tratti grafici diversi sovrappongono le diverse soluzioni dell'impianto basilicale. Le fonti utilizzate, oltre al già citato *Tempio* di Fontana e a Pistolesi, sono nello specifico: «Les manuscrits originaux de Bramante, Raphael Fra Giocondo San Gallo Peruzzi » depositati agli Uffizi¹³; *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome* di Paul Letarouilly e *Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom* (1875–1880) di Heinrich von Geymüller entrambi autori la cui affidabilità filologica sull'interpretazione dei disegni citati è stata recentemente ribadita¹⁴. Per Castel Sant'Angelo, una delle costanti della sua ricostruzione, l'autore di riferimento è uno solo: Romolo Artioli, la cui opera è probabilmente *Castel S. Angelo, Mausoleo d'Adriano in Roma : storia e descrizione, guida pratica illustrata* (1923). Nel complesso la ricostruzione compiuta mostra gli intenti del suo autore: studiare l'articolazione d'insieme di una sede governativa, focalizzando l'attenzione sugli elementi che si sono succeduti nelle differenti epoche per definire il suo principale spazio pubblico. Se la matrice interpretativa è senza dubbio *Beaux Arts*, il metodo comparativo ha inequivocabilmente un debito verso Leon Jaussely e, prima ancora, in maniera più marcata verso Marcel Poete e verso il suo allievo più celebre, Pierre Lavedan¹⁵.

3. Beaudouin e Isfahan: uno studio di 'archeologia' urbanistica

Dopo il suo soggiorno romano, Beaudouin lascia Villa Medici e parte per un lungo viaggio in macchina verso l'Iran per raggiungere l'oggetto di studio dei suoi *Envois* finali: Isfahan. Sebbene non paragonabile a Roma, la città e l'intera nazione vivono nel corso degli anni venti un processo di rinnovamento politico e istituzionale che il generale Rezā Khan, futuro monarca della dinastia Pahlavi, intraprende per modernizzare la società iraniana. All'interno di questo processo, Rezā Shah ambiva a dare un «volto nuovo» alla nazione, simbolo della propria dinastia; intraprese pertanto una serie di progetti urbani nell'intero territorio, a partire da Isfahan, per la quale, nel 1919, commissionò un nuovo piano urbanistico per contrapporre la città alla vecchia capitale, Teheran. Rezā Shah attribuì inoltre un grande ruolo all'architettura, evocando la creazione di un linguaggio formale – uno stile – suggerito dalla vasta eredità del patrimonio architettonico dell'antichità persiana. A questo scopo, alla fine degli anni venti, cancellando le concessioni alla *Delegazione Archeologica Francese* attiva sul territorio da quasi un secolo, Rezā Shah rafforzò il ruolo del *Dipartimento Nazionale delle Antichità*; ne fu nominato direttore Andre Godard, una delle figure-chiave nella definizione di questo vasto progetto culturale che intendeva valorizzare la civiltà del passato e da questa, trarre ispirazione per una nuova architettura 'nazionale'. Architetto e archeologo, Godard diresse il dipartimento per altre quindici anni, amministrandolo in maniera lungimirante: convertì il piccolo museo archeologico che il Ministero dell'Educazione aveva annesso al dipartimento al momento della sua nascita nel 1917, in un'istituzione di maggiore respiro,

¹³ Cfr. Eugène Beaudouin, Piano dell'evoluzione del sito del Vaticano. *Envois de Rome du I année, 1929-1930*, Tav. II. Parigi, *Archives d'Architecture du XXème siècle*, I.F.A., D.A.F., Fond Eugène Beaudouin, cote 08/06, pho. 2.

¹⁴ Cfr. D. Donetti «Bramante agli Uffizi. I disegni per San Pietro e la storiografia architettonica», *Annali di Architettura*, 26, 2014, pp. 107 – 112.

¹⁵ Se l'interpretazione della città risente senza dubbio del volume di Poete, *Introduction à l'urbanisme: l'évolution des villes, la leçon de l'Antiquité*, (1929), va notato che Beaudouin e il suo associato possedevano una copia di *Histoire de l'urbanisme Anti uité et Moyen Age*, (1926) e di *Qu'est-ce que l'urbanisme ? Introduction l'histoire de l'urbanisme* (1926) entrambi di Pierre Lavedan. Lo si evince dall'inventario della biblioteca di Marcel Lods curata da P. Uyttenhove e consultabile presso l'*Academie d'Architettura* di Parigi dove si trovano gli archivi di Lods. Fra i numerosi volumi, è presente anche *The American Vitruvius: An Architects' Handbook – of Civic Art*, (1922) di W. Hegemann e E. Peets: testo che troveremo come riferimento nella restituzione degli *Envois* di III anno.

fondando un centro di ricerca scientifico, creato per incoraggiare studi su monumenti architettonici persiani non ancora classificati¹⁶.

Fu dunque Godard ad accogliere Beaudoin nella nuova Iran pavlavi, dove quest'ultimo, cogliendo l'importanza attribuita da Reza Shah all'antica civiltà safavide, scelse di dedicarsi alla ricostruzione di Isfahan nel suo periodo di maggiore splendore. Il lavoro compiuto si iscrive all'interno di un progetto più vasto, svolto per il *Dipartimento Nazionale delle Antichità* di Teheran ed è frutto di un viaggio itinerante nel territorio persiano alla ricerca dei diversi complessi monumentali realizzati da scia Abbas I e dai discendenti della sua dinastia¹⁷. Così come per Città del Vaticano, la *restituzione* parte dallo studio della città contemporanea sulla quale Beaudoin tenta di 'trascrivere' il nuovo centro urbano voluto da Abbas I: collocato a sud della vecchia capitale, la « città in forma di giardino » organizzava la vita pubblica intorno ad una nuova piazza, Maydhan-i-Shah, oltre la quale si sviluppava il *dawlatkhānah*¹⁸ e una *avenue* cerimoniale – il Tchar Bagh – che collegava la città con i giardini reali di Hezar-Djerib¹⁹. (Ill.2). La ricostruzione ricorre ad una serie di autori di cui sono facilmente riconoscibili le opere; fra questi, Jean Chardin e il suo *Voyage en Perse* (1682), Pascal Coste e *Les Monuments Modernes de la Perse* (1867), Eugène Flandin e Pascal Coste e il *Voyages en Perse Paris* (1851)²⁰. Questi testi apportano l'ausilio iconografico che guida un paziente lavoro di ricostruzione « archeologica » della antica capitale sullo stato dell'attuale città. Questa analisi precede lo studio del principale simbolo del nuovo impero, Maydhan-i-Shah, risultato di rilievo *in situ* per classificare la vasta *esplanade* dove si disponevano le quattro costruzioni, simboli della potenza del nuovo regime: il Palazzo reale di Ali Qapou, il Tchehel-Soutoun (o padiglione dalle quaranta colonne), la moschea Loftollah e quella imperiale, Mesdjid-i-Chah. (Ill.3) Lo schema della città e quello della vasta *esplanade* sono riportate in una terza tavola che stabilisce un tipo di confronto suggerito da Werner Hegemann. Beaudouin infatti compara Maydhan-i-Shah con alcune piazze europee – San Marco a Venezia, San Pietro a Roma, place de la Concorde e le places Royales a Parigi e a Nancy – e altre asiatiche – come quella di Lahore e quella di Nuova Delhi –: esempi riportati per suggerire le differenze e le analogie fra il principale spazio pubblico della città safavide

¹⁶ Su Godard e i processi di rinnovamento dell'Iran Pavlavi si guardi per l'essenziale: E. Galdieri – K. Afsar, «Conservation and Restoration of Persian Monuments», in *Encyclopædia Iranica*, Vol. VI, Fasc. 2, pp. 134-138; F. Tissot, «Délégations Archéologiques Françaises», in *Encyclopædia Iranica*, Vol. VII, Fasc. 3, pp. 238-242; D. N. Wilber, Architecture VII. Pahlavi, before World War II, in *Encyclopædia Iranica*, Vol. II, Fasc. 4, pp. 349-351 e È. Gran-Aymerich – M. Marefat, *Godard André*, in *Encyclopædia Iranica*, Vol. XI, Fasc. 1, pp. 29-31.

¹⁷ E' quello che si evince dal complesso dei disegni prodotti fra il 1932 e il 1935, parte dei quali classificati come *Envois de Rome*, mentre altri quali il complesso di Kash El Melek (1933-1935) definiti «lavori svolti per il Governo di Teheran». Al *corpus* appartiene anche una tavola – *itinerarie de voyage* – evidentemente disegnata per ricostruire i diversi percorsi e le residenze che Abbas I fece costruire per assolvere ai bisogni della sua vita di corte sui territori del suo dominio. cfr. *Travaux d'École de l'élève Eugène Beaudouin*, Parigi, *Archives de l'É.N.S.B.-A.*, Fond Eugène Beaudouin, Env 110, f. 189 (mappa geografica dell'itinerario di viaggio) e *Travaux d'École d'Eugène Beaudouin*, Parigi, *Archives d'Architecture du XXème siècle*, I.F.A., D.A.F., Fond Eugène Beaudouin, cote 08/07 e 08/11 (La residenza reale di Kash-el-Melek a Chembrane Tadarich: rilievo e resa dell'elaborato grafico con una prospettiva a volo d'uccello, Teheran, 1933-1935).

¹⁸ La parola persiana designa un complesso urbano reale e governativo che si organizza intono ad una successione di corti interne, percorsi e giardini irrigati.

¹⁹ Nel disegno, è tracciato anche il prolungamento settecento del Tchar Bagh, oltre il fiume Zayandeh, sino alla residenza reale di Farah Abad (in basso a sinistra) e il Khaju Tchar Bagh, spina centrale della futura espansione della città (in basso a destra).

²⁰ Cfr. Eugène Beaudouin, Isfahan alla fine del XVII secolo: restituzione della piazza reale Maydhan-i-Shah. *Envois de Rome de III année 1932*, Parigi, *Archives de l'É.N.S.B.-A.*, *Travaux d'École de l'élève Eugène Beaudouin*, cote Env 110, f. 186). Va notato che fra gli autori citati, manca Thomas Kaempfer il cui piano di Isfahan del 1684 fornisce la prima visione d'insieme completa della nuova capitale safavide disegnata dall'ingegnere urbanista Sheikh Bahai per Abbas I.

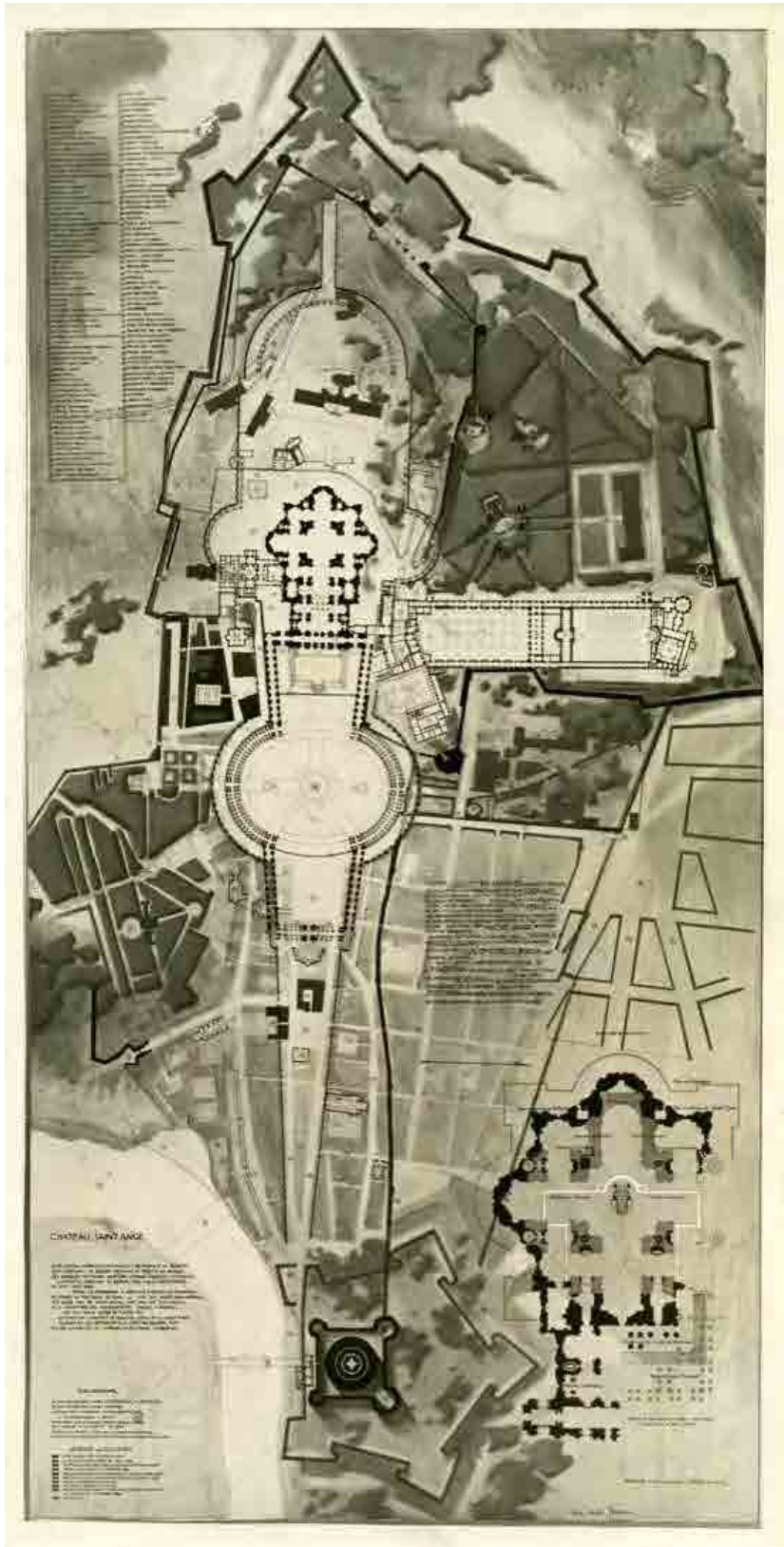
con quelli di civiltà più note. Nello stesso disegno, con le medesime modalità, la ricostruzione di Isfahan nel XVII secolo è paragonata a Versailles, Washington e Parigi con il chiaro intento di confrontare l'uso e il trattamento degli assi viari monumentali in rapporto alla piazza, alla città e, nel caso di Isfahan, al territorio. (III.4)

Definito un lavoro di «archeologia urbanistica», accolto con grande entusiasmo sia in ambito accademico che dal *milieu* parigino impegnato nella promozione della nuova disciplina urbanistica, gli *Envois* finali di Eugène Beaudouin furono pubblicati dalla rivista «Urbanisme» che dedico loro un numero monografico²¹. L'attendibilità della sua ricostruzione fu riconosciuta anche in ambito iraniano, a partire dagli studi di Arthur Upham Pope, che li incluse in una sezione – *City Planning* – della sua enciclopedica opera, *A Survey of Persian Art*.²² Altri studiosi nel corso del XX secolo hanno fatto ricorso alla sua ricostruzione: fra questi, Mahvash Alemi che ha recentemente contribuito ad una rilettura storica di Isfahan attraverso fonti iconografiche e letterarie inedite²³. Per Beaudouin, quest'esperienza segna un momento di svolta nell'elaborazione di uno dei suoi progetti più noti, nel periodo fra le due guerre: la *Cité de la Muette* a Drancy, le cui parti collettive sono organizzate attorno ad una vasta piazza dichiaratamente ispirata a Maydhan-i-Shah. Modello ripetutamente raccontato alle diverse generazioni dei suoi allievi, la piazza safavide è ugualmente citata nel *Climat de France*, un celebre e discusso quartiere residenziale realizzato, ad Algeri, da uno dei suoi discepoli più noti, Fernand Pouillon.

²¹ Cfr. E.Beaudouin, «Ispahan sous les grands shahs», *Urbanisme*, 10, 1932.

²² Figura emblematica al pari di Godard, A.U.Pope ha consacrato la propria vita allo studio, alla classificazione e alla divulgazione dell'arte persiana. Frutto di attività diverse (studi, mostre, convegni) Pope ha pubblicato il risultato di questa incessante ricerca in un'opera di sette volumi – *A Survey of Persian Art* – pubblicata nella sua prima edizione dalla Oxford University Press a partire dalla fine degli anni trenta. Per un esaustivo studio sul suo contributo, cfr. J.Gluck – N.I Siver (a cura di), *Surveyors of Persian Art: A Documentary Biography of Arthur Upham Pope & Phyllis Ackerman*, Ashiya, SoPA, 1996.

²³ Cfr. M. Alemi, «Il giardino persiano: tipi e modelli» (pp. 39-62) e «I giardini reali di Ashraf e Farahababi» (pp. 201-216) entrambi pubblicati nel volume curato da Attilio Petruccioli, *Il giardino Islamico. Architettura, natura, paesaggio*. (1995). I diversi contributi di questa studiosa mi sono stati particolarmente utili nella rilettura degli *Envois* di III anno di Beaudouin. Preziose le fonti citate dall'autrice, tanto quanto la terminologia persiana dei diversi complessi reali safavidi realizzati da Abbas I e dai suoi discendenti.



1 Eugène Beaudouin, Piano dell'evoluzione del sito Vaticano. (Envois de Rome del I anno, 1929, Parigi, Archives d'Architecture du XXème siècle, I.F.A., D.A.F., Fond Eugène Beaudouin, cote 08/06, pho. 3)



2 Eugène Beaudouin, Isfahan alla fine del XVII secolo: restituzione della città alla fine del diciassettesimo secolo, pianta e sezione. (Envois de Rome del III anno, 1932, Parigi, Archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Travaux d'École de l'élève Eugène Beaudouin, cote Env 110, f. 184)



3 Eugène Beaudouin, Isfahan alla fine del XVII secolo: restituzione della piazza reale Maydhan-i-Shah. (Envois de Rome del III anno, 1932, Parigi, Archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Travaux d'École de l'élève Eugène Beaudouin, cote Env 110, f. 186)



4 Eugène Beaudouin, Isfahan alla fine del XVII secolo: tavola comparativa. (Envois de Rome del III anno, 1932, Parigi, Archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Travaux d'École de l'élève Eugène Beaudouin, cote Env 110, f. 193)

Nuovi spunti per un'architettura moderna italiana: i viaggi di Carlo Enrico Rava attraverso il Sahara alla scoperta di Ghadames e Tunin, 1929-1931

Marco de Napoli

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Carlo Enrico Rava, Libia, Ghadames, colonialismo, Razionalismo italiano, mediterraneità.

La novità che il pensiero di Rava apporta allo sviluppo della corrente razionalista in Italia trova le sue origini a seguito di tre viaggi che il giovane architetto comasco compie in Libia a distanza di anni diversi, ovvero il 1927, il 1929 e il 1931. Carlo Enrico Rava (1903-1986), dopo essersi laureato nel 1926 a Milano presso la Scuola Superiore di Architettura, fonda¹ e promuove il “Gruppo 7”² per l’affermazione in Italia dell’architettura razionale³ e, parallelamente, mostrerà da sempre un particolare interesse per l’architettura e la civiltà d’oltremare.

1. Primo viaggio in Libia

Il primo viaggio compiuto in Libia nel 1927, è di forte impatto. A Tripoli, dove risiedeva il padre, Maurizio Rava, alto funzionario coloniale, si concentravano i principali interventi di rinnovo della città voluto da Mussolini dopo la sua prima visita compiuta nell’aprile del 1926. Da questa sua prima esperienza, Rava inizia a provare un amore “assoluto, esclusivo, travolgente” per l’Africa⁴. Il suo soggiorno a Tripoli lo porterà a giudicare criticamente i nuovi lavori, ancora legati ad un eclettismo retorico che privilegiava il moresco, stile che in realtà era del tutto assente nel patrimonio linguistico dell’architettura araba in Libia tanto da spingerlo a sollecitare il padre a far promuovere interventi più moderni⁵.

2. Ai margini del Sahara: Ghadames faro della *mediterraneità*

Un secondo viaggio (1929) ha come fine la scoperta dell’anima africana. Occorse percorrere quattro giorni nel Sahara per raggiungere Ghadames, pernottando in tre tappe obbligatorie: Nalut, Serir e Ramla⁶ (fig. 1).

La “perla del Sahara”, così chiamata ancora oggi dagli arabi, era una città di origine romana, tappa obbligata per le carovane che trasportavano dal Sudan verso le coste del Mediterraneo avorio, oro, pietre preziose, spezie, tessuti e uomini⁷, situata in una rigogliosa oasi desertica⁸, era considerata all’epoca l’ultima punta della colonia, “sentinella avanzatissima” dei possedimenti italiani, ai confini con i territori francesi e il “gran deserto carico di ignoto”⁹.

¹ Cfr. C. E. Rava, *Nove anni di architettura vissuta 1926-1935*, Cremonese, Roma 1935, Premessa, p. 8.

² Il Gruppo era composto da Rava, Figini, Pollini, Frette, Larco, Terragni e Castagnoli, sostituito nel 1927 da Libera.

³ Cfr. C. de Seta, *La cultura architettonica in Italia fra le due guerre*, Electa Napoli, ivi 1998, pp. 124-133.

⁴ C. E. Rava, *Ai margini del Sahara*, ed. Cappelli, Bologna 1936, p. 42.

⁵ Cfr. M. Rava, *Per una Tripoli più bella*, in “L’Avvenire di Tripoli”, 22 settembre 1929, pp. 1-2 poi ripreso in C. E. Rava, “*Nove anni di architettura vissuta*”, cit., p. 104.

⁶ C. E. Rava, *Ai margini ...cit.*, p. 24.

⁷ Cfr. R. Bassi, *La città delle sette porte*, “Meridiani” - *Sahara*, 84, Dic. 1999 - Gen. 2000, Ed. Domus, Milano 1999, pp. 137-143.

⁸ *Tunisia e Libia*, T.C.I., Milano 2006, p. 504-505.

⁹ C. E. Rava, *op. cit.*, p. 24.

urbanistico era stato concepito per difendersi dalla sabbia trasportata dal vento, dal sole e da eventuali attacchi nemici. I *serafin* sulle terrazze, piccole cuspidi poste agli angoli delle case, non avevano invece alcuno scopo militare come si credeva, ma solo di difesa superstiziosa contro il malocchio, insieme alle corna di antilope o di gazzella infisse sulle porte d'ingresso (fig. 2). Rava notò che tale aspetto era in uso anche in altre città della Nigeria come Timbuctù, Gao e Zinder¹⁷. Il suo carattere di unicità risiedeva invece nei suoi particolari decori murali, i quali sembravano derivare direttamente dall'arte bizantina¹⁸. Questi aspetti artistici suggerirono a Rava la complessità storica di quella città quale *luogo di transizione e di scambio tra le forme architettoniche della latinità e quelle dell'Africa sahariano-sudanese* così da realizzare un *miracolo unico al mondo di una città sahariana rivolta verso l'Europa*¹⁹. In quelle case, l'architetto individuò la “razionalità planimetrica e semplicità di forme nell'aspetto esteriore”, in “perfetta [...] armonia con la natura libica”²⁰. A partire da queste considerazioni Rava inizia a rivendicare l'appartenenza della regione libica alla cultura mediterranea²¹ e a riconoscere, nel patrimonio della sua edilizia residenziale, sopravvivenze di caratteri tipologici riconducibili alla *domus* romana.



Fig. 2. Veduta di Ghadames, da “L'Illustrazione Italiana”, 14, Milano 1925, p. 285

La tipologia della casa a patio libica divenne così fulcro fondamentale delle sue nuove dottrine riguardo la celebrazione di una rinascita di uno “spirito latino” e dunque mediterraneo, necessario a dare una decisiva svolta all'architettura razionale italiana²².

¹⁷ Questa città, ripresa dal pittore Alexandre Jacovleff (1887-1938), farà confermare a Rava tale sua scoperta. C. E. Rava, *op. cit.*, p. 94.

¹⁸ C. E. Rava, *op. cit.*, pp. 92, 98.

¹⁹ C. E. Rava, *op. cit.*, p. 95.

²⁰ C. E. Rava, *Di un'architettura coloniale moderna* (II), in “Domus”, giugno 1931, pp. 32-36.

²¹ Cfr. F. Brunetti, *L'idea di mediterraneità negli scritti di Carlo Enrico Rava e del gruppo Quadrante*, in Id., *Architetti e fascismo*, Alinea, Firenze 1993, p. 203.

²² Tale concetto di mediterraneità, che può essere associato oggi al *genius loci*, si inserisce in quella vasta *koiné* architettonica che sarà oggetto di dibattiti successivi (1936) a partire da Persico a Pagano, dal gruppo

L'evoluzione del pensiero di Rava sarà subito evidente in due sue particolari realizzazioni coloniali del tutto svincolate dai rigidi dogmi dell'architettura razionale: la chiesetta di Suani Ben-Adem (1930) e l'Arco di Trionfo di Tripoli (1931), dove si ritrovano proprio quei motivi stilistici tradizionali dell'architettura libica (contrafforti, merlature e arco arcaico) da lui tanto osservati ed ammirati *in situ*.

In sintonia con tali principi erano anche Luigi Piccinato²³ che, nello stesso anno (1931) scriverà la voce "edilizia coloniale" per *l'Enciclopedia Italiana* e Giovanni Pellegrini che, trasferitosi in Libia, pubblicherà nel 1936 il *Manifesto dell'Architettura coloniale*²⁴.

Ritornato in Italia a seguito di questo secondo viaggio, Rava, nell'aprile del 1929²⁵, dopo le vicende deludenti della Prima Esposizione di Architettura Razionale a Roma nel 1928, inizia a prendere le distanze dal pensiero europeista dei compagni del "Gruppo 7" fino ad allontanarsene in modo definitivo²⁶. Rava sente che è nata una "nuova epoca arcaica", derivante dall'uso del cemento armato e da uno "spirito nuovo" italico, rintracciabile nello studio tipologico e funzionale dell'architettura minore mediterranea, unica depositaria di principi razionali moderni – validi sia in colonia che in patria – e allo stesso tempo di tradizione millenaria latina. Per tale ragione affronterà nuovi viaggi lungo i sentieri delle terre libiche per seguire le tracce di un primitivismo vero e sincero, così come lo era quello del calcestruzzo e dell'architettura razionale.

3. Ritorno a Ghadames e sosta a Tunin: conferme dei suoi principi

Un ulteriore viaggio (1931) farà ritornare Rava a Ghadames, fino a prolungarsi verso il piccolo centro di Tunin, al confine dei territori sud-algerini (fig. 3).

Sosta nella città berbera di Nalut, presso il comando militare²⁷ per poi toccare il presidio di Sinauen, dopo un *record* di 420 km in un sol giorno, e continuare il giorno dopo verso il fortino di Tgutta e il castello della città di Derg²⁸.

Superati i due monti "El Bab", ovvero "le porte" naturali che custodiscono come sentinelle Ghadames, Rava raggiunge gli antichissimi cimiteri²⁹ che la circondano ad anello, per poi varcare uno dei suoi sette accessi.

"Quadrante" alle ricerche di Roberto Pane e di Luigi Cosenza, queste ultime direttamente affrontate sul campo dell'architettura minore napoletana.

²³ L. Piccinato, *L'edilizia coloniale*, ad vocem *Colonia*, in *Enciclopedia italiana*, vol. X, 1931, pp. 826-827.

²⁴ G. Pellegrini, *Manifesto dell'Architettura Coloniale*, in "Rassegna di Architettura" n.10-11, ottobre-novembre 1936, Milano 1936, p. 349-350; G. Gresleri, P. G. Massaretti, S. Zagnoni, *Architettura italiana d'Oltremare 1870-1940*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 38, 41.

²⁵ Cfr. G. Polin, *Libera e il Gruppo 7*, in *Adalberto Libera. Opera completa*, cit., p. 57.

²⁶ Cfr. G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 2002, nota 3, p. 100.

²⁷ Per Rava questa è la terza visita alla località: la prima fu nel 1928 insieme al padre che visitava Nalut in via ufficiale. C. E. Rava, *Ai margini...* cit., pp. 35-36.

²⁸ C. E. Rava, *op. cit.*, p. 62-63.

²⁹ Nella vasta zona cimiteriale vi erano tombe Romane, arabe e delle tribù Tuaregh. Rava ne individua alcune dove erano incise lettere che l'architetto, quasi in veste di archeologo, crede appartenere a rarissime iscrizioni Tifinnar. C. E. Rava, *op. cit.*, p. 151.

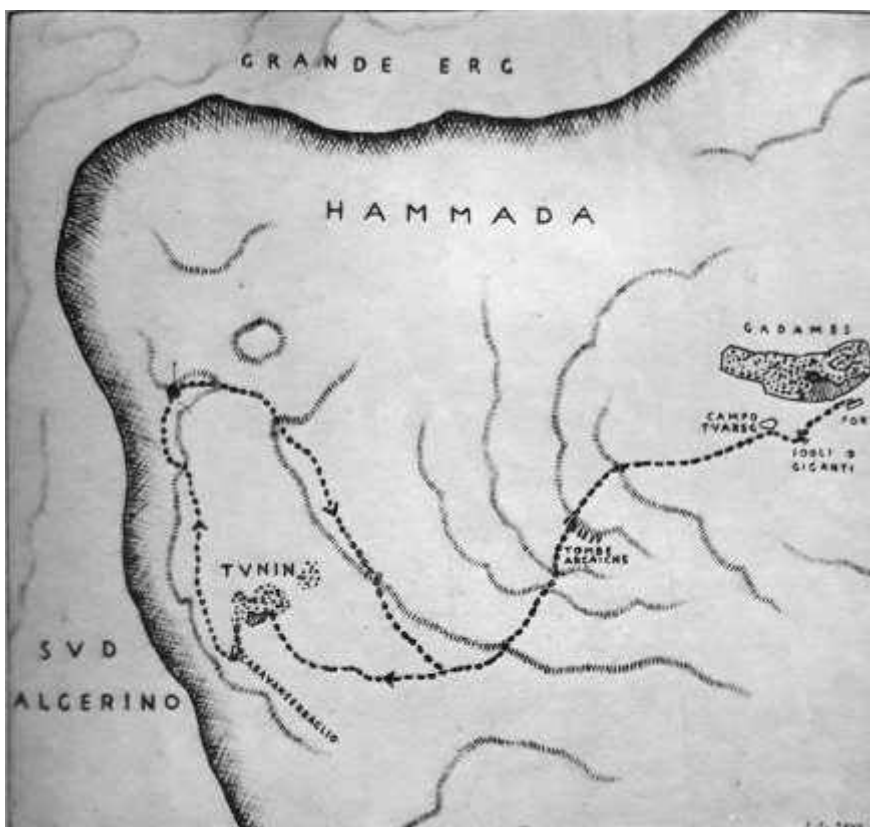


Fig. 3. Itinerario schematico da Gadames a Tunin ed ai confini del Grande Erg Sud-Algerino, mappa di C. E. Rava in *Id., Ai margini del Sahara*, Bologna 1936

L'architetto visita le due grandi moschee della città, i mercati, il minareto, le piazze del *Gelso Grande* e del *Gelso piccolo* dove avveniva ancora lo scambio degli schiavi, il loro quartiere, le terme e la leggendaria fonte di *Ai nel Fras*³⁰, per poi soffermarsi ad osservare in particolare modo la moschea di *Sidi Bedri*, quest'ultima la più antica della Libia (666 a.C.) e la villa di Et Tni, nobile mercante della città che rappresenta per Rava "il grado estremo di perfezione cui è giunta l'architettura gadamsina [...] e la sua affinità di spirito con certe costruzioni rustiche della riviera meridionale d'Italia; salvo alcuni particolari, questa casa potrebbe infatti sorgere a Capri, Ischia o Amalfi, è tipicamente creata per il Sud come lo sono quelle delle nostre coste ed è proprio tale carattere, penso, che misteriosamente le accomuna"³¹. Colpito da tali suggestioni, Rava è il primo in assoluto a considerare l'idea di salvaguardare la città come monumento nazionale e il suo territorio cimiteriale come importante area archeologica da tutelare³².

Nella piccola oasi di Tunin, a 3 km da Ghadames (fig. 3), di "diretta filiazione dei villaggi sudanesi", le case, dove prevaleva il rosso della terra piuttosto che il bianco della calce, sembravano torri per la loro altezza e per i cammini di ronda lungo le sue merlature e *serafin*. La via del ritorno non fu priva di imprevisti ed incidenti, come l'insabbiamento delle ruote posteriori dell'auto nelle sabbie mobili della Ramla³³, l'improvviso malessere dovuto forse ad un colpo di sole e ostacoli dovuti ad una tempesta di sabbia³⁴ e alla mancanza d'acqua nel

³⁰ L'origine di Ghadames è legata a questa principale e antica fonte d'acqua. Cfr. *Tunisia e Libia*, op. cit., p. 504-505.

³¹ C. E. Rava, *op. cit.*, pp. 133-134.

³² C. E. Rava, *op. cit.*, p. 152.

³³ C. E. Rava, *op. cit.*, pp. 72-76.

³⁴ C. E. Rava, *op. cit.*, p. 194.

radiatore che blocca l'auto nel bel mezzo del deserto³⁵. Ritornato in Italia, pubblica l'anno dopo "Viaggio a Tunin"³⁶, un vero e proprio diario-manifesto dell'innamoramento per l'Africa da parte di questo architetto razionalista *convertitosi sulla via del Gebel al mito dell'Architettura Mediterranea*³⁷. Questo ed altri suoi numerosi scritti, oltre a rafforzare il suo pensiero, contribuirono allo sviluppo di guide turistiche ed escursioni sul posto: a partire dal 1931 Ghadames venne infatti inserita dal T.C.I. nei programmi di escursione nazionale organizzati per scopi propagandistici ed associativi³⁸, concorrendo a quella notorietà che ancora oggi è vivida³⁹ e ci affascina.

³⁵ Un accampamento di beduini accampati nelle vicinanze salvò da morte certa l'architetto e i suoi compagni. C. E. Rava, *op. cit.*, p. 199.

³⁶ C. E. Rava, *Viaggio a Tunin*, Cappelli, Bologna 1932. Il diario fu poi ripubblicato nel 1936 con il titolo *Ai margini del Sahara*, per la stessa casa editrice.

³⁷ B. Gravagnuolo, *La qualità delle architetture e del parco*, in F. Lucarelli (a cura di), *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, Electa Napoli, ivi 2005, p. 45.

³⁸ Nel 1934 l'ETAL (Ente Turistico Alberghiero della Libia) realizzò a Ghadames (1934) l'albergo *Ain el Fras* dell'ing. Giuseppe Gatti Casazza. Cfr. R. Besana, C. F. Carli, L. Devoti, L. Prisco, *Metafisica costruita. Città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, TCI, Milano 2002, pp. 45-50; G. Gresleri, P. G. Massaretti, *Architettura italiana d'Oltremare. Atlante iconografico*, Bononia Press, Bologna 2008, p. 240.

³⁹ La città è stata riconosciuta dall'UNESCO nel 1986 Patrimonio mondiale dell'Umanità.

L'influenza vernacolare sulle opere di Bernard Rudofsky

Valentina Solano

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: mediterraneo, viaggio, rudofsky, paesaggio, natura, vernacolo.

1. Rudofsky e il viaggio

“Che cosa è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre. Viaggiare nel Mediterraneo significa incontrare il mondo romano in Libano, la preistoria in Sardegna, le città greche in Sicilia, la presenza araba in Spagna, l'Islam turco in Jugoslavia. Significa sprofondare nell'abisso dei secoli, fino alle costruzioni megalitiche di Malta o alle piramidi d'Egitto. Significa incontrare realtà antichissime, ancora vive, a fianco dell'ultramoderno (...). Significa immergersi nell'arcaismo dei mondi insulari e nello stesso tempo stupire di fronte all'estrema giovinezza di città molto antiche, aperte a tutti i venti della cultura e del profitto, e che da secoli sorvegliano e consumano il mare”¹.

In campo progettuale, questo miscuglio di culture si è tradotto nel concetto di *mediterraneità*: una trasfigurazione poetica del mito, a volte consapevole falsificazione, che deriva dalle riflessioni sull'abitare e sullo stare dei popoli del Mediterraneo. Il mito di cui si parla, nasce dal sentimento nostalgico di nordici viaggiatori che subirono inermi, come i marinai il canto delle sirene, la bellezza di un paesaggio architettonico disperso e allo stesso tempo riconciliato nel paesaggio naturale. Si tratta appunto di “stupire di fronte” ai rapporti armonici e alla purezza euclidea, alle forme architettoniche “riuscite” e fatte proprie dai costruttori



Figura 1 - Bernard Rudofsky, *Casa mediterranea, Capri*
[?] n.d.(photo: © MAK)

anonimi delle case rurali.

Durante la seconda metà gli anni 30 si celebrò il periodo della cosiddetta “febbre mediterranea”², ed è appunto in quegli anni di sperimentazione, in cui ci si interrogava sulle questioni dell'abitare contemporaneo, che collochiamo la ricerca di Bernard Rudofsky. L'architetto viennese, nonché disegnatore, editore, fotografo e investigatore, è stato anche uno dei più importanti critici del progresso della contemporaneità. Sin da giovane, mosso dalla *wanderlust* (voglia di girovagare), intraprende viaggi straordinari nei paesi del sud Europa, fino all'Asia Minore, per studiare ed imparare ciò

che nessun libro poteva insegnargli. Scrive Guarnieri: “come studente, preferisce gli spettacoli teatrali, i concerti e le lezioni al conservatorio, piuttosto che le lezioni dei corsi di architettura. [...] Di maggiore importanza sono le conoscenze acquisite attraverso i viaggi che Rudofsky intraprende in estate, tra cui un viaggio nel 1923 in Germania, dove visita la mostra

¹ F. Braudel, *Il Mediterraneo*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 7, 8. Ed orig. *La Méditerranée, L'espace et l'histoire*, Paris, Art set Métiers graphiques, 1977.

² F. Irace, *Gio Ponti, la casa all'italiana*, Milano, Electa, 1988.

del Bauhaus a Weimar, un viaggio lungo il Danubio a Istanbul e successivamente in Asia Minore nel 1925, i viaggi in Francia nel 1926, e in Italia nel 1927. Studia i reperti archeologici, l'architettura tradizionale delle isole greche, così come i recenti edifici del Nord Europa, [alla *Technische Hochschule*], gli studi sono dominati dai sostenitori dello storicismo, da coloro che vedono l'architettura come arte.”³

I suoi vagabondaggi solitari si distinguono dai viaggi-studio dei suoi colleghi, generalmente ridotti a pellegrinaggi verso l'architettura occidentale europea. Infatti nel suo taccuino del viaggio lungo il Danubio, egli preferisce riportare piccoli scorci, paesaggi collinari e case a schiera rispetto alle architetture note delle grandi città visitate. D'altronde, il suo interesse per le discipline tradizionalmente escluse dall'architettura, unito alla sua passione per il *mare nostrum*, si era già manifestato durante i suoi studi, sviluppando una tesi di dottorato che riguardava le isole greche (*“Eine primitive Betonbauweise auf den südlichen Kykladen, nebst dem Versuch einer Datierung derselben”*, 1931).

2. Il manifesto procidano

Al fianco di Luigi Cosenza, studia e ridisegna le case di Procida, di Pompei ed Ercolano, traendone una conoscenza critica fondamentale per il progetto della casa contemporanea e la sua idea di architettura mediterranea, e generandone un manifesto nel progetto de “la casa per Procida”(1935).

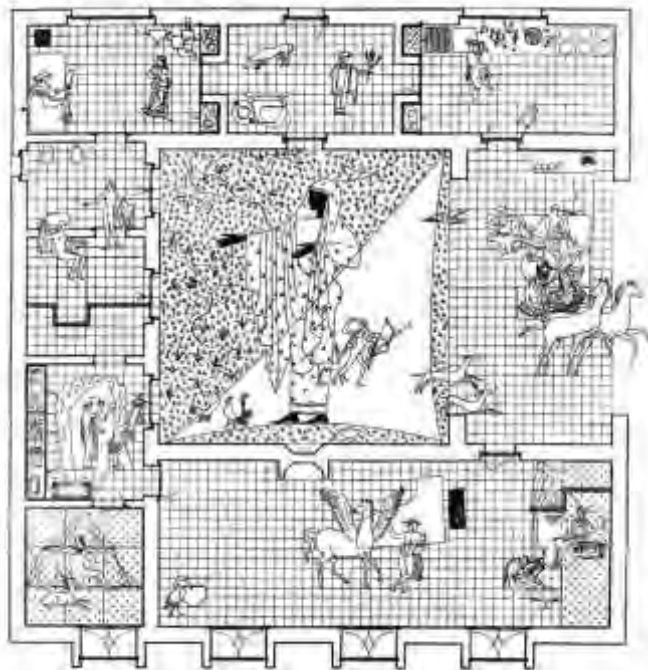


Figura 2 - Pianta della “Casa per Procida”, Domus, 123, 1938

Luigi Cosenza scriveva: “Insieme ai Rudofsky (Bernard e sua moglie) si era deciso di emigrare sull’isola di Procida con una di quelle barche a vela adibite al trasporto della pozzolana dagli esili pontili di Baia alla terraferma. Tra le murate vennero sistemati pianoforte e tecnigrafo per lavorare per un anno intero alla progettazione della casa del medico. La scelta del luogo non aveva il solo scopo di isolarsi dal decadimento urbano, ma soprattutto quello di approfondire i processi creativi dei capomastri locali, anche comparativamente alla luce di altre esperienze di Rudofsky a Santorini e a Ibiza. Interpretando modi di vivere più liberi e razionali, si doveva trovare un linguaggio adatto a tradurli in termini moderni ed esprimerli nel rispetto delle funzionalità più esigenti. [...] Finalmente fu possibile contrattare un

suolo sul promontorio di Solchiaro e studiare i dettagli della casa a corte di circa cento metri quadri coperti, di ispirazione sumera, per documentare l’attualità degli spazi edilizi posti alle lontane origini delle case greco-romane di Pompei ed Ercolano ed esprimere in un linguaggio moderno le creazioni elaborate solo alla continuità del dialetto.”⁴ Questo lavoro in particolare ebbe larga diffusione grazie alla collaborazione con Domus: su invito di Gio Ponti, Rudofsky collaborò alla redazione della rivista per le testate di febbraio, marzo e aprile del 1938,

³ A. Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky: A Humane Designer*, Vienna, Springer Verlag GmbH, 2002.

⁴ F. D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza scritti e progetti di architettura*, Napoli, CLEAN, 1994.

presentando scritti e progetti che svisceravano la sua ricerca. Già dal disegno di pianta della casa procidana si evince la sua natura di manifesto: le figure antiche e gli animali che popolano la casa risaltano immediatamente agli occhi; volatili, cani, cavalli e ancelle attraversano ogni ambiente domestico. La flora e la fauna che abitano il costruito con naturalezza rappresenta un chiaro rimando all'antichità: “la casa è un unico ambiente, come un cubo di spazio abitabile intorno al centro di gravitazione formato dal cortile scoperto [...] che deriva dalla casa pompeiana, o forse ispirata dalle case dell'arcipelago greco, che trasformarono la corte con la sala comune, occupante la più grande parte della superficie costruita [...] la casa non chiude fuori la natura, non subisce il paesaggio ma essa stessa lo crea”.⁵

Prende forma il concetto di casa come “paradiso” primitivo, libera dal feticcio dell'ornamento, in cui pochi arredi ed elementi bastano a manifestare il significato del luogo: il soggiorno è una stanza all'aperto mentre la sala da pranzo prevede triclini e tavoli bassi seguendo i costumi degli antichi romani; la stanza del riposo guarda la tradizione giapponese con un pavimento fatto di materassi; la sala da bagno è dedicata alla cura del corpo, dunque separata dallo spazio per le necessità fisiologiche; infine non manca la sala da musica ed il pianoforte, elemento quasi sempre ricorrente nelle case di Rudofsky, forse omaggio alla moglie Berta, musicologa. In questo modo egli introduce la visione antropocentrica delle sue architetture, tracciando nella “casa per Procida”, non tanto dimensioni o definizioni geometriche, ma tutti i modi di vivere dell'individuo all'interno dello spazio architettonico in un disegno che sembra una novella.

3. La definizione di una sintassi



Figura 3 - Fotomontaggio della “Casa per Positano”, Domus, 123, 1938

Qualche anno più tardi, nel 1937, Cosenza e Rudofsky realizzano insieme anche un altro progetto “una villa per Positano e per ... altri lidi”. Anche qui i due lavorano sull'*existenz minimum*: la cucina è solo un piano di appoggio, il soggiorno uno spazio completamente aperto sul mare con il camino in un angolo, una scala lineare che porta al livello superiore, dal quale si riconosce il patio. Dal pavimento, poi, poeticamente sorgono un fico ed una magnolia, evadendo la copertura con i loro rami più alti. La casa praticamente viene delimitata dal pavimento, poiché gli ambienti chiusi sono ridotti ai servizi igienici al piano terra e alla camera da letto al piano superiore. Ma il valore aggiunto di questo progetto sta nel rapporto diretto tra l'architettura e la morfologia del terreno: i due volumi, uno in pietrame calcareo e l'altro in intonaco bianco, sono collegati da

una sottile copertura piana e poggiano sulle terrazze rocciose tipiche della costiera amalfitana come se fossero sempre stati lì. La residenza è la dimora ideale “per un buon canottiere,

⁵ A. Podestà, “Una casa a Procida dell'architetto Bernard Rudofsky”, *Casabella*, 117, 1937.

esperto pescatore, capace di un bel tuffo ed invulnerabile ai reumatismi”⁶, e dimostra in pieno lo sviluppo dei ragionamenti applicati nella precedente esperienza procidana.

La sintassi dell’architetto viennese si può definire nella successione di alcuni momenti: la prima fase di costruzione di un proprio “vocabolario”, che inizia con la Casa per Procida, passa per la fase di collaborazione con Luigi Cosenza – Villa Oro a Posillipo e il citato progetto per Positano – e si conclude con le ville brasiliane degli anni quaranta. Una volta definiti tutti gli elementi, si può considerare la sua sintassi costante e permanente, guardando soprattutto la sua ultima fase di produzione statunitense. Esaminandone i lavori, si evince la permanenza di contenuti teorici negli elementi compositivi: i riferimenti ideali provenienti dall’antichità greco-romana, quanto dalle culture islamiche o orientali, restano costanti in tutta la sua opera. Ricorrente è la casa a corte come *hortus conclusus*, in cui si gode a pieno della natura pur restando in uno spazio privato, il concetto della casa orientale come riparo e santuario per l’uomo, il muro come archetipo del rapporto tra architettura e paesaggio. Certamente le sue teorie hanno fatto scuola tra i lettori della rivista pontiana raggiungendo alcuni picchi interessanti, come nel caso della “Casa sul Mare di Sicilia” di Lina Bo Bardi e Carlo Pagani (1940), in cui chiare analogie nell’impostazione tipologica e morfologica della casa si evincono facilmente sia dal punto di vista grafico che progettuale: giardini murati o semi-murati, la spazialità nell’elemento del patio, l’intimità dei camini e dei forni rustici, i rivestimenti in mosaico alla maniera delle terme romane.

In “*Architecture without Architects*”, dimostra che la forma delle architetture anonime si costruisce per adattamenti, si nutre dei cambiamenti quasi impercettibili della storia, raccoglie la memoria dei popoli ma contemporaneamente ha un carattere di atemporalità e permanenza. La bellezza delle forme vernacolari non è casuale, perché mossa da una ricerca consapevole, ma non è neppure intenzionale, poiché non è stata prodotta con finalità estetiche. La vita spartana, tanto ammirata e ambita da Rudofsky, era una vita piena ma senza oggetti inutili, limitata nelle cose ma infinita nelle possibilità. Gli insediamenti mediterranei nella loro onestà rispondono semplicemente ai bisogni e alle attitudini della vita agricola, e si relazionano perfettamente con i caratteri fondativi del paesaggio in cui si insediano, determinando una chiave di lettura del paesaggio stesso.

La ricerca di Rudofsky è tesa a interpretare una realtà complessa come, d’altronde, quella contemporanea; ci mostra spunti ed elementi di riflessione che potrebbero servire a riappropriarci del territorio, del paesaggio, delle nostre città, delle periferie, magari attraverso lo studio delle forme. Ci insegna a stimolare le facoltà critiche attraverso l’esperienza del viaggio, come strumento imprescindibile di conoscenza e di costruzione dell’architettura, ma ci riporta alla mente anche valori ormai dimenticati come il lusso della tranquillità, la contemplazione e soprattutto la bellezza delle cose insignificanti, l’incanto del comune.

⁶ G. Ponti, “Una casa per Positano e per...altri lidi”, *Domus*, 109, 1937.



Figura 4 - Nivola House-Garden (Garden Wall), Amagansett, N.Y.; Bernard Rudofsky e Costantino Nivola, 1949–1950

Bibliografia

- A. Buccaro, e G. Mainini (a cura di), *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, CLEAN, Napoli, 2006.
- B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli, 1994.
- E. Mantese, *Abitare con: ricercario per un'idea collettiva dell'abitare*, Treviso, Canova Edizioni, 2010.
- F. D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, CLEAN, Napoli, 1994.
- A. Picone (a cura di), *Culture mediterranee dell'abitare*, CLEAN, Napoli 2016.
- A. Podestà, "Una casa a Procida dell'architetto Bernard Rudofsky", in *Casabella*, 117, 1937.
- G. Pollini, "Cronache del Quarto Congresso Internazionale di Architettura Moderna e delle vicende relative alla sua organizzazione", in *Parametro*, 52, 1976.
- U. Rossi, *Bernard Rudofsky architetto*, Napoli, CLEAN, 2016.
- B. Rudofsky, "Origine dell'abitazione", *Domus*, 123, 1938.
- B. Rudofsky, "Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere", *Domus*, 123, 1938.
- B. Rudofsky, *Architetture senza architetti*, Napoli, nell'edizione italiana "La Buona Stampa", 1977.
- B. Rudofsky, *Le meraviglie dell'architettura spontanea*, Bari, Laterza, 1979.
- B. Rudofsky, *Strade per la gente*, Bari, Laterza, 1981.

Gli architetti dell'American Academy in Rome e la scoperta del Mediterraneo: i viaggi a Sud di George Howe, Louis Kahn e Robert Venturi

Rosa Sessa

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: American Academy in Rome, architetti viaggiatori, Sud Italia, architettura mediterranea, architetti americani, Charles McKim, George Howe, Louis Kahn, Robert Venturi, dibattito post-bellico.



La sede sul Gianicolo dell'American Academy in Rome progettata da Charles McKim (foto dell'Autrice)

1. La fondazione dell'American Academy in Rome e il Sud dei classicisti

Quando nel 1894 Charles McKim¹ decide di fondare la prima accademia americana in Europa, si vede costretto a decidere tra due sole possibili città ospitanti: da una parte Parigi, la capitale culturale d'Ottocento, luogo prescelto da decine di americani per lunghi soggiorni di studio e ricerca; dall'altra parte Roma, già sede di accademie straniere d'arte e architettura e luogo d'ispirazione dei canoni classicisti più popolari in America in quel periodo. Senza alcuna esitazione McKim sceglie per la sua nuova impresa una sede nella capitale italiana, giustificando con ragioni biografiche l'entusiasmo per questa preferenza: allievo dell'École des Beaux-Arts tra il 1867 e il 1870, McKim si dichiara in parte deluso dall'istruzione acquisita a Parigi, ritenendo come vero momento di formazione in Europa la sua visita alla città di Roma. Città in cui più numerosi e diretti sono i contatti con i grandi modelli del passato, McKim considera Roma come il luogo perfetto per completare e raffinare la formazione dei più validi e promettenti giovani artisti e intellettuali statunitensi.

A un'osservazione più attenta, questa scelta appare meno innocente di quanto le intenzioni di McKim possano rivelare. Rifiutare Parigi e eleggere Roma è per gli Stati Uniti dell'epoca una scelta con profonde implicazioni politiche e culturali: attraverso il pretesto della sede dell'American Academy, gli americani spostano drasticamente l'asse dei propri riferimenti intellettuali, interrompendo la dipendenza culturale degli Stati Uniti da Parigi. Con la

¹ Architetto fondatore del prestigioso studio newyorkese McKim, Mead and White.

fondazione di un'istituzione transoceanica a Roma, la giovane nazione americana dichiara un'indipendenza culturale ormai matura, tale da permettere ai propri artisti di confrontarsi direttamente con gli esempi del passato senza passare per il filtro interpretativo e ideologico dell'accademia parigina.

I primi cinquant'anni di attività dell'American Academy in Rome sono caratterizzati da regole molto rigide: i borsisti nelle diverse discipline devono essere non solo più giovani di trent'anni e non sposati, ma il loro tema di ricerca non è scelto in forma libera, ma viene preliminarmente concordato dai docenti presenti in Accademia. Questo porta a una certa coerenza e riconoscibilità dei risultati delle ricerche condotte in quegli anni. I temi affidati ai *Fellows in Architecture* invitano i giovani americani a confrontarsi principalmente con le architetture rinascimentali dei palazzi e delle chiese di Roma e Firenze, con poche incursioni nel Lazio o nel veneto palladiano. Totalmente trascurato dalle ricerche degli architetti, il Sud Italia è in questi anni territorio di indagine per archeologi e classicisti, ma anche per gli studiosi di etnografia e antropologia residenti in Accademia. È spesso proprio grazie alle escursioni degli archeologi che viene offerta anche agli architetti la possibilità di visitare le regioni meridionali italiane o i siti greci più noti. Questi viaggi, però, presentando itinerari opportunamente progettati per le esigenze degli studiosi classici, contribuiscono a confermare per gli architetti dell'American Academy lo stereotipo di un Sud legato ai temi archeologici, una visione piuttosto conservatrice già superata, in realtà, dalle pratiche di viaggio di altri architetti viaggiatori americani del periodo².

2. La riapertura dell'American Academy nel 1947 e la scoperta del Sud da parte degli architetti moderni

L'American Academy in Rome accoglie con entusiasmo pratiche di viaggio contemporanee solo nel 1947, quando riapre dopo la chiusura forzata causata dal conflitto mondiale. Le rigide regole della prima metà del Novecento vengono definitivamente scardinate e ai vincitori del Rome Prize è data la libertà di proporre individualmente i più disparati temi di ricerca. Il rinnovamento dell'Academy risponde a nuove esigenze culturali dettate dal periodo storico, in particolare dal successo del sistema Bauhaus nelle scuole di architettura statunitensi a partire dagli anni Trenta, evento che ha fortemente danneggiato l'immagine dell'Accademia che viene in quel periodo considerata dai giovani americani come un'istituzione passatista e reazionaria. Artefice dell'ingresso dell'American Academy nella modernità è il suo nuovo, intraprendente direttore, Laurance Roberts, che insieme a sua moglie Isabel intensifica i rapporti e gli scambi tra l'Accademia e le altre istituzioni culturali straniere a Roma. Inoltre, i Roberts inaugurano rapporti diplomatici e di collaborazione con personaggi e enti italiani³ di spicco, aprendo di fatto il mondo dell'Accademia a una nuova interpretazione dell'Italia, considerata non più come un luogo cristallizzato in un passato tanto affascinante quanto immutabile, ma vista finalmente come una nazione moderna e vibrante, in quegli anni ravvivata dal vivace dibattito teorico sulla ricostruzione post-bellica.

Per quanto riguarda il campo dell'architettura, Roberts invita importanti architetti americani moderni a trascorrere periodi di ricerca a Roma. Tra queste spiccano le residenze dei due più famosi architetti di Philadelphia del periodo, George Howe e Louis Kahn. Di questi mesi trascorsi a Roma non è solo la reputazione dell'Accademia a beneficiarne, ma gli stessi *Architects in Residence* si ritroveranno a ragionare su nuovi temi ispirati dall'esperienza italiana. In particolare, è nota la vera e propria evoluzione progettuale che avviene per il già maturo Kahn proprio a Roma: invitato a trascorrere in Accademia tre mesi durante l'inverno

² Vale la pena citare gli itinerari di viaggio di Frank Miles Day, architetto di Philadelphia che visita nel 1894 e nel 1910 le regioni mediterranee di Italia, Spagna, Francia e Marocco.

³ Tra cui le collaborazioni con Bruno Zevi, Ernesto Nathan Rogers e Enrico Peressutti.

tra il 1950 e il 1951, Louis Kahn dedica gran parte del suo periodo romano alla visita dell'Italia e del Mediterraneo orientale. In parte riprendendo alcune mete già visitate durante il suo viaggio di formazione del 1928-1929, Louis Kahn ritorna in Campania (Napoli e Pompei), viaggia in Lazio e Toscana e visita nuovamente Venezia. Kahn, però, approfitta di questo periodo in Italia per fare esperienza anche delle architetture antiche di Grecia e Egitto. Questo viaggio è intrapreso con i borsisti dell'Accademia e viene descritto da Roberts come un gran successo: «All the Fellows returned from this trip excited not only by what they had seen, but also by the discussion which Mr. Kahn's comments and observations provoked»⁴. Il risultato evidente della residenza a Roma di Louis Kahn è l'evoluzione più nota del suo linguaggio e della sua architettura. L'American Academy e i suoi ampi viaggi mediterranei ispirano all'americano nuove riflessioni sui temi della monumentalità e della storia, idee che in ultima analisi guidano Kahn nel raggiungimento di quell'ideale che Scully definisce “the primeval reality of architecture as a physical mass”⁵.

Meno noti, ma non meno trasformativi, sono gli effetti della lunga permanenza a Roma di George Howe, il primo architetto in residenza invitato da Roberts tra il 1947 e il 1949. Talentuoso e acculturato architetto formatosi tra gli Stati Uniti e la Francia, autore con William Lescaze del primo grattacielo moderno degli Stati Uniti – il PSFS Building a Philadelphia del 1932 –, il periodo in Accademia rappresenta per Howe una fase di transizione nella sua biografia: reduce dal recente divorzio, gli anni a Roma rappresentano per il sessantaduenne americano anche l'addio alla sua lunga e prolifica attività di progettista. Una volta ritornato in America, infatti, Howe si dedicherà a tempo pieno alla direzione del dipartimento di architettura dell'università di Yale.

Durante la permanenza in Accademia il contatto di Howe con il Sud Italia è costante e per niente scontato: mentre risiede a Roma, Howe accompagna i borsisti in tour sia in Veneto che in Toscana, ma soprattutto l'anziano maestro diventa la guida degli architetti e degli artisti per le spedizioni a Sud, e in particolare in Campania (Napoli, Costiera amalfitana e Paestum). Inoltre, Howe è spesso a Napoli in modo indipendente, stringendo con questa città un importante rapporto professionale: mentre è a Roma l'architetto di Philadelphia si occupa infatti del progetto preliminare per l'edificio del consolato americano della città campana. Il progetto è co-firmato dall'architetto romano Mario De Renzi e, seppure con sostanziali modifiche rispetto alla proposta originaria di Howe, l'edificio è realizzato a Piazza della Repubblica a Napoli nel 1953.

L'Accademia assume comprensibilmente un ruolo e un significato ancora diversi per un altro architetto di Philadelphia, Robert Venturi. Amico di Howe e Kahn, Venturi è in Accademia a metà degli anni Cinquanta, tra i suoi ventinove e i suoi trentun'anni, come vincitore del *Rome Prize in Architecture*. La permanenza in Accademia e i suoi lunghi e intensi itinerari di viaggio gettano le basi per la ricerca indipendente e matura del giovane americano, sia dal punto di vista teorico che progettuale. Venturi può essere ritenuto il miglior risultato dell'Accademia di Roberts, colui il quale riesce a sfruttare a pieno le esperienze che la condizione privilegiata di borsista gli offre: grazie alla sua sensibilità e alla sua vasta cultura, durante i suoi due anni in Accademia Venturi riesce a trasformare ogni esperienza in un'opportunità concreta di crescita personale. In Accademia Venturi è impegnato in una ricerca sull'architettura barocca e manierista romana, tuttavia il giovane architetto è naturalmente attratto dagli itinerari meno usuali attraverso il Sud Italia. I continui viaggi in Abruzzo, Puglia, Campania, Basilicata, Calabria e Sicilia sono dedicati all'osservazione attenta dell'architettura vernacolare: attraverso foto, schizzi e note Venturi riporta i rapporti spaziali e le abitudini degli abitanti di questi luoghi minori. Il giovane resta affascinato dalla

⁴ L. Roberts, in *American Academy in Rome. Annual Report*, American Academy in Rome, New York, 1951, p. 20.

⁵ V. Scully, *Louis I. Kahn and the Ruins of Rome*, in «Engineering & Science», n. 56, winter 1993, p. 4.

perfetta aderenza dell'architettura mediterranea al luogo e al clima, ma soprattutto alle necessità degli abitanti e alle loro esigenze di socialità.

3. Conclusioni

Tra il 1947 e il 1956 Howe, Kahn e Venturi – tre architetti provenienti dalla stessa città, Philadelphia, ma che raggiungono l'American Academy in Rome in momenti molto diversi della loro biografia – si ritrovano a interrogare le regioni mediterranee in cerca di ispirazione per la propria architettura. È interessante notare come, seppur visitando gli stessi luoghi, i tre architetti rivolgano la propria attenzione a architetture molto diverse: questa selezione è frutto dei propri interessi, ma anche di esigenze progettuali e ossessioni personali. Le risposte che sapranno darsi sono non solo differenti, ma anche autenticamente originali: se George Howe progetta per Napoli alla fine degli anni Quaranta un edificio dichiaratamente moderno, coerente con gli ideali di democrazia e fiducia nel futuro che in quegli anni gli Stati Uniti intendono esportare attraverso la realizzazione di architetture della diplomazia⁶, solo due anni più tardi Louis Kahn guarda alla presenza reverenziale dei grandi monumenti del passato – dalle piramidi all'Acropoli, passando per la villa di Adriano e le antichità di Roma, Ostia e Pompei – per superare la sua crisi personale, così come l'impasse stilistica dell'International Style. Venturi, infine, in contrasto con i primi più anziani architetti, quasi ignorando le preesistenze monumentali e archeologiche dei luoghi che visita, guarda al Sud come a una miniera di lezioni progettuali da interpretare e rielaborare per raggiungere un'architettura autenticamente contemporanea, cosciente del proprio ruolo e del proprio contesto, sia fisico che sociale. Rivolgendo il proprio sguardo all'architettura storica così come all'architettura vernacolare dei centri minori – dalla Calabria alle isole campane, dalla Costiera amalfitana ai paesi alle pendici dei monti abruzzesi –, Venturi intende selezionare dei principi compositivi che gli serviranno per avviare la sua carriera di architetto una volta tornato oltreoceano.

La differente esperienza del Sud da parte di Howe, Kahn e Venturi dimostra l'incredibile capacità interpretativa di tre eccezionali architetti e viaggiatori americani. Soprattutto, proprio attraverso la parzialità dei loro punti di vista, è possibile individuare un quadro storico più ampio, attraversato dai molteplici temi e dalle domande contraddittorie e inquiete di un'epoca di passaggio come quella post-bellica.

Bibliografia

American Academy in Rome. Annual Reports, New York, American Academy in Rome, 1894-1956.

D. Costanzo, *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, Tesi di Dottorato, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2009.

D. Costanzo, *Architectural Amnesia: George Howe, Mario De Renzi and the U.S. Consulate in Naples*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», nn. 56/57, 2011/2012, pp. 353-389.

D. Costanzo, "A Truly Liberal Orientation": Laurance Roberts, Modern Architecture, and the Postwar American Academy in Rome, «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 74, vol. 2, June 2015, pp. 223-247.

E. Johnson, M. Lewis, *Drawn from the Source. The Travel Sketches of Louis Kahn*, Cambridge Mass., The MIT Press, 1996.

E. Manzo, *Architettura degli Americani a Napoli: la Banca d'America e il Consolato*, in «Meridione: La Napoli degli Americani dalla Liberazione alle basi NATO», anni XI, n. 4, ottobre-dicembre 2011, pp. 145-155.

⁶ Ci si riferisce all'attività governativa del Foreign Building Operations.

- C. Montes Serrano, *Louis Kahn en la Costa de Amalfi (1929)*, in «RA Revista de Arquitectura», vol. 7, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2005, pp. 19-30.
- V. Scully, *Louis I. Kahn and the Ruins of Rome*, in «Engineering & Science», n. 56, vol. 2, inverno 1993, pp. 2-13.
- R. Sessa, «*By Means of Rome*». *Robert Venturi prima del Post-Modern (1944-1966)*, Tesi di Dottorato, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2017.
- R. Stern, *George Howe: Towards a Modern American Architecture*, New Heaven, Yale University Press, 1975.
- M. Stierli, *In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, in «AA Files» n. 56, 2007, pp. 42-63.
- A. Valentine, L. Valentine, *The American Academy in Rome. 1894-1969*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1973.

Guardare l'architettura: il pensiero e il metodo di educare alla conoscenza esperita dei monumenti e del paesaggio urbano in Carlo Perogalli

Ferdinando Zanzottera

Politecnico di Milano – Milano – Italia

Parole chiave: Carlo Perogalli, Storia dell'Architettura, Paesaggio urbano, Guardare l'architettura, Roberto Pane, Movimento Arte Concreta, MAC.

“Carlo Perogalli è nato a Milano il 2 giugno 1921, da genitori milanesi: rag. Enrico, funzionario di banca, e Giulia Cesaris. A nove anni iniziò con loro a visitare monumenti: a Ravenna e in Romagna, nelle Marche. A quindici anni ha cominciato spontaneamente a interessarsi di storia dell'arte, presto favorito sia dalla madre – che in gioventù aveva dipinto – sia dal padre, il quale frequentava una cerchia di amici pittori appartenenti alla generazione che aveva preceduto le avanguardie storiche (Pompeo Mariani, Giuseppe Palanti, Carlo Casanova, Achille Beltrame, Umberto Brambilla), di scultori (Lodovico Pogliaghi), di architetti (Paolo Mezzanotte, Egidio Mazzucchelli)”¹. Sono queste le parole con le quali Perogalli decise di iniziare la breve autobiografia (in tutto poco più di quattro pagine di piccolo formato) scritta appositamente come apertura del volume pubblicato in suo onore nel 1993. In questo *incipit*, con grande semplicità, egli racchiuse due dei capisaldi principali che caratterizzarono tutta la sua ricerca di storico e di progettista: l'immenso amore che provava per i viaggi e per la sintesi delle arti; quest'ultima da lui propugnata anche aderendo al *Movimento Arte Concreta* (MAC) e che si espresse in maniera evidente nell'edificio milanese progettato insieme ad Attilio Mariani in viale Beatrice d'Este 24.

L'importanza dell'educazione al viaggio, del saper cogliere in maniera diretta attraverso l'esperienza della visita e della conoscenza dei monumenti e delle architetture, dunque, costituiscono il primo dato che egli volle sottolineare di se stesso dopo aver fornito alcune coordinate, non solo temporali, della sua nascita, in adesione ad una metodologia consolidata di approccio all'oggetto da studiare e da presentare al pubblico. Rapportarsi direttamente attraverso la visita di un edificio, infatti, egli lo considerava come condizioni indispensabile per sviluppare una consapevolezza critica sulla storia e sul costruire contemporaneo. Scriveva già nel volume significativamente intitolato *Guardare l'architettura* del 1952: “L'architettura, salve le scoperte che l'avvenire può riservarci, più d'ogni altra arte esige d'essere guardata direttamente dove essa si trova”². È in questa breve opera giovanile, scritta a soli sei anni dalla laurea, che, dopo aver interiormente introiettato la lezione annoniana e quella crociana non scevra dalle influenze del pensiero di Roberto Pane³, egli ribadì con caparbia che l'unico metodo con il quale sia possibile comprendere pienamente l'architettura ed approcciarvisi per studiarla ed acquisirne i segreti più intimi è la visita diretta. Egli auspicava, dunque, una sorta di verginità primordiale dell'uomo che si approcciava al vasto universo dell'architettura, condannando chi presuntuosamente e falsamente si considera colto e si ‘avvicinava’ ai monumenti con incerte conoscenze fondate su ignoranti pre-giudizi. A questi egli preferiva le persone disposte a spogliarsi di tutte le proprie conoscenze teoriche preconcepite a favore di un atteggiamento desideroso di imparare e di scoprire la verità insita

¹ C. Perogalli, *Autobiografia*, in: G. Colmuto Zanella, F. Conti, V. Hybsch (a cura di), *La fabbrica. La critica. La storia. Scritti in onore di Carlo Perogalli*, Milano, Edizioni Franco Angelo Guerini e Associati, 1993, p. 15.

² C. Perogalli, *Guardare l'architettura*, Milano, Libreria A. Salto, 1952, p. 42.

³ F. Zanzottera, *Roberto Pane e Carlo Perogalli: l'architettura come coralità umana*, in: A. Anzani, E. Guglielmi (a cura di), *Memoria, bellezza e tradizione, Riflessioni sull'attualità di Roberto Pane*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2017, pp. 245-259.

nelle grandi manifestazioni architettoniche dell'antichità o della modernità. Noto è suo motto "a chi pretende di «saper vedere» preferisco colui che più semplicemente «vuol guardare»", che era solito ripetere agli amici e agli studenti più attenti che riuscivano ad instaurare con lui un legame che andasse oltre il normale rapporto che si è soliti creare tra docente e discente.



Resti archeologici a Mentana (Roma) non adeguatamente valorizzati in una fotografia di Perogalli del 1966 (Fototeca ISAL, Fondo Perogalli)

È palese che egli non propugnasse l'ignoranza storica, anzi, ai suoi collaboratori e agli studenti egli chiedeva una grande conoscenza del lessico disciplinare e la consapevolezza approfondita dei fenomeni storico-architettonici. È anche noto che superare i suoi esami fosse cosa tutt'altro che facile e che richiedeva un grande impegno. Egli, infatti, non pretendeva unicamente una solida base di conoscenze della storia dell'architettura, ma anche l'elaborazione di una seria ricerca basata su indagini bibliografiche ed archivistiche. Nelle indicazioni fornite agli studenti negli ultimi anni d'insegnamento egli precisava che il corso di *Storia dell'Architettura I* aveva come scopo quello di fornire una conoscenza disciplinare "basica", spaziando dalle origini dell'architettura egiziana al Razionalismo settecentesco. Il corso intendeva fornire solide basi conoscitive sul vasto mondo della Storia

dell'Architettura, che egli riteneva bagaglio "indispensabile" alla formazione e alla "cultura d'ogni architetto"⁴. Il corso di *Storia dell'Architettura II*, esame all'epoca facoltativo e obbligatorio solo per coloro che intendevano laurearsi nell'indirizzo di *Tutela e Restauro dei Beni storico-monumentali*, costituiva il momento di approfondimento disciplinare attraverso l'ampliamento della periodizzazione della Storia, lo studio di specifici temi (es. l'architettura rurale, l'architettura monastica, l'architettura dei collegi tra Cinquecento e Settecento nell'Italia settentrionale, la funzione del colore nell'architettura, ecc.), e la realizzazione di un'esercitazione o di una ricerca "originale e non compilativa" inerente un'architettura situata in territorio lombardo, in modo tale che potesse essere reiteratamente visitata, fotografata e compresa nei suoi molteplici aspetti di forma e di significato. Il corso mirava dunque a "garantire un'adeguata preparazione, ampia e specifica, allo studente", che durante l'anno accademico era assegnato ad uno specifico cultore della materia. Perogalli, inoltre, dichiarava apertamente che sconsigliava di sostenere l'esame senza seguire il corso ed eseguire una ricerca, poiché queste garantivano "l'acquisizione di un procedimento scientifico, da utilizzare prima nella laurea, poi nella professione o nell'editoria". Agli studenti, dunque, Perogalli proponeva un avvicinamento graduale all'architettura che trasformava la conoscenza in coscienza, tanto che i suoi esami consistevano "nella discussione dell'esercitazione, o della ricerca; nonché nell'accertamento della conoscenza della storia dell'architettura, ma soprattutto della maturità critica dello studente nell'affrontarla".

Un percorso che egli ripropose in molte occasioni, fermamente convinto che solo attraverso l'interiorizzazione della conoscenza potesse scattare un atteggiamento di riconoscimento di valore delle singole architetture e, conseguentemente, una feconda concreta operatività di tutela e di conservazione dei manufatti edili e del paesaggio. Cocco che egli rimarcò più volte nei suoi scritti e che forse trova una delle testimonianze più significative nell'introduzione del volume dedicato alla *Cascine del territorio di Milano*, poiché pubblicazione direttamente connessa alla didattica dei suoi corsi. Qui, infatti, egli sottolineò la necessità di impiegare un linguaggio semplice capace di essere colto da un vasto pubblico, non solo per rispondere alle esplicite richieste dall'*Ente Provinciale per il Turismo di Milano* che aveva commissionato lo studio e che ne editava i risultati, ma anche per consentire a tutti di poter comprendere l'importanza di "questo mal noto settore della storia dell'architettura". In loro egli voleva generare quel virtuoso processo di conoscenza, coscienza e operatività capace di "arrestare, o quanto meno limitare, l'indiscriminato scempio cui è stata ed è tuttora soggetta: per ignoranza, prim'ancora che per irresponsabilità, quando non per interesse speculativo"⁵ l'architettura e il paesaggio agrario. Ciò che egli voleva trasmettere era una conoscenza che non costituisse un mero esercizio accademico, ma che fosse connessa alle ragioni stesse della Storia dell'Architettura. Presentando la chiesa romanica di Agliate sulle pagine della rivista *Chiesa e quartiere*, specificatamente orientata alla contemporaneità, Perogalli avvertì, infatti, l'urgenza di "ristabilire fra architettura del presente e architettura del passato quei rapporti che le estremistiche polemiche di qualche decennio fa avevano voluto rompere; trovando con ciò all'architettura moderna una posizione storica, che non può essere il rilievo fotografico, conseguenza di attente e approfondite visite dirette, era proposto come se non in termini di continuità"⁶. Qui presentava anche una specifica modalità narrativa in cui

⁴ Precisazioni ai corsi congiunti di Storia dell'Architettura I della prof. Colmuto Zanella e di Storia dell'Architettura I e II del prof. Carlo Perogalli distribuiti agli studenti durante l'anno accademico 1999-1990 (Archivio privato).

⁵ C. Perogalli (a cura di), *Cascine del territorio di Milano*, Milano, Ente Provinciale per il Turismo di Milano, 1975, p. 12.

⁶ C. Perogalli, *Il complesso monumentale di Agliate*, in "Chiesa e quartiere", nn. 8-9, 1959, pp. 112-118.



Un vespasiano fotografato da Perogalli a Cassano d'Adda nel 1969 con la locandina della Mostra nazionale per la tutela del patrimonio culturale promossa da Italia Nostra intitolata due anni prima (Fototeca ISAL, Fondo Perogalli)

Elemento capace di suscitare nel lettore il desiderio di conoscere il bene esposto. Le fotografie che Perogalli realizzava nei suoi viaggi, spesso montate in sequenze ordinate accompagnate da riproduzioni planimetriche dei monumenti indagati e del contesto paesaggistico nei quali essi insistevano, costituivano richiamo per un primo momento di conoscenza che, in quanto esperienza dichiaratamente limitata incapace di sostituire la diretta esperienza visiva, avevano lo scopo dichiarato di trasformarsi in “intima esigenza di conoscenza diretta e di produttiva acquisizione culturale”⁷. Per questa ragione, quando possibile, le sue sequenze fotografiche divenivano percorsi strutturati che conducevano l’osservatore dal contesto ambientale, nel quale un monumento o un edificio era inserito, alle sue forme significanti, esterne ed interne, indugiando anche sugli elementi decorativi, formali, funzionali e materici. La fotografia a colori, che egli riteneva il più grande mezzo comunicativo a disposizione dell’architettura,

⁷ *Ivi*, p. 112.

aveva tuttavia il limite della bidimensionalità e di inquadrare gli oggetti da un unico punto di vista. Criticità che in parte poteva essere superata solo attraverso una sequenza narrativa capace di simulare, per quanto possibile, la corretta fruizione di un'architettura, che necessariamente doveva per Perogalli essere guardata muovendosi al suo interno e cambiando continuamente i punti di osservazione. Questa convinzione lo aprì anche alla cultura narrativa delle avanguardie pittoriche, che avevano introdotto l'elemento della quarta dimensione nelle loro opere, o ad approcciarsi alla cinematografia e alla realizzazione di *maquettes*, che tuttavia rimanevano per lui legate ai limiti propri di questi differenti strumenti narrativi. Anche il loro impiego, tuttavia, non poteva supplire alla necessità di esperire l'architettura, ponendolo in continuità con la lezione boitiana e annoniana, e facendogli richiamare, sin dal 1952, la convinzione di Pane secondo cui "la sola rappresentazione veramente completa di un monumento non è e non può essere altro che [...] il monumento stesso"⁸. Visione che Perogalli ripropose con vigore anche nella *Guida all'architettura*, scritta con Balzaretti, Mariani e Portaluppi⁹ nel 1955.

Il suo acuto sguardo indagatore lo condussero a scattare nell'arco della sua esistenza anche numerose fotografie che egli definì "polemiche" e che, in maniera immediatamente percepibile o ironicamente arguta, costituivano occasione di riflessione e una critica nei confronti della società distratta o disinteressata al proprio patrimonio culturale.

La visione di Perogalli della Storia proponeva, fin dal 1952¹⁰, l'analogia del vedere con il vivere, poiché ogni edificio che un gruppo sociale o il singolo individuo 'incontrava' nell'arco della propria esistenza non poteva che costituire bagaglio formativo di una cultura in essere, trasformandosi in tassello fondamentale di un fatto esistenzialmente nuovo. Per questa ragione egli provava una sorta di invidia per chi per la prima volta nell'arco della sua vita 'guardava' e 'scopriva' un'architettura.

Le Storie scritte dell'Architettura o dei dedicate ai singoli monumenti non dovevano avere dunque come scopo la 'sterile' erudizione, ma generare una fertile conoscenza critica capace di cambiare il modo del singolo cittadino di concepire l'architettura e, conseguentemente, di rapportarsi ad essa. Anche per questa ragione Perogalli si poneva spesso in polemica con altri storici, che proponevano visioni e metodologie di approccio limitate ad analisi tipologiche o estetiche, che egli giudica errate, inopportune o inapplicabili. Nota, ad esempio, è la sua ferma opposizione alla costruzione di una storia dell'architettura di matrice tipologica o la sua contrapposizione a Piero Bargellini, Matteo Marangoni e a Bruno Zevi e, in particolare, ai volumi *Saper vedere*¹¹ (1933), *Volti di pietra*¹² (1943) e *Saper vedere l'architettura*¹³ (1948). Nei suoi scritti, infatti, Perogalli fu fortemente critico nei confronti di "una storia dell'architettura svolta mediante tipologie", che considerava schematizzazione astratta, favorendo una storia "colta ed indagata criticamente nella viva realtà dei fenomeni" complessi della società. Approcciarsi alla Storia dell'Architettura significava, in ultima istanza, avvicinarsi ad un universo articolato che desse ragione delle convinzioni sociali e personali dell'uomo, concepito nella sua visione più ontologicamente sacra, seppur proposta nella sua più vasta accezione di significato.

Fortemente influenzato dalla cultura crociana, dunque, Perogalli concepì l'architettura come il risultato di un articolato processo fenomenologico generatore, per comprendere il quale

⁸ R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Venezia, Neri Pozza, 1948, p. 58.

⁹ C. Perogalli, L. Balzaretti, A. Mariani (a cura di), *Guida all'architettura*, Milano, Nuova Accademia, 1955, p. 27.

¹⁰ C. Perogalli, *Guardare... op. cit.*, p. 10.

¹¹ M. Marangoni, *Saper vedere*, Milano, Roma, Treves, Treccan, Tumminelli, 1933.

¹² P. Bargellini, *Volti di pietra*, Firenze, A. Vallecchi, 1943.

¹³ B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, G. Einaudi Editore, 1948.



Una veduta paesaggistica del borgo fortificato Castell'Arquato fotografato da Perogalli nel 1969 (Fototeca ISAL, Fondo Perogalli)



L'interno dell'Abazia di Vertemate, adibita a deposito, fotografata da Perogalli negli anni cinquanta (Fototeca ISAL, Fondo Perogalli)

occorreva esaminare le ragioni più intime sorte nell'animo dell'architetto e le sue idee più recondite. Queste, ovviamente, dovevano essere analizzate in rapporto con il vasto quadro sociologico e culturale nel quale il soggetto operava, poiché per capire l'architettura occorre studiare anche le differenti espressioni della società contemporanea, le tradizioni esistenti, le abitudini e le ambizioni scolastico-culturali, gli influssi che su questa esercitano istanze straniere o 'estrane' ad essa, il vissuto 'sentimentale' delle forme architettoniche e decorative impiegate, ecc. La Storia dell'Architettura, dunque, per Perogalli non poteva essere considerata come sequenza, più o meno semplice o multiforme, di edifici letti esclusivamente in funzione del loro stile, poiché sintesi complessa di più saperi, che per essere compiutamente compresa e narrata necessita di approfondimenti culturali, tecnici, sociologici, politici, religiosi ed economici¹⁴. Questa sua visione, ampiamente presentata nel volume *Guardare l'architettura pensieri in sette note*, riprendeva esplicitamente quanto narrato da Benedetto Croce nel volume *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura*, del quale nella biblioteca personale dello storico milanese si conserva l'edizione del 1948¹⁵ da lui annotata, benché negli scritti perogalliani siano citate le edizioni del 1923 e del 1946. Nel suo volume Perogalli precisa che per comprendere un'architettura occorra anche studiare "il momento essenziale e dominante in cui

¹⁴ C. Perogalli, *Guardare... op. cit.*, p. 45.

¹⁵ B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1948 (Biblioteca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, segnatura "PE.CRIT.0038" – n. inv. 39.858).

l'artista ha conseguito una propria visione o immagine, la quale trasforma in lavoro d'arte il lavoro pratico"¹⁶, richiamando in questo modo anche le lezioni sulle cattedrali d'oltralpe del noto paleografo francese Jean-Auguste Brtaails.

Il compito che per Perogalli accompagnava lo storico dell'architettura, e che in lui diviene imperativo morale prima ancora che impegno formativo e professionale, è quello di trasmettere un'eredità culturale finalizzata alla creazione di nuovi scenari urbani 'umanamente positivi'. Non si trattava per lui di tramandare un'erudizione più o meno colta, ma di generare una capacità di sguardo e di giudizio sull'architettura del passato che fosse feconda per il futuro e per la progettazione, architettonica e urbana. Solo in questo modo, infatti, i monumenti e le manifestazioni dei secoli che ci hanno preceduto mantengono il loro vitale significato in rapporto al divenire.

Queste posizioni si trasformarono in Carlo Perogalli in una sorta di inquietudine esistenziale e in una feconda vitalità cultural-divulgativa che lo spinsero, oltre ad impegnarsi nell'insegnamento universitario presso il Politecnico di Milano, prima come assistente ai corsi di Ambrogio Annoni (a partire dal 1946) e poi come docente di *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*, *Restauro dei monumenti* e *Storia dell'architettura* (quest'ultima dal 1960 al 1993), a ricoprire numerose cariche all'interno dell'Associazione culturale (es. Italia Nostra, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Organizzazione Visite di Studio, Istituto Italiano dei Castelli, Fondazione Bagatti Valsecchi, Associazione per le Città Murate di Lombardia), divenendo un significativo protagonista del dibattito culturale europeo, ancora oggi di estrema importanza per la contemporaneità e per la costituenda cultura architettonica del XXI secolo.

Bibliografia

- P. Bargellini, *Volti di pietra*, Firenze, A. Vallecchi, 1943.
- M. A. Crippa, *I monumenti lombardi nelle fotografie inedite dell'archivio Perogalli*, in G. Guarisco (a cura di), *Fernand de Dartein e l'architettura romanica comasca*, Ariccia, Ermes, 2015.
- G. Colmuto Zanella, F. Conti, V. Hybsch (a cura di), *La fabbrica. La critica. La storia. Scritti in onore di Carlo Perogalli*, Milano, Edizioni Franco Angelo Guerini e Associati, 1993.
- B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1948.
- M. Marangoni, *Saper vedere*, Milano, Roma, Treves, Treccan, Tumminelli, 1933.
- R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Venezia, Neri Pozza, 1948.
- C. Perogalli (a cura di), *Cascine del territorio di Milano*, Milano, Ente Provinciale per il Turismo di Milano, 1975.
- C. Perogalli, *Guardare l'architettura*, Milano, Libreria A. Salto, 1952.
- C. Perogalli, *Il complesso monumentale di Agliate*, in "Chiesa e quartiere", nn. 8-9, 1959, pp. 112-118.
- C. Perogalli, L. Balzaretti, A. Mariani (a cura di), *Guida all'architettura*, Milano, Nuova Accademia, 1955.
- G. Ricci (a cura di), *Guardare l'architettura. Passato e presente negli scritti di Carlo Perogalli*, un architetto moderno, Milano, Edizioni Unicopli, 2002.
- F. Zanzottera, *Roberto Pane e Carlo Perogalli: l'architettura come corallità umana*, in: A. Anzani, E. Guglielmi (a cura di), *Memoria, bellezza e tradizione, Riflessioni sull'attualità di Roberto Pane*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2017.
- B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, G. Einaudi Editore, 1948.

¹⁶ B. Croce, *Op. cit.*, p. 82.

Il cielo sopra Berlino.

Il viaggio a Berlino di Rem Koolhaas e la Summer Academy per la Cornell University

Francesco Sorrentino

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Koolhaas, Ungers, The city in the city, Berlin, Green Archipelago.

1. Premessa

Il viaggio è sempre un'esperienza formativa, un formidabile strumento di conoscenza, con il viaggio si ha l'opportunità di allargare i confini della propria realtà, di confrontarla con altre differenti rispetto alle quali trovare affinità e pesare le differenze. Ma il viaggio è anche memoria, nel senso che con esso si finisce inevitabilmente per trascinarsi dietro le tracce indelebili delle proprie origini e, allo stesso tempo, è proprio il viaggio a diventare memoria, a tramutarsi in materiale che stratifica le biografie. Per gli architetti spesso le memorie si trasformano nelle immagini di un personale archivio formale, accade cioè che il viaggio diventi un dispositivo attraverso il quale immagazzinare materiale, frammenti da ricomporre, sicché il viaggio è esso stesso progetto.

Vi è quindi un legame tra architetto e viaggio, un legame sancito con la tradizione del *Grand Tour* che a partire dal XVII secolo ha consacrato il viaggio quale tappa fondamentale della formazione giovanile.

Meta prediletta del viaggio è la città, luogo di "incontro" con i suoi monumenti, con la sua storia, luogo in cui si infittiscono le relazioni sociali, le opportunità di conoscenza e di confronto. Da qui scaturisce un secondo legame altrettanto forte ed evidente che unisce il viaggio alla città, quale oggetto di studio e di ricerca.

Se si vuole individuare un ambito geografico e culturale che ha considerato il viaggio studi un'esperienza imprescindibile nella formazione professionale, questo va senza dubbio individuato in quello anglosassone, la cui tradizione legata all'empirismo ha determinato la preferenza per un sapere fondato sull'esperienza diretta.

Non è un caso quindi che la tradizione del viaggio studi quale tappa fondamentale formativa si sia conservata fino a oggi nelle istituzioni scolastiche di cultura anglosassone attraverso le modalità del *Summer Study* o della *Summer School*, modelli educativi esportati e fatti propri anche in ambito statunitense.

2. Il Summer study a Berlino: *The Berlin Wall as architecture*

E infatti agli inizi degli anni Settanta tappa fondamentale e obbligatoria del percorso formativo dell'*Architectural Association*, la più prestigiosa scuola di architettura inglese, era proprio il viaggio studi, il *Summer Study*, dal quale non si sottrasse un giovane Rem Koolhaas, poi divenuto uno dei protagonisti dell'architettura contemporanea.

Rem Koolhaas, in uno scritto in cui descriveva il suo viaggio studi intrapreso nel 1971, spiega in cosa esso consistesse: «uno dei rimanenti e rari obblighi formali per ottenere il Diploma di laurea era il cosiddetto *Summer Study*: uno studio documentato (con disegni quotati, fotografie, studi analitici) di un'architettura esistente, in genere in un luogo dal buon clima – ville palladiane, villaggi di montagna greci dalle complicate geometrie da decifrare, piramidi»¹.

¹ R. Koolhaas, *Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...)*, in OMA, R. Koolhaas, B. Mau, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, 1995, p. 216. Nel parte introduttiva dello scritto Rem Koolhaas ironizza sul clima di «assemblea anarchica» che contraddistingueva l'AA agli inizi degli anni Settanta.

Invece che scegliere tra le più consuete mete di viaggio, che probabilmente erano ancora associate alla tradizione del *Grand Tour*, Koolhaas decise di recarsi a Berlino e, al posto delle più note architetture berlinesi, egli dedicò il suo interesse al muro, inteso come una vera e propria opera di architettura: *The Berlin Wall as Architecture*².

Nel 1971 erano trascorsi dieci anni dalla costruzione del muro e Koolhaas aveva probabilmente intuito che Berlino rappresentava un'occasione di studio particolare. Il muro, infatti, oltre ad essere un segno forte nella geografia della città, forse cancellato troppo frettolosamente dopo la riunificazione tedesca, era un episodio, una «situazione» urbana che apriva a più significati. Esso inscenava un paradosso: la parte occidentale della città imprigionata dal muro apparteneva alla “società aperta”, mentre era la parte orientale, quella libera dal Muro, a essere in realtà chiusa, prigioniera, dalla quale non si poteva fuggire: il muro «circondava la città (occidentale) rendendola paradossalmente “libera”»³.

Il muro fu per Koolhaas un'occasione per innescare un discorso più ampio sull'architettura e sulla città. In *The Berlin Wall as Architecture*, dopo una prima parte descrittiva, un racconto del muro e dei suoi “episodi” dispiegati lungo il tracciato, Koolhaas elenca cinque tesi con le quali tenta di “sovvertire” alcune idee alle quali erano ispirate le lezioni all'*Architectural Association*: 1. «Il Muro di Berlino era una dimostrazione tangibile del potere dell'architettura e di alcune sue spiacevoli conseguenze. Non erano divisione, chiusura (vale a dire imprigionamento) e esclusione – obiettivi in relazione ai quali verificare prestazione ed efficienza del muro – le strategie essenziali messe in campo da qualsiasi architettura?»⁴. Koolhaas in realtà polemizzava con un'idea comune nell'ambiente dell'AA alla fine degli anni Sessanta che vedeva nell'architettura un potenziale liberatorio, capace di interagire con una società libera da condizionamenti e convenzioni. Il muro era la prova evidente del contrario, ovvero del potere che ha l'architettura di agire condizionando lo spazio urbano e la vita dei suoi abitanti, un esempio estremo che implicava conseguenze negative come separazione, divisione, chiusura. Eppure, nel suo essere testimonianza di una condizione urbana, espressione di significati e realtà differenti, variabili lungo il tracciato, nel suo essere esempio di rara potenza significativa, il muro mostrava anche tutta la sua bellezza. 2. «Il muro suggeriva che la bellezza dell'architettura era direttamente proporzionale al suo orrore»⁵, vedeva accrescere, cioè, la sua potenza significativa nel farsi corpo, nel graduale manifestarsi come architettura, «da linea invisibile sulla mappa della città, a solida linea di soldati, dal filo srotolato sulla linea, all'apparire dei primi blocchi di cemento»⁶. 3. Il muro rappresentava un corto circuito tra forma e significato. Sul piano semantico i suoi significati erano maggiormente determinati da fattori esterni alla sua forma, dalle condizioni al contorno, che dalla sua realtà oggettiva: «Il suo impatto era completamente indipendente dalla sua apparenza»⁷. 4. La forza, il peso, l'importanza di un'architettura sono indipendenti dalla sua massa. Il muro in alcuni tratti giungeva quasi a dematerializzarsi, assottigliandosi o tramutandosi in linea di filo spinato, eppure il suo potere rimaneva inalterato. 5. Il muro era la rappresentazione delle trasformazioni morfologiche possibili di uno stesso progetto. Esso mostrava come un solo elemento poteva esprimersi in una infinita mutazione di stati, dal forte al debole, dal regolare all'irregolare, poteva imporsi sullo scenario esistente o esserne parte residuale.

² È il titolo del lavoro svolto da Koolhaas per il Summer Study, pubblicato con il titolo *Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...)*, in OMA, R. Koolhaas, B. Mau, Op. cit., pp. 215-232.

³ Ivi, p. 219.

⁴ R. Koolhaas, *Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...)*, in OMA, R. Koolhaas, B. Mau, Op. cit., p. 226.

⁵ Ibidem.

⁶ Ivi, pp. 226-227.

⁷ Ivi p. 227.

3. Da Berlino a Londra. *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*

L'esperienza del viaggio studi a Berlino si rivelerà fondamentale per il futuro del giovane Koolhaas, che svilupperà, infatti, intorno al tema del muro e della città imprigionata dal muro il progetto finale all'*Architectural Association*: il muro, quindi, quale elemento in grado di esercitare un certo potere sullo spazio urbano e i suoi abitanti, e le sue implicazioni con la città, condussero Koolhaas a prefigurare un progetto visionario e provocatorio: *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*⁸. Questo progetto descrive uno scenario immaginario in cui Londra è divisa in due parti, una, «the Good half», è la metà buona, l'altra, «the Bad half», è invece la parte cattiva. Per evitare che la parte cattiva si svuoti, che tutti i suoi abitanti confluiscono nella parte buona, Koolhaas immagina la costruzione di due muri che separano la parte buona dal resto della città, imprigionandola. Con la costruzione delle mura il desiderio degli abitanti della «Bad half» di passare alla «Good half» aumenta e diventa irresistibile, tanto da spingerli a fuggire e a rinchiuersi tra le due mura della parte buona: essi diventano quindi «prigionieri volontari dell'architettura». È evidente in questo progetto l'influenza di Berlino, la città dell'Occidente libero imprigionata dal muro, verso la quale i cittadini di Berlino Est tentavano la fuga. Ma il progetto di Koolhaas non era un puro esercizio di fantasia, era piuttosto un ragionamento sulla città, sulle inevitabili dinamiche di inclusione, esclusione, emarginazione, che l'architettura in essa comporta; ed era un ragionamento sul desiderio – un tema sul quale Koolhaas ha poi lavorato molto, in *Delirious New York* ad esempio – sulla capacità dell'architettura di dialogare con i sensi, di aprirsi all'eros, su un'architettura e quindi su una città che, decretato il tramonto dell'ideologia, si avvicina all'uomo, ai suoi desideri e piaceri. Vale a dire che compito dell'architettura non è il prefigurare, sostenuto come per il Moderno da rassicuranti visioni ideologiche, nuovi modelli dell'abitare ai quali orientare i cittadini, quanto invece il puro rivolgersi alla realizzazione dei desideri dell'uomo. Una visione dell'architettura questa che gioca, talvolta in modo ambiguo – ed è questo il carattere provocatorio dell'architetto olandese – tra edonismo e realismo, populismo e vocazione popolare, democrazia ed elitarismo.

4. Da Londra a New York

Il viaggio non è solo motivo di studio, ma predispone all'incontro con l'altro, al confronto, all'arricchimento e alla crescita. Berlino non fu solo una città da studiare, fu anche il luogo di un'altra “scoperta”, cruciale per il futuro dello studente Koolhaas, quella delle ricerche che Oswald Mathias Ungers aveva condotto con i suoi allievi della Technische Universität⁹. È lo stesso Koolhaas a descrivere questo “incontro”: «È inimmaginabile quale sia stata la mia eccitazione nello scoprire, a Berlino, nell'estate del Settantuno – dieci anni dopo la costruzione del muro – il lavoro di O. M. Ungers. In una nuova libreria trovai quindici, forse venti quaderni, pubblicazioni modeste, in bianco e nero, prodotte in occasione di un seminario di Ungers alla Technical University di Berlino»¹⁰.

In quei quaderni Ungers affrontava lo studio della città in via esclusivamente progettuale, eleggendo di volta in volta un tema: la coesistenza delle componenti storiche con quelle contemporanee, le infrastrutture in relazione all'edilizia abitativa, il sistema del verde, le

⁸ Il progetto di tesi, elaborato insieme a Madelon Vreindorp, Elia e Zoe Zenghelis nel 1972, è pubblicato in OMA, R. Koolhaas, B. Mau, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, 1995, pp. 2-19.

⁹ Le ricerche furono pubblicate nei quaderni della Technische Universität, i *Veröffentlichungen zur Architektur* (Pubblicazioni per l'architettura). I quaderni sono stati poi pubblicati nel doppio numero E. Mühlthaler, N. Kuhnert, A. L. Ngo, M. Luce, «Lernen von O. M. Ungers», in *Arch+*, 181/182, 2006.

¹⁰ R. Koolhaas, “*But most of all, Ungers*”: *Berlin Stories*, in F. Hertwek, S. Marot, *The city in the city. Berlin: a green archipelago*, Lars Müller publishers, Zurich 2013, p. 44. L'articolo è stato pubblicato anche in lingua italiana in R. Koolhaas, «Linguaggio visivo: Appunti dell'architetto», *Post-Occupancy, domus d'autore*, 1, 2006.

piazze. Ciò che del lavoro di Ungers con i suoi studenti aveva colpito il giovane Koolhaas era il suo approccio operativo e svincolato da programmi ideologici, in una città come Berlino in cui era difficile non fare i conti con il recente passato e i suoi sensi di colpa: in quei lavori non vi era «nessuna traccia di un monumento, di “memoria fabbricata”. La città, con tutte le prove della sua storia, veniva affrontata in modo del tutto oggettivo»¹¹. Dai quaderni di Ungers emergeva un’idea di storia, quale materia del presente, non vi era polarità tra passato e presente, il rapporto tra storia e architettura moderna era per Ungers un «cordone ombelicale perfettamente funzionante»¹².

Ritornato a Londra, Koolhaas presentò il suo lavoro sul muro di Berlino e al termine della presentazione Alvin Boyarsky con un tono quasi minaccioso gli chiese: «Where do you go from here?»¹³. Dopo la “scoperta” dei lavori di Ungers la risposta era scontata. Koolhaas riuscì a ottenere nel ’72 una borsa di studi per gli States. Si diresse così a Ithaca, NY, alla Cornell University dove nel frattempo Ungers si era trasferito su invito di Colin Rowe per assumere la carica di direttore del dipartimento di architettura (1969 –1974). La Cornell nei primi anni Settanta era una delle facoltà più dinamiche degli Stati Uniti e ciò era dovuto anche alla rivalità che venne subito a crearsi proprio tra Rowe e Ungers. Rowe aveva visto in quest’ultimo un architetto interessato agli studi sulla città storica italiana, sull’architettura rinascimentale, con il quale mettere a punto progetti e ricerche all’epoca in fase di sperimentazione, come quelle sulla tecnica del “collage”¹⁴. Ma Ungers aveva un rapporto più libero con la storia e con le forme dell’architettura: più che alla riproduzione formale, egli era interessato alla loro manipolazione, alle molteplici trasformazioni morfologiche possibili di uno stesso schema di base. Il progetto prefigurava, così, uno scenario aperto a una variazione formale controllata all’interno di un ordine generale prestabilito (progetto per abitazioni sulla Ritterstrasse a Marburg, progetto di concorso per la Roosevelt Island a New York, progetto di concorso per il IV Ring, Berlino-Lichterfelde, progetto di concorso per la casa dello studente a Enschede). Lo stesso Koolhaas descrive l’incontro avvenuto con le due personalità, Colin Rowe e O. M. Ungers: «Con il primo ebbi modo di ascoltare un interessante monologo; con il secondo venni coinvolto fin dal primo istante in uno stimolante dialogo, ripreso in seguito, come se non vi fossero mai delle interruzioni, ad ogni nuovo incontro. Ungers era il più affascinante oratore/pensatore sull’architettura, materia che faceva percepire non come disciplina intellettuale, ma come un corpo»¹⁵.

5. Ancora Berlino. *The city in the city. Berlin: a green archipelago*

Ma Berlino era destinata a ritornare al centro degli interessi di Koolhaas, quando nel 1977 vi fece ritorno in occasione della Summer Academy, organizzata dalla Cornell University, dall’IDZ (Internationales Design Zentrum) di Berlino e dalla Künstlerhaus Bethanien sotto la direzione di Ungers. Oltre a Koolhaas, che a partire dal ’75 era ritornato a Londra per insegnare all’AA insieme a Elia Zenghelis, con Ungers collaboravano Ovaska, Kollhoff e Riemann.

Il tema della Summer School era la villa urbana (*The Urban Villa*) una tipologia che nel contemplare caratteri urbani e suburbani – la villa urbana nasce infatti come unione tra i tipi del palazzo (urbano) e della villa (suburbana) – potesse innescare un processo di naturalizzazione dell’ambiente urbano, di integrazione quindi tra natura e città.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ R. Koolhaas, *Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...)*, in OMA, R. Koolhaas, B. Mau, *Op. cit.*, p. 231.

¹⁴ C. Rowe, F. Koetter, *Collage city*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1978.

¹⁵ R. Koolhaas, “*But most of all, Ungers*”: *Berlin Stories*, in *Op. cit.*, p. 44.

E proprio nel corso della Summer School nacque, dalle discussioni tra Ungers, Koolhaas, Kollhoff, Riemann e Ovaska, il testo *The city in the city. Berlin: a green archipelago*¹⁶, il quale introduce già con il titolo due concetti fondamentali: il primo è l'idea di una città che contiene più città, più parti riconoscibili e identificabili, il secondo è la suggestiva analogia tra la città e l'arcipelago.

A partire dal calo demografico che interessava la Berlino della fine degli anni Settanta, *The city in the city* si poneva l'obiettivo di ridisegnare il futuro assetto di Berlino secondo una logica non espansiva. Era allora fondamentale individuare attraverso un lavoro di natura formale e urbanistica le isole che componessero l'arcipelago urbano. Ungers, seguendo un metodo che aveva più volte sperimentato, ricorre all'analogia: le varie parti della città di Berlino vengono assimilate nella loro struttura tipologica e formale a parti di altre città, in modo da stabilire dei criteri di identificazione che mettano in risalto i caratteri specifici delle singole isole urbane. Le isole sono allora «spazi-identità», intervenire in questi spazi vuol dire prevederne il completamento così da mantenerne e rafforzarne i caratteri identitari e specifici. Gli spazi tra le isole urbane sono destinati ad accogliere un tessuto verde in modo da rendere ancor più evidente la struttura della città-arcipelago. Gli interspazi verdi accolgono la rete infrastrutturale di collegamento, ma anche spazi per l'agricoltura e attrezzature di grandi dimensioni per il tempo libero e il commercio.

The city in the city era un modello di città plurale, un'idea di città antiunitaria, che in un testo successivo Ungers definirà «dialettica»¹⁷, fungeva da modello interpretativo per Berlino e allo stesso tempo tentava di delinearne un possibile sviluppo che contemplasse «la creazione di un sistema pluralistico di contraddizioni reciproche irrisolte rispetto a un sistema unitario e centralizzato, la ricostruzione di una identità dell'ambiente cittadino [...] l'intensificazione dei luoghi come pure la conservazione del patrimonio collettivo e della coscienza storica nel senso di una continuità nello spazio e nel tempo»¹⁸.

Dieci anni più tardi, due anni prima della caduta del muro di Berlino, Wim Wenders affiderà ai due protagonisti, gli angeli Daniel e Cassiel, il racconto di una città ancora lacerata dai segni del passato, eppure carica di futuro e di promesse. A loro modo, Koolhaas e Ungers, come Daniel e Cassiel, hanno interrogato Berlino, i suoi luoghi più significativi, il muro, le strade, le piazze, i monumenti, nel tentativo di restituire la città ai suoi abitanti, ai loro desideri e alle loro speranze.

Bibliografia

F. Hertwek, S. Marot, *The city in the city. Berlin: a green archipelago*, Lars Müller publishers, Zurich, 2013.

R. Koolhaas, *Field Trip. A(A) Memoir (First and Last...)*, in OMA, R. Koolhaas, B. Mau, S. M, L, XL, The Monacelli Press, 1995, pp. 215-232.

R. Koolhaas, «*But most of all, Ungers*»: *Berlin Stories*, in F. Hertwek, S. Marot, *The city in the city. Berlin: a green archipelago*, Lars Müller publishers, Zurich 2013, pp. 44-45.

¹⁶ Il testo è stato recentemente pubblicato in un'edizione critica da Florian Hertwek e Sébastien Marot, che hanno raccolto e pubblicato anche i vari manoscritti originali del saggio. Vi è una prima versione a firma di Koolhaas, ampiamente rimaneggiata da Ungers; quella definitiva è una rielaborazione delle riflessioni sviluppate nella Summer School che fu presentata in occasione del Congresso del SPD (Partito Social Democratico Tedesco) a Berlino il 23 settembre 1977. I manoscritti insieme a interviste, saggi critici e a materiale iconografico inedito sono pubblicati in F. Hertwek, S. Marot, *The city in the city. Berlin: a green archipelago*, Lars Müller publishers, Zurich, 2013.

¹⁷ O. M. Ungers, S. Vieths, *La città dialettica*, Skira, Milano, 1997.

¹⁸ O. M. Ungers, R. Koolhaas, P. Riemann, H. Kollhoff, A. Ovaska, «La città nella città. Proposte della Sommer Akademie per Berlino», in *Lotus International*, 19, 1978, p. 96.

- R. Koolhaas, «Linguaggio visivo: Appunti dell'architetto», in *Post-Occupancy, domus d'autore*, 1, 2006.
- R. Koolhaas, M. Vreindorp, E. Zenghelis e Z. Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*, in OMA, R. Koolhaas, B. Mau, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, 1995, pp. 2-19.
- E. Mühlthaler, N. Kuhnert, A. L. Ngo, M. Luce, «Lernen von O. M. Ungers», in *Arch+*, 181/182, 2006.
- C. Rowe, F. Koetter, *Collage city*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1978.
- O. M. Ungers, R. Koolhaas, P. Riemann, H. Kollhoff, A. Ovaska, «La città nella città. Proposte della Sommer Akademie per Berlino», in *Lotus International*, 19, 1978, p. 82-97.
- O. M. Ungers, S. Vieths, *La città dialettica*, Skira, Milano, 1997.

Architecture's trips and architecture. Raúl Hestnes in the 1970s-1980s

Miguel Roque

Universidade de Coimbra – Coimbra – Portugal

Keywords: modern architecture, travel, architecture trip, Portuguese architecture.

1. Introduction

The Greek word *theoria* is related to the knowledge acquired by people who visited other cities. That knowledge was gradually included in the original city culture, allowing cities to blend in a way that would be otherwise impossible at that time. The architecture's trip concept should be understood as the Greek *theoria*, a research tool that promotes the spatial and cultural experimentation allowing the architect to include this knowledge in his own culture.

Architecture trips were an important part of European artists' education. Until nineteenth century is possible to identify a route that drove architects, painters, writers and philosophers through the classical history of Europe: the Grand Tour. This route was extended in the beginning of twentieth century when architects started to search for industrialization alternatives at Orient, Maghreb, Iberia or South America. In fact, the integration of those researches in industrialization process is one of the early Architecture's modernism fingerprints.

In the second half of the twentieth century, architects, as all humankind, started to travel more often and easily, according to the new transportation possibilities and cultural and economic globalization. Architects continued to travel, as they always have been doing, but then they were looking for modern architecture, searching for confirmation of what they were taught at the universities. This more fragmentized knowledge had deeply consequences in the Portuguese architecture during the 1970s and 1980s decades, when Portuguese architecture became internationally known and admired. Inside Portuguese own diversity, it's possible to identify different routes on architecture's trips that are deeply related to the main trends of the Portuguese architecture.

This article discusses the possible sources for the architectural models applied by Raúl Hestnes Ferreira in two projects during the 1970s and 1980s, with the intente of understanding the relationship between the research process promoted by the architecture tour and the design process of architecture. We will proceed from an inventory of Hestnes's trips prior to his involvement in the aforementioned project. Identifying the buildings and authors he was in contact with, through his trips, we will articulate the experience of the Tour with the urban and architectural design of Fonsecas e Calçada neighbourhood and the José Gomes Ferreira School.

2. Raúl Hestnes Ferreira's trips between 1957 and 1965¹

Raúl Hestnes Ferreira is an exemplary case of trips centrality in the Portuguese modern architecture. He studied architecture at ESBAL² in Lisbon between 1950 and 1952, and then at ESBAP³ in Oporto between 1952 and 1957. In 1957 he starts an eight years period of architecture trips in which he researched certain possibilities of *doing modern* that have become crucial in his architectonic education.

¹ All quotes without bibliographic references are extracts of an interview to Raúl Hestnes Ferreira at his office at 4 September of 2014.

² Lisbon Fine Arts School.

³ Porto Fine Arts School.

In this paper we will consider three architecture trips before Hestnes started the Fonseca e Calçada Quarters Project:

Trip to Scandinavia (1957-1958)

Return trip to Portugal (1958)

Trip to EUA (1962-1965)

2.1. Trip to Scandinavia (1957-1958)

With 26 years old, Hestnes went to Finland, tired of “political painful experiences” in which he was involved during the Portuguese dictatorship and looking for Alvar Aalto’s work, who was well known and appreciated at ESBAP at the time. As Hestnes said, “I wasn’t expecting to stay there for so long, but I found a job in an architecture studio and stayed there for a year. During that year I visited almost all Aalto’s buildings: Turku, Imatra, the Hospital, even Sunila.”

Apart of working in Helsinki and travelling around Finland to visit Aalto’s buildings, he also studied at Helsinki Institute for Information Technology with the Finnish architect Heikki Siren. To Hestnes, this was an important experience to deeply understand the Finnish modern architecture panorama: “It was a very important period to Finnish architecture. For instance, Alvar Aalto started to build in a very new way, like the Helsinki Culture House or the Education Department, where he used bricks outside.”

After one year of a profound immersion in the Finnish culture and architecture, Hestnes decided to return to Portugal, starting a few months trip through northern Europe that he considers very important in his architectural education.

2.2. Return trip to Portugal (1958)

He started the trip in Sweden where he found and admired Sverre Fehn’s architecture “due the way how he allied the simple geometry to the cubic volumes.” This admiration was even bigger when he went to Brussels Universal Exhibition and visited the Fehn’s Norwegian Pavilion.

From Brussels he went to United Kingdom, through London, Edinburg, Glasgow and the recently inaugurated new town of Cumbernauld, where he met “the people who were design the city.” To Hestnes, “this conviviality and the consequent knowledge is one of the greatest parts of an architecture trip. In that time I was very opened to it.”

When Hestnes arrived at Portugal in 1958 was invited by ESBAP to make a conference about Alvar Aalto’s buildings, since his colleagues and teachers usually traveled through Southern Europe in a route that included Spain, France, Italy and Greece. To Hestnes, “visit the Northern Europe and just then visit the South was very important because I realized the importance of Mediterranean ambience in the Scandinavian architecture. This unpredictability of how and why an architect develops his personality and skills is something that comes from the architecture trips.”

2.3. Trip to United States of America (1962-1966)

After collaborating with Almada’s City Hall and design of Casa de Albarraque – a synthesis moment of Hestnes’s Nordic experience - he got a fellowship from Calouste Gulbenkian Foundation to study the architecture’s industrialization in a couple of American Universities.

In 1962, Hestnes departs to New York and during the first classes he met Louis Kahn. His architecture and pedagogic philosophy had fascinated Hestnes deeply and he asked Kahn for a job. Few weeks later, Hestnes was living in Philadelphia, working in Kahn’s office and studding at University of Pennsylvania. In that time, Louis Kahn was designing the Hindustan projects. This experience had changed definitely Hestnes architecture that assumes itself as “a Kahn disciple, in the sense of the person who searches for a new personal interpretation of

architecture, based in his teachings and according to the directions he opened.”(DUARTE, 2002, p. 40).

During this four years period, Hestnes had also traveled through United States to visit the architecture of Henry Richardson, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Alvar Aalto and Paul Rudolph in Boston, Chicago and New York.

In 1965, with 34 years old, he decided to return to Portugal after 8 years of trips in Europe and United States. The fascination with Aalto’s architecture and the teachings of Louis Kahn are central to the synthesis process consubstantiated at “Guadiana Building” at Algarve (1966-76) and “Queijas House” at Oeiras (1968-73). In these buildings, Hestnes (as Aalto and Kahn) starts an architectonic research about the materials role in the modern architecture and about the role of drawing in the creative process. This research is still going on in these days.

3. Buildings

3.1. *Fonsecas e Calçada Quarter*



Fonsecas e Calçada Quarter

In 1971, Hestnes was asked to develop the urban plan “Unor 40”, a Lisbon University surrounding area in the northern Lisbon. He proposed “a modern road system: the first grade to regional streets, the second grade to city roads and the third grade to pedestrian zones.” The design aimed to hierarchize new urban functions – commerce, public services and housing – that should create a new urban centrality around an Institutional Square.

Due the Portuguese Revolution at 25th April of 1974, the Unor 40 plan and the Institutional Square project were canceled, but when Nuno Portas creates the SAAL process as Secretary of State for Housing and Town Planning, Hestnes was in charge of the Fonseca e Calçada Quarter design due his knowledge about that area. The Quarter should rehouse neighbor slums inhabitants, providing decent dwelling conditions and promoting a modern city expansion.

Hestnes priority was to understand the future inhabitant’s desires. About the relation with the local teams, he remembers “an intense relation: we, technicians, had our ideas and the future inhabitants had their wishes, but at the end our interests were the same and we converge in

almost everything. We presented to them multiple typological solutions, as individual houses, patio-houses and high-rise buildings. They chose dense buildings, and we agreed with them,



Fonsecas e Calçada Courtyard

due the protection of the main idea during the building's life time in a continuous changing urban area." The way as Hestnes adjust to a *suis generis* client, proposing different typologies and learning with the inhabitants decisions is similar to Kahn adaptation to the Indo-Pakistani reality, including the local population in the decisions and hire local architects to his office. With Kahn, Hestnes learnt "the way he approach to the architectonic program in different countries, with different mentalities and cultures... and the respect he had for these ambiances. He was not imposing his buildings, he was doing architecture with the local people."

To Hestnes, this learning with the inhabitant's process opened new ways to their architecture. This is particularly visible when one compares the *Kahnian* design of the Institutional Square from 1973 and the realism of the Fonseca e Calçada Quarter designed one year later to the same area of Lisbon.

At the urban strategy point of view, Hestnes explores the modern city concepts, in the rational city sense, projected to *be city*. The Fonseca e Calçada Quarter is a couple of four floors quarters with interior galleries, following a strict rational logic: "in the design of all spaces, from the streets to the interior design, we made a measure code that permits to harmonize all design. Everything has a rule within a logic system to create a city with all components: squares, streets and pedestrian ways." This way of *creating city* - that is clear at UNOR 40 plan and in the Fonseca e Calçada Quarter - shows a deep knowledge about the modern city, which is indissociably to the trip to Cumbernauld in 1958 and to United States between 1962 and 1965. One last main point about Fonseca e Calçada Quarter project is the way Hestnes does "the integration of architecture with structure. It allowed the inversion of the houses' interior design, enabling the expressive plasticity to the façades and a diversified interior relation with the courtyards." This strategy was also adapted by Alvar Aalto in Tapani Buildin in Turku, where he explored the prefabricated concrete to assure best diversity to typologies and façades.

3.2. José Gomes Ferreira School



José Gomes Ferreira School exterior



José Gomes Ferreira School interior stairs

After the FONSECAS and CALÇADA building, Hestnes makes an innovative approach to the projects, testing Louis Kahn geometries and keeping some Nordic influences inside his architecture. José Gomes Ferreira School is the first checkpoint of these reflections. The school was located in the margins of Benfica, in those years a new Lisbon suburb.

Hestnes understood the destiny of that place – a plot surrounded by dense city nowadays – and developed the project as a urban park in which center is a massive building. The geometric pureness of the parallelepiped and semicircular volumes are an imposition that produces landscape, creating the place to the man. Axes from the building to the plot margins – pathways, waterlines, stairs – and trees complete the composition.

The hardness of this composition is subverted in another scale, the inter scale of the buildings, with spiral stairs, amphitheatres, mezzanines and skylights.

In this interior scale, Hestnes was testing the Nordic experience through these architectonic devices that complement the exterior geometric pureness and monumentality.

4. Conclusion

To Hestnes, architecture trips are a verification of History. His architecture “calls to the relation with renaissance architecture and earlier” and was enriched by trips to Southern Europe’s classical history (Italy, France, Greece) after 1980. This *connection to the antique* gives sequence to Louis Kahn’s work, with who he worked between 1962 and 1965 and learnt “that architecture is unified through history, without ruptures.”

The FONSECAS e CALÇADA Quarter is perhaps the Hestnes’ building less related to the compositional clarity and plastic complexity that results from this *looking back* and that is a finger print of his architecture. The necessity of building with limited resources and in a short period of time can explain the building’s formal containment, but as a consequence, it reveals other less formal reflections, which also characterize (and qualify) Hestnes way of thinking and designing.

On the other hand, the mixing of a *Kahnian* geometric richness and the interior Nordic delicacy showed in the José Gomes Ferreira School was a novelty in Portugal and is a footprint of Hestnes architecture. He is still testing it nowadays.

As we showed, the knowledge acquired during the architecture’s trips between 1957 and 1965 were an important contribution to Hestnes architecture. In it, he explores in a very unique way in the Portuguese context diverse influences, some of them directly related to his architecture trips.

Bibliography

R. Duarte, «Regra, modelo e expressão». *Arquitectura e Vida*, 24(II), 2002, pp.38-45.

Trasposizioni e Derivazioni del Viaggio. Processi di *ri*-creazione del progetto di architettura

Adriana Bernieri

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: viaggio, ri-creazione, trasposizioni, derivazioni.

1. Viaggi e Ri-Viaggi

La pratica del viaggio ha rappresentato da sempre una delle forme più antiche di conoscenza per l'uomo. Nel corso dei secoli, varie discipline si sono appropriate di questo ineguagliabile “strumento”: artisti, letterati, pittori hanno descritto e rappresentato paesaggi e città, filtrando le visioni itineranti secondo personali interpretazioni e adoperando le novità del tempo nel campo delle tecniche rappresentative al fine di divulgare ricordi e impressioni di viaggio¹.

Tra le discipline da sempre fortemente connesse alla pratica del viaggio, l'architettura è uno dei campi in cui la stretta interdipendenza tra il processo conoscitivo e itinerante e quello creativo del progetto ha dato sempre significativi risultati.

L'interesse principale di questa trattazione è quello di approfondire lo “spazio architettonico” che il viaggio genera, inteso come quel “luogo” compreso tra l'esperienza del viaggio e la definizione di un progetto. Il progetto di architettura viene in questo senso indagato delineando spazi fisici e spazi dell'immaginario che, insieme, diventano materia di ideazione architettonica. Due termini sono quindi in gioco fin da subito: il grado di soggettività, in termini di individualità dell'esperienza e di traduzione della stessa in architettura, e il ruolo specifico che il viaggio ricopre nel processo *ri*-creativo dell'architettura.

Questa operazione viene portata avanti riconsiderando la metodologia di apprendimento al fine di poterla rivolgere in maniera più significativa alla comprensione del processo progettuale. In questo modo, il viaggio non rappresenterebbe più soltanto lo strumento di conoscenza per eccellenza, quale è stato sin dall'epoca del Grand Tour, pratica prevalentemente rivolta all'accrescimento personale e alla “dimostrazione” che quel tal livello di educazione era stato raggiunto; piuttosto, si vuole mettere in luce il processo che dal viaggio ha inizio e dal viaggio deriva, un procedimento di *ri*-creazione progettuale secondo processi ideativo-compositivi che, alimentandosi delle visioni e delle esperienze del viaggio, rielaborano tali informazioni all'interno dei meccanismi della memoria, integrando le texture di tale memoria esperienziale e visiva nello sviluppo di nuovi approcci alle strutture spaziali e compositive. Il viaggio diventa in questo senso uno tra i maggiori momenti di ispirazione progettuale, non soltanto il fine ultimo della conoscenza. Attraverso di esso, è possibile immaginare una metodologia di assorbimento delle informazioni odepatiche ai fini del concepimento architettonico in cui avviene una discretizzazione delle fasi di percezione, di assimilazione e rielaborazione e, infine, di *riproposizione* sotto forma di “oggetto” creativo, in questo caso, di opera architettonica.

L'obiettivo di questa ricerca è di indagare in che *misura* e grado di *ispirazione* gli architetti coinvolgono il viaggio all'interno del processo ideativo dell'architettura. Lo scopo principale è di ritracciare, tra i fili di questa fitta trama, il significato primordiale del viaggio attraverso il confronto tra diverse esperienze particolarmente interessanti che, pur restando individuali e soggettive e quindi difficilmente classificabili, nell'insieme tracciano una mappa dinamica di questo concetto per l'architettura, senza chiuderlo in nessun tipo di rigida e categorica sovrastruttura, piuttosto evidenziando la variazione come valore. Mansilla e Tuñón, infatti, parlando del viaggio, scrivono che attraverso di esso “si ricorre a una continua alterazione del linguaggio mediante la giustapposizione di elementi conosciuti in combinazioni nuove e

¹ C. de Seta, *L'italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli, 1996.

differenti [...] L'architettura si muove oscillando tra il senso dei sistemi e il suono del soggettivo [...] così i progetti si producono come serie, come variazioni successive di sistemi soggettivi”².

2. La *misura* del viaggio all'interno del progetto architettonico. Trasposizioni e Derivazioni

Il ruolo del viaggio come incipit del processo progettuale è affrontato attraverso una suddivisione concettuale in due macro categorie che riguardano i suoi “effetti” sull'architettura. Il viaggio viene in questo modo presentato come *strumento di progetto*, per chiavi di lettura e livelli di apprendimento che aiutano a definire i processi mentali, dall'acquisizione delle immagini attraverso l'immaginazione, la memoria e la collezione di idee, verso il progetto, sia materiale che immateriale, di architettura.

Della prima interpretazione fanno parte quegli *esercizi di viaggio*³ intesi come *trasposizioni materiche e elementari*, dove per elementare non viene inteso qualcosa di basilare o semplice, ma l'esistenza di elementi che vengono effettivamente trasposti. “Le trasposizioni sono spostamenti creativi che generano interconnessioni di tipo non lineare. L'architettura è un'arte dell'intreccio di mondi e cose diverse [...] è un'arte della trasposizione, un'arte nomade che fa passare le cose da un campo a un altro, un'arte che rende possibile la relazione e coesistenza di cose spesso inconciliabili”⁴.

Un esempio importante in questo senso è sicuramente da ritracciare nel rapporto tra Mediterraneo e Baltico, geografie lontane che hanno avuto la possibilità di incontrarsi grazie ai viaggi e ai progetti di molti architetti scandinavi. Il viaggio di architettura verso il sud, infatti, durante il primo Novecento, è stato spesso accompagnato da una architettura del viaggio: i municipi di Copenaghen, Stoccolma, Oslo, Säynätsalo rappresentano casi significativi se si considera l'influenza che hanno avuto Venezia, Roma, Siena, ma anche San Gimignano e i paesaggi umbri e toscani su Nyrop, Östberg, Arneberg, Aalto, tale da arrivare a trasporre, in forma di architettura, l'atmosfera di luoghi altri per l'edificio simbolo della propria città natale⁵. L'architettura viene in questo senso intesa quasi come una “cartolina costruita”, risultato del processo e prodotto più diretto del viaggio.

La seconda tipologia, invece, cambia completamente di scala: non si parla più di trasposizione mimetica, ma dell'esibizione di una logica, di un meccanismo che in questo caso dimostra da qualcos'altro, attraverso il viaggio, la sua *derivazione*, intesa come sintesi di “processi di combinazione, permutazione e trasformazione”⁶. Si tratta di *transfer immateriali* che riguardano ragionamenti urbani complessi derivanti dal viaggio come trasferimenti di forme, schemi, modelli, geometrie. L'architettura non costruita, ipotizzata, pensata, immaginata, sognata e studiata nella sua “idea architettonica” forse più a fondo e in dettaglio di molte opere costruite mette in risalto il ruolo del viaggio all'interno dei processi mentali e compositivi che da esso sono stati generati.

Molti sono stati, ad esempio, i ragionamenti affrontati su Roma a partire dagli anni Settanta, avvenuti anche in modalità e occasioni differenti, dagli architetti americani⁷: scomposizioni e ricomposizioni che possono essere concepite come esercitazioni “fini a se stesse” nella misura in cui non hanno generato direttamente alcuna architettura, ma importanti riflessioni sulla teoria della disciplina.

² L.M. Mansilla, E. Tuñón, *Conversaciones de viajes*, Ediciones asimétricas, Madrid, 2010, pp. 40-41.

³ E. Sottsass, (a cura di M. Carboni), *Esercizi di viaggio*, Arago editore, Torino, 2001.

⁴ M. Navarra, *Abiura dal paesaggio. L'architettura come trasposizione*, Il Nuovo Melangolo, 2012.

⁵ F. Mangone, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia 1850-1925*, Electa, Napoli, 2002.

⁶ B. Tschumi, *Architecture and disjunction*, MIT Press, Cambridge, 1994, p. 188.

⁷ *Roma interrotta* (1978), *Collage city* (1978) e gli esercizi compositivo-interpretativi di Stan Allen (1989) e Eisenman (2004) sul Campo Marzio di Piranesi.

Il motivo per cui queste teorie vengono coinvolte nella costruzione di una nuova interpretazione del concetto di viaggio è legato alla complessità che sempre di più acquista il concetto e il ruolo del viaggio in architettura, facendo sì che si possa parlare di uno sviluppo *metodologico* del progetto: c'è un "via-vai" di teorie, un trasferimento reciproco di significati e modelli, un repentino *learning from*, a dimostrare la costante e quasi ossessiva ricerca di un nuovo modo di fare architettura⁸. Michael Graves scrive che gli schizzi di viaggio sono *frammenti* e questa appare come l'opportunità più importante per ripensare al viaggio in termini di processo progettuale: non più una situazione di causa- effetto ma una elaborazione molto più complessa, in cui tra i "frammenti" del viaggio si insinua la *ri-creazione*⁹.

3. La città archeologica e la città contemporanea. Ispirazioni a confronto

La città non rappresenta quindi, in questo contesto, soltanto una "meta di viaggio" nella formazione, ma una vera e propria ispirazione, influenzando nel progetto sotto forma di impulso *ri-creativo*. Una prospettiva comparativa è in questo senso interessante da approfondire attraverso due differenti esperienze progettuali derivate dal viaggio: la *trasposizione* di Pompei a Stoccolma, nel progetto del Cimitero del Bosco; la *derivazione* da Manhattan del progetto per il Parco della Villette a Parigi. Sono esperienze ovviamente molto lontane tra loro, per contesto, periodo, tipologia di progetto. Ma entrambe sono re-interpretazioni di viaggi e ri-utilizzi di "materiali" acquisiti durante questi viaggi. In questo senso, un ruolo fondamentale è giocato dalla "scala" del viaggio, sia di ricezione che di traduzione in architettura.

La "città archeologica" che Asplund e Lewerentz ricreano a Stoccolma nel progetto per il Cimitero nel Bosco¹⁰, dopo il loro viaggio in Sud Italia, viene indagata nei suoi aspetti di scomposizione e ricomposizione dell'atmosfera e dei tracciati di impostazione della città sepolta di Pompei. Nella planimetria di progetto del 1923 del Cimitero, gli architetti svedesi immaginano nella ex area della cava di ghiaia una distribuzione di pesi architettonici e relazioni paesaggistiche che possono essere associate in qualche modo alla geografia di Pompei. Innanzitutto, la scelta di rappresentare la pianta del complesso ruotata di 90° gradi in senso antiorario appare già una posizione molto importante: la connessione dall'ingresso principale a esedra fino alla Cappella della Resurrezione, quindi da nord a sud, avviene attraverso un percorso che taglia il bosco, quasi a voler ridisegnare Via dell'Abbondanza a Pompei. La Collina della Meditazione, la Cappella Principale e la Cappella nel Bosco si susseguono lungo questo asse, articolandosi e facendo in qualche modo da contrappunto al lontano complesso del Foro di Pompei e dell'Anfiteatro. In generale, la "forma" che assume la pianta del Cimitero nel suo insieme appare come il tentativo di ridisegnare la città sepolta sotto nuova veste, o meglio, sotto "nuovo paesaggio": è, infatti, sicuramente questo, l'elemento di caratterizzazione del Cimitero che lo lega, in definitiva, al suo nuovo contesto.

⁸ R. Venturi, J. Rauch, "From Rome to Las Vegas", in *Roma interrotta*, Officina edizioni, Roma, 1978 (pp. 130-135); R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972; S. Milovanovic-Bertram, "Learning from Rome", in J. Traganou, M. Mitrasinovic (a cura di), *Travel, space, architecture*, Ashgate, Burlington, 2009, pp. 125-145.

⁹ M. Graves, "The Necessity for drawing. Tangible Speculation", in *Architectural Design*, giugno 1977.

¹⁰ C. Constant, *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*, Byggforlaget, Stoccolma, 1994.



Wilkins, *Plan of Pompeii's excavations, 1819* (Digital archive of German Archaeological Institute)



Asplund, Lewerentz, *Plan of Woodland Cemetery, 1923* (Tallum. Gunnar Asplund's and Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, 1996)

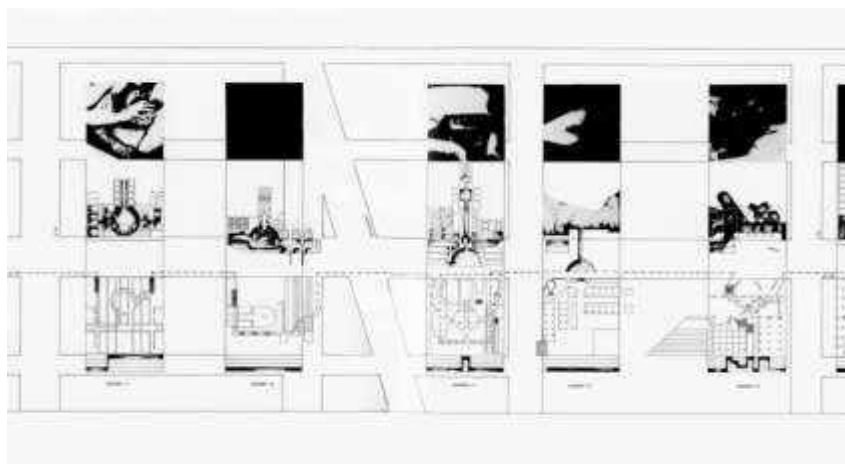
Il progetto del Parco della Villette, elaborato da Bernard Tschumi tra il 1982 e il 1985¹¹, rappresenta uno dei casi più complessi di viaggio come *ri*-creazione di luoghi altri. In questo caso, si assiste ad un livello di complessità “metodologica” significativo. Diminuisce nell’architetto la consapevolezza del viaggio, ma allo stesso tempo Tschumi, arrivato a New York nel 1976, è perfettamente conscio dello sviluppo teorico della sua idea: “i temi sviluppati in *The Manhattan Transcripts* hanno ispirato molto dei nostri successivi lavori. Né il Parco della Villette né Le Fresnoy sarebbero esistiti senza i *Transcripts*”¹².

A seguito dei *Manhattan Transcripts* (1977-1981), ci sarà infatti il progetto definitivo presentato alla competizione per il parco parigino: un atteggiamento fin da subito sostanzialmente differente da quello degli svedesi, i caratteri del Romanticismo Nordico sono andati persi, l’amore per la ricreazione di forme antiche è rimpiazzata dalla ricerca di un nuovo linguaggio per la città contemporanea, persino la pratica del viaggio stessa si complica, si infittisce, le motivazioni non sono più solo educative ma dipendono da molti altri fattori. Il Mediterraneo, per di più, non rappresenta più il centro del mondo e tantomeno l’unico modello da *ricopiare*; si è alla ricerca di quei caratteri che definiscono la vita urbana della città di quel momento, non più del passato.

¹¹ B. Tschumi, *Bernard Tschumi Parc de la Villette*, Artifice, Londra, 2014.

¹² Nota di Bernard Tschumi, New York, gennaio 1994, pubblicata in *The Manhattan Transcripts*, St. Martin’s Press, New York, 1981.

Il “blocco” di Manhattan diventa la *folie*, non soltanto nei contenuti architettonici ma nella complessità sociale e urbana che essa rappresenta. Non è la forma ad essere riprodotta, ma ciò che in quella forma avviene. La geometria è concepita come astrazione e strutturazione dello spazio: le *folies* appaiono come “oggetti” che vanno a riempire tale struttura, astrazione di una griglia la cui derivazione ricorda Manhattan. “Avrei potuto fare i *Transcripts* in Mexico City o a San Paolo o a Tokyo. Sarebbe stato differente nel senso che non avrei più avuto a che fare con la tipologia di New York”¹³: Manhattan diventa, in questo senso, uno strumento, ed è interessante perché “New York, la metropoli del ventesimo secolo, in cui la tecnica aveva già acquisito un’aura storica, da quel momento poteva ispirare la fantasia di architetti come un tempo la Roma barocca aveva ispirato Piranesi con le rovine del suo passato”¹⁴. In conclusione, il viaggio si dimostra un *displacement* creativo che nel caso dell’architettura sottolinea intrecci significativi tra l’esperienza sensoriale e la creazione di nuovi luoghi. La città non è più solo il luogo di accoglienza, ma diventa vera e propria materia di *ri*-creazione, secondo modalità, schemi, ispirazioni differenti.



Tschumi, *The Street* (dettaglio) (*The Manhattan Transcripts*, 1981)



Tschumi, *Folies, Parc de la Villette* (*Event-cities 2*, 2000)

¹³ Dall’intervista “Importing the city” di Alexander Eisenschmidt a Bernard Tschumi, avvenuta a New York il 13 luglio 2011.

¹⁴ J.J. Barba, *Invenções: Nueva York vs Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Piranesi*, Alcal de enares: Universidad de Alcal, 2014, p. 83.

Per viaggiatori: musei [della città] come chiavi per le città

Collezioni, musei ‘nelle città’ e ‘delle città’ hanno da sempre contraddistinto la storia urbana, contribuendo a caratterizzare l'interesse culturale offerto da ciascuna città in ragione delle diverse collezioni artistiche, storiche o religiose, pubbliche e private. Nel corso degli ultimi due secoli, in particolare, la loro importanza come mete privilegiate di viaggiatori e turisti è fortemente aumentata. Attraverso mostre, allestimenti e nuove tecnologie espositive, i musei cittadini attraggono sempre più persone e le loro attività culturali contribuiscono all'industria del turismo urbano. Gli scritti qui raccolti propongono un confronto sul ruolo che i musei e le collezioni hanno svolto o potrebbero svolgere come chiavi interpretative delle città e della storia urbana. Si indaga così il loro impatto sui visitatori – turisti o studiosi – attraverso diverse fonti (memorie, guide, iconografia, ecc.); come pure l'impatto economico, culturale e sociale dei visitatori nelle città; inoltre, i possibili sviluppi delle relazioni con cui turisti e cittadini interagiscono; le strategie e le connessioni tra istituzioni culturali e politiche allo scopo di diffondere la conoscenza del patrimonio urbano; si analizzano ancora casi di studio significativi per comprendere il ruolo dei musei e delle collezioni nelle città.

Juan Roca, Rosa Tamborrino, Paul van de Laar

Per la ricostruzione della città perduta: Verona e i musei civici

Giulia Adami

Università Ca' Foscari – Venezia – Italia

1. Introduzione

L'occhio che osserva Verona dall'alto è per natura portato a seguire il corso dell'Adige, distratto di tanto in tanto dai numerosi ponti che ne ritmano l'andamento sinuoso e dai monumenti che puntellano il centro storico tramandando un passato glorioso: l'Arena, il castello scaligero, la torre dei Lamberti, il duomo romanico. Le vedute aeree permettono così ancora oggi di intravedere in filigrana le antiche vestigia di un tessuto urbano segnato dal passaggio di numerose popolazioni e culture che ne hanno modificato l'impianto secondo le diverse necessità e *forma mentis*. Da Dante a Shakespeare, la città fu per secoli celebrata per lo spirito romantico che permea le strade e i monumenti, fino ai contemporanei, come Guido Piovene, che ne restituisce una vivida testimonianza ancora oggi efficace: «Mescolata ed impura, Verona è vibrazione, è irradiazione, è colore, arte divenuta paesaggio e confusa al paesaggio, miraggio di città romantica. Verona fu romana, gota, poi bizantina e longobarda. La tennero i Carolingi e gli imperatori tedeschi; fu un glorioso Comune e una gloriosa Signoria, fu scaligera, viscontea, veneziana»¹. Come tanti altri centri italiani ha però subito nel tempo i danni delle calamità naturali, delle distruzioni delle guerre e delle ricostruzioni post-belliche² che ne hanno intaccato il patrimonio e mutato l'assetto urbanistico fino a farle perdere, in alcuni casi, le peculiarità che per secoli erano state il suo segno distintivo nel panorama nazionale. La posizione strategica che le aveva permesso in passato di esercitare un ruolo rilevante negli equilibri politici della penisola si è perciò rivelata, specialmente durante il secondo conflitto mondiale, un'arma a doppio taglio: a causa della fortunata posizione geografica, Verona fu infatti l'obiettivo privilegiato dei bombardamenti aerei alleati³, che danneggiarono fatalmente strutture private e pubbliche modificandone irrimediabilmente l'aspetto⁴. Il patrimonio superstite, troppo spesso definito "perduto" in virtù dello sradicamento dall'originaria collocazione, si presenta a tratti disomogeneo agli occhi dell'osservatore odierno che, a causa della frammentarietà delle testimonianze, è portato ad abusare di tale definizione, trascurando il cospicuo e arduo lavoro di recupero e conservazione promosso per esso dai complessi museali⁵. Si può dire, in termini generali, che l'attività di valorizzazione dei reperti di storia urbana rimane una sfida *in fieri* che si pone alla base della realizzazione di spazi *ad hoc* per la ricostruzione delle *città perdute* da parte di architetti e museologi, che lavorano per rendere fruibili anche i ruderi di difficile comprensione. Il recupero della cultura materiale di Verona vanta una lunga tradizione e i felici esiti ancora oggi godibili si devono in gran parte alla lungimiranza di soprintendenti ai monumenti, dirigenti museali e esperti d'arte⁶ che hanno permesso, in qualche caso

¹ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1966, p. 64.

² Per una visione generale sugli interventi di ricostruzione dei ponti si veda: F. Canali, «*Ricomporre il monumento: i ponti di Verona e Firenze*» in Piero Gazzola *una strategia per i beni architettonici nel secondo novecento*, Alba di Lieto e Michela Morgante eds., Atti del convegno internazionale di studi, Gran Guardia di Verona, 28-29 novembre 2009, Verona, Cierre edizioni, 2009, pp. 95-102.

³ Si contano più di quaranta bombardamenti aerei nel corso della Seconda guerra mondiale. L. D'Antoni, «*Tra la crisi di fine Ottocento e la Seconda Guerra Mondiale*» in *Storia di Verona. Caratteri, aspetti, monumenti*, Giovanni Zalin ed., Vicenza, Neri Pozza, 2001, p. 374.

⁴ V. Castagna, «*La rinascita e lo sviluppo (1945-1975)*» cit., pp. 395-397.

⁵ A. Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Milano, U. Allemandi, 1991, p. 129.

⁶ A. Grimoldi, «*Gazzola e il modello veronese di tutela nella cultura del secondo dopoguerra*», cit., 2009, pp. 89-94.

anticipando le moderne teorie di allestimento museale, la salvaguardia di un'ingente parte di patrimonio che, senza l'adeguata considerazione, sarebbe oggi totalmente dimenticata.

Alla luce di queste considerazioni si può affermare che ogni struttura museale veronese racconta, secondo approcci diversi, una ricca eterogeneità di vicende storiche, difficilmente percepibili dal singolo individuo nel corso di un'ordinaria visita turistica. Per comprendere come il sistema museale civico sia fortemente imperniato sul concetto di recupero delle vestigia della città, si è scelto di focalizzare l'attenzione su due casi studio che manifestano approcci metodologici differenti in materia di valorizzazione dei reperti: il Museo di Castelvecchio, brano straordinario dell'architettura scarpiana, e il Museo degli affreschi Giovanni Battista Cavalcaselle, spazio in cui oggi rifiorisce ciò che rimane della tanto celebrata *urbs picta*.



La facciata del Museo di Castelvecchio, ph. S. Benaglia 2007, Archivio di Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona.

2. Il Museo di Castelvecchio: musealizzare la città attraverso il linguaggio architettonico

La nota ristrutturazione del castello scaligero su progetto di Carlo Scarpa⁷ diede esiti stupefacenti sulla percezione dell'intera struttura espositiva che, fino a quel momento, aveva ospitato le collezioni civiche all'interno di un involucro neomedievale risalente agli anni Venti del Novecento⁸. La cruciale questione del recupero della città perduta era manifesta però, già in quegli anni, nel Cortile d'Armi, nato dalle riflessioni dell'allora direttore Antonio Avena⁹. La facciata che lo domina, ricavata dall'antica caserma militare napoleonica¹⁰, consiste in un vero e proprio *excursus* architettonico sulle fisionomie degli antichi edifici cittadini: la superficie è infatti scandita da finestre, balaustre, balconi e archi recuperati da quei palazzi che era stato necessario demolire a seguito della disastrosa piena dell'Adige del

⁷ Chiamato ad intervenire sull'edificio nel 1958 dall'allora direttore del museo Licisco Magagnato.

⁸ P. Marini, «Il Museo di Castelvecchio alla vigilia dell'intervento di Carlo Scarpa» in A. Di Lieto, *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 31-39.

⁹ Ibidem.

¹⁰ L. Simeoni, *Verona*, Verona, 1919, p. 119.

1882 per lasciare posto ai muraglioni, e che erano stati conservati nei depositi comunali¹¹. L'ordine di lettura, da sinistra verso destra, è un magistrale racconto cronologico degli stili che hanno contrassegnato le stagioni più significative dell'architettura cittadina: dalle forme bizantine delle finestre trilobate del primo piano, alle ampie ogive romaniche al piano terra, fino ad arrivare agli archi a tutto sesto della parete di nord est, espressione di quel rinascimento di cui poco si conserva nel tessuto architettonico odierno. Ma fu con Scarpa che la ricerca di un più stretto rapporto con il territorio e il tessuto urbano iniziò a manifestarsi anche nella scelta dei materiali: il sacello che fonde i ricami geometrici di gusto bizantino alle avanguardistiche invenzioni formali di Paul Klee e Piet Mondrian è realizzato con la locale pietra di Prun, distribuita con un gioco di variazioni cromatiche al fine di ottenere una struttura dalla sfaccettata policromia marmorea che si staglia come piccolo scrigno sul cemento grezzo. Ma questa eterogenea struttura in cemento e pietra non è a sé stante bensì si specchia nelle mura di cinta scaligere che ancora portano i segni dell'esistenza dell'antica chiesa di San Martino in Acquaro¹², piccolo edificio paleocristiano che per secoli ha dato denominazione al castello e che, in questo modo, entra in dialogo con l'allestimento contemporaneo. A chiudere la facciata, sulla sinistra, la struttura scarpiana che sorregge la statua di Cangrande I Della Scala, trasferita a Castelvecchio dal recinto delle Arche Scaligere per motivi di tutela conservativa all'inizio del Novecento e issata oggi sul piedistallo dalle forme spigolose, un vero e proprio "alieno" di cemento collocato nel punto di giuntura delle mura comunali con i camminamenti scaligero che costeggiano il fiume. La figura del Signore che aveva governato Verona nella sua epoca d'oro è messa in evidenza da un'architettura che mira a commemorarne l'originale ubicazione e a esaltarne le forme attraverso un senso di contraddizione filologica che la rende iconica agli occhi del visitatore. Il continuo intersecarsi di elementi di epoche differenti non interferisce dunque con l'aura storica dell'edificio, ma la valorizza, rendendo l'idea di una stratificazione in divenire che invece di creare cesure temporali ne determina la proficua continuità.



*Le statue di Mastino II e Cangrande I Della Scala, ph. S. Benaglia 2007
Archivio di Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona.*

¹¹ L'ultima, forse la più nota e disastrosa, risale al 1882. Si veda S. Noto, «L'annessione all'Italia. Realtà e speranze (1866-1898)» cit., p. 310.

¹² La denominazione deriva dalla vicinanza con l'Adigetto, un canale dell'Adige che costeggiava le mura comunali e di cui il Castello conserva ciò che rimane del suo corso.

Nonostante le limitazioni poste dai vincoli sugli interventi scarpiani, non è mancato anche in tempi recenti il desiderio di sperimentare, ideando nuove strutture che dialoghino con quelle preesistenti, siano esse antiche o novecentesche. Uno degli esempi virtuosi di restauro architettonico dell'edificio è stato il "doppio" recupero della Torre dell'Orologio¹³. Oltre al riordino della struttura, necessario per rendere accessibile al pubblico un'ulteriore area del castello, la volontà di conservare la statua scaligera di Mastino II¹⁴ ha condotto nel 2007 a un nuovo dialogo tra il Medioevo, gli anni Cinquanta del Novecento e la contemporaneità. I contraffissi color minio, che sorreggono l'impalcato della torre su cui è stata collocata la statua, sono visibili dal cortile e creano un contrasto visivo con la muratura antica che attrae lo sguardo a tal punto da indirizzarlo verso l'alto, dove il cavaliere di pietra è in ideale contatto con il suo predecessore. I Signori della città, sradicati dal loro contesto storico, sono ricongiunti, attraverso l'architettura, con un *trait d'union* strutturale che ne mantiene viva la tradizione¹⁵.

3. Museo degli affreschi: come ricostruire la *Urbs Picta*

Nell'ex convento di San Francesco al Corso venne inaugurato nel 1973¹⁶ il cosiddetto "museo della città", dedicato a uno dei più noti restauratori dell'Ottocento italiano, Giovanni Battista Cavalcaselle, e pensato come sede di ricostruzione della pittura murale veronese dall'epoca medievale fino agli inizi del Seicento. Nel 2015 le opere sono state allestite in uno spazio totalmente ristrutturato e di ispirazione scarpiana¹⁷; un riallestimento avvertito come imprescindibile a causa della particolare tipologia delle opere, gli affreschi, che necessitavano di una concezione museale capace di rievocare l'atmosfera dell'*urbs picta*. Ciò che maggiormente rivela questo approccio metodologico di allestimento è manifesto nelle prime due sale del percorso: la stanza degli affreschi della grotta di San Nazaro e quella dei Sottarchi. La prima, che ospita pitture risalenti al 996, ricostruisce il piccolo sacello, originariamente attiguo alla Chiesa di San Nazaro e Celso a Verona, che in epoca altomedievale ricopriva la funzione di cappella ad uso culturale¹⁸. Nonostante dell'edificio sia sopravvissuta solo la zona presbiteriale, è stata prevista una ricostruzione del ciclo il più possibile filologica, accostando i lacerti pervenuti dopo lo strappo del 1885¹⁹. La seconda sala immerge invece il visitatore nel periodo della Signoria: i sottarchi, databili al 1364 e provenienti dal palazzo di Cansignorio Della Scala, sono la più importante testimonianza dell'attività di Altichiero a Verona e, insieme alle sinopie, sono stati allestiti, attraverso una moderna struttura a sospensione, secondo le forme del loggiato entro cui le pitture erano state originariamente realizzate. Entrambi questi spazi sono dunque pensati in funzione dell'opera, della sua tipologia e della miglior resa filologica che l'architettura possa restituire al visitatore valorizzandone il carattere storico-artistico. Il nuovo progetto riprende così la storica vocazione del museo: già dagli anni Settanta esso ospita la sala Farinati, più di 100 m² ad

¹³ C. Poli, «Il progetto» in Notiziario Ordine degli Ingegneri di Verona e Provincia, Verona, Editoriale Polis, 2007, pp. 6-9.

¹⁴ Idem, cit., p. 8.

¹⁵ Si veda: A. Merigo, «Collocamento della statua equestre di Mastino II a Castelvecchio» in Giuseppe Tommasi: *l'arte della professione*, A. Merigo e G. Rinaldi eds., Verona, Lea Tommasi- Archivio privato Tommasi, 2015, pp. 221-227.

¹⁶ «Museo degli affreschi G.B. Cavalcaselle alla Tomba di Giulietta» in *AREARTE Veneto*, Vicenza, Martini edizioni, 2016, p. 4.

¹⁷ Idem, p. 5.

¹⁸ T. Franco, «Il sacello rupestre di San Michele» in *Museo degli Affreschi Giovanni Battista Cavalcaselle alla Tomba di Giulietta*, Milano, Silvana editoriale, 2015, p. 9.

¹⁹ Idem, p. 10.

affresco provenienti da palazzo Guarienti, strappati dopo i danneggiamenti della guerra e rialloggiati in una sala ricostruita *ad hoc* sulle forme del ridotto originale²⁰.



*L'impalcato e le saette nella Torre dell'Orologio,
ph. S. Benaglia 2007, Archivio di Carlo Scarpa,
Museo di Castelvecchio, Verona.*



La sala dei Sottarchi al Museo G.B. Cavalcaselle.

²⁰ «Museo degli affreschi» in 1935-2005 settant'anni di lavoro, Nazzareno Bellè, Enzo e Raffaello Bassotto eds., Verona, Grafiche Aurora s.r.l., 2005, pp. 93-97.

4. Allestire l'architettura

La scelta di mettere in relazione queste due strutture è da ricercare nel rapporto che vige tra ognuna di esse e il tema del recupero della città scomparsa: si è visto come Castelvechio intrecci la storia urbana e i suoi reperti alla struttura architettonica, sfruttando l'intersecarsi di interventi delle epoche più disparate, un senso di movimento riassunto magistralmente da Mario Botta: «La magia di Scarpa, al di là della bellezza di ogni singolo apparato espositivo, risiede nella disposizione delle parti in scena, che evocano un'atmosfera straordinaria nella quale lo spettatore assume un ruolo da protagonista, in dialogo continuo con le figure monocrome circostanti»²¹. Sulla scia scarpiana ma ponendo l'accento sull'allestimento degli interni, ideati e calibrati sulla tipologia delle opere stesse, il Cavalcaselle, ripensato per riportare in auge il *genius loci* della città dipinta. Ed è la patera marmorea con l'intreccio dei colli di due cigni, oggi simbolo del museo, a raccontare la vera funzione di questo spazio: «un simbolico abbraccio tra opere d'arte, visitatori e città»²².

²¹ Carlo Scarpa al Museo di Castelvechio 1964-2014, A. Di Lieto e A. Vignolo eds., Verona, Grafiche Aurora, 2014, p. 34.

²² A. Vignolo, «Presenza/Assenza» in ArchitettiVerona, Verona, Ordine Architetti P.P.C. di Verona, 2015, p. 103.

Boosting the consciousness of the public concerning the post-war architecture in the urban city envelope

Bogdan Stojanovic

Politecnico di Milano – Milano – Italia

Keywords: Architectural valorisation, narrative process, non-expert audience, digital technologies, on-site experience.

1. Introduction

This paper aims at proposing design lines of action to stimulate greater awareness of the contemporary architectural heritage in the urban city realm for a wider audience. The research here discussed stems from the consideration that some periods of the built cultural heritage exert a greater attraction on ordinary visitors and, in doing so, represent landmarks of the urban settlements, while others are usually neglected and underappreciated by the wider public. Hence, the present work focuses on the “totalitarian” architectural heritage of the 20th century after the WWII, investigating novel design processes and strategies of valorisation to make the wider layperson audience more familiar with the social and cultural value of this kind of architecture, that usually is not included on the traditional tourist tracks.

In the next pages we will discuss a framework to enhance the awareness of this kind of cultural heritage, able to increase the appropriation and connection of the public audience, throughout a unique on-site exploration experience that relies mainly on a narrative approach boosted by the implementation of digital solutions.

2. Architectural valorisation of the urban realm

Historically, architecture has always been the bearer of ornaments, symbols, images and information. On the other hand, the didactic goal of transmitting an intangible imprint, in a more or less allegorical form, is one of the constants of humanity, with the aim of leaving a memory of the cultural heritage to the generations yet to come. Numerous authors addressed the issue of “problematic” perception and connection (S. O Khan-Magomedov, 1990; L. Blagojevic, 2003; A. While, 2007) of the public towards certain architectural periods. The issue regards the omnipresent trend of the wider audience that recognize only architectural periods such as Classicism, Renaissance or Baroque as worth of their attention, denying the value of the more recent built heritage.

Nevertheless, the considerable difference in the perception of the architecture itself and its overall complexity (J. D. Schlegel 2015), between the professionals and ordinary users is very debated. The so defined “historical styles” of architecture are ubiquitous in the memory of the larger public, becoming a non-exhaustive source of exploration. Contrarily, the architectural era of the 20th century is highly marginalized in the wider circles: consequently is emerging the problem of its vulnerability due to the lack of understanding of its importance, that could lead to its inadequate use and de-valorisation (A. Adamson, 2010), as the knowledge regards just the most commercialized periods of the built design era. Consequently, the architectural period we taking into account regards post war (WWII) era.

Even though we are living in a highly-digitalized era, the most diffused manners of getting in touch with the architectural heritage is the city tour with the tourist guide. Nevertheless, we can notice that a pervasive trend, shifting from “ordinary” touristic guides towards more involving experiences of city exploration, is getting more and more diffused, and people are ever more interested in new ways to explore the city. Experiences like the “Vespa tours” (S. Boeri) in Milan or the “Promenade of the Russian Avant-guard” in Moscow are becoming the non-conventional mainstream tendency. On the other hand, we are witnessing original choices by the cities administrations to work with unconventional tools, like the dissemination

of coins with iconic architectures (Rusakov Workers' Club-Melnikov), atypical graphic design interventions (R. Baur, 2002) and fashion accessories (Great Utopia-Baklazanas studio), with the aim of enhancing the knowledge about their cultural heritage and increase the number of visitors.

2.1. Narrative approach to urban exploration

The city tours as well as the abovementioned experiences share a common approach to architectural valorisation, the use of a narrative approach. The narrative as a key to approach the cultural experience design is already explored by several scholars and designers (Studio Azzurro, 2011; M. L. von Conway, P. Kiedaisch, A. Schrade, 2002, R. Trocchianesi 2014) and practiced in different scales of the project (museums, cities, territories). The narrative infrastructure is interesting both in terms of analysis and as a design tool.

As a matter of fact, the narrative analysis allows to extract some aspects and logics that led to specific choices in an exhibition by underlining the relationship between contents and system of showing; on the other hand - in terms of design methods - it allows to stimulate new possible configurations in order to foster an immersive and participative experience. Herein we introduce the exhibit narrative plot. The concept of the exhibit narrative plot is based on the decomposition of the exhibition path in its different parts through a horizontal graphic representation that makes evident at the same time all the layers of the design experience. According to this approach the exhibit designer is like a director, a conductor that has to be able to manage the simultaneity of the all parts that contribute to the *mise en scène* of the collection. In parallel the designer has also to define the tools that will allow the staging of the collection as well as its interpretation: in this sense, digital technologies can add novel instruments to designers' toolkit.

2.2. Digital technologies as a tool for urban enhancement

In the last decade, we witnessed a revolution in the way we experience the urban space thanks to the broad diffusion of digital technologies, intended as both personal and public technologies. Since the introduction in the market of the first smartphones, epitomized by the renowned iPhone in 2007, and the diffusion of open source microcontrollers (Arduino reached the market in 2008), we are living a progressive digitalization of our life and the computing potentials are becoming ever more diffused and ubiquitous. Smartphone can actively or passively locate users across the urban space or in indoor spaces and sensors spread across the city and embedded in the urban space can track our path and start actuators at our passage. We could talk of proactive technologies, which not only react to our actions but also suggest paths and activities.

Translating these potentials into the realm of urban valorisation, digital technologies, being them personal or public, can act as enablers of active exploration as well as providers of contextual information and contents. As a matter of fact, the urban space can be overlaid with countless digital layers that hybridize with the real one and are accessible only through digital tools. The result is a hybrid reality that mixes the tangible city, with its architectures, and the digital contents triggered and provided by technological devices.

Interpreting the city as an open-air museum, punctuated by relevant architectures, we could imagine city users as museum goers to be accompanied by digital technologies into a path of exploration: concurring with Proctor (2010) we could talk of two main paradigms of exploration, soundtrack and soundbites, being the first a linear tour and the latter a free tour. By overlaying the city with paths and narrations, indeed, digital technology can help transforming it into a museum. Furthermore, each point of interest, namely the architectures, can be the subject of several stories, of a multifaceted view that renders the richness of the story of the buildings as well as of those who inhabited them across the years.

3. A framework for technology-enhanced narrative paths

Apart from any aesthetic consideration, improvements in Information Communication Technologies are certainly impacting the way users experience the city (W. Melody, R. Mansell, B. Richards, 1986). What is important to research and observe is whether the technological development is changing the relation towards the spaces, making them gradually irrelevant or if these new relations may reveal hidden characteristics, and in doing so, unveiling their *genius loci*.

The main focus of the research here discussed is enhancing the knowledge of the modern architectural heritage towards a non-professional audience through narrative, technology-enhanced on-site experiences (L. S. Brown, A. Collins, P. Duguid, 1989). Today, we are facing an era of huge omnipresent data and information that surrounds us. While the use and dissemination of social media and ICTs in general are continuously creating a large amount of real time data (P. Drewe, 2008), we should be aware of two types of data to observe, interpret and process. On one hand, we have to deal with direct user generated data from a waste range of digital media and, on the other, we are facing even more relevant in-direct information as for instance data generated by users' actions in the urban setting that give us a more sincere image about the public habits, opinions and use of the city properties etc. Nevertheless, the phenomenon of the dynamic return of media information in the built environment is a relatively recent one (E. Giaccardi, 2012). But even more advanced is the ability to deliver such information on personal digital media like smart phones, tablets that most of the citizens are equipped with. Actually, this peculiar action increases citizens' awareness of themselves as promoters of the outcomes of the lived reality. Moreover, it enables them to get to know about choices and behaviours of others and to obtain knowledge expendable in many fields (M. De Lange, M. De Waal, 2012). As a matter of fact, many researchers stress the role that users' interactions can have in shaping innovation by producing valuable data (N. Oudshoorn, T. Pinch, 2006). In order to make users produce valuable data in a natural way while experiencing architectural paths, we need to involve them in the process itself (V. Tassinari, 2014).

We see the whole set of the urban architectural elements as a museum collection, linked together by paths, that use a narrative process as stimulus for the valorisation of the cultural heritage. At the same time, we consider both the tangible (physical architecture) and intangible (history, memory) properties of the architectural heritage as a potential in the enhancement progress.

The main hypothesis at the basis of the research here discussed is to enhance the paths of urban exploration employing the narration as main driver. For this reason, we suggest a multi-variable horizontal reading where we can isolate:

- the articulation of the contents, namely the logic and order with which the works of art are exposed;
- the spatial organization that is based on the sequence of the contents and the curatorial approach;
- the exhibit devices located in the space that establish a relationship with visitors as mediators between them and the cultural asset;
- the actions and the mechanics of interaction between the visitor and the cultural asset and among visitors determine the dynamics that influence the whole visit (both in terms of time and space), these elements feature the paradigm of cultural experience;
- the communication register and the style that features the exhibit;
- the timeline, the length of the visit not only in terms of the whole path but also in relation with the single rooms and exhibit artefacts: the rhythm, the pauses and the accelerations that articulate the whole experience.

We can go on with this meta-design approach by underlining three different levels of analysis: the narrative infrastructure, the paradigm of the cultural experience and the communicative register. In this framework we can define some possible articulations:

- the infrastructure determines the general layout that influences the curatorial logics and the exhibit design; it can be hypertextual, sequential, implementative, episodic ... and so on, and it mainly has repercussions on flows and visit paths;
- the paradigm represents the metaphor of the model of the relationship between the visitor and the cultural asset and it mainly impacts on visitors' behaviors as well as on the proxemics;
- the communication register influences the communicative modalities with which the exhibit system, the graphic signage, possible technological devices are created; it determines the narrative approach in terms of style (didascalical, ludic, poetic, ironic and so on...) and typological (multimedia, multimodal, hyper-technological, analogue, cinematographic, theatrical-performative and so on...) and it mainly has repercussions on the cognitive scope.

By customizing the exploration path, the user becomes the director of his/her experience, and designs the screenplay of the action.

3.1. On-going pilot-project: Belgrade modernist architecture

The abovementioned praxis is being tested on the city of Belgrade, Serbia, with the goal of enhancing and reactivating the modernist realm of the city fabric, operating through networked action points. The city has been chosen as a test bench for two main reasons: (i) a widespread lack of knowledge and recognition about this design era and (ii) the controversial memory of the connected to the social and cultural value of the "totalitarian" architecture.

In order to create a framework, in addition to the previously discussed praxis, an adequate process of knowledge dissemination activities is required, that includes, among others, temporary and permanent happenings and narrative performances that follow codified models, whose goal is to expose citizens to the modernist heritage.

The results can be addressed in terms of the revaluation of the built and public spaces and the use that people make of them (A. Djalali, 2010). In the urban realms in particular, the mechanism of overlapping of a series of levels of data and information to the physical reality could be an ideal practice to reconcile the demands of preservation of cultural heritage, without losing sight of the needs of dynamicity, linkage and networking of contemporary cities.

Although, the creation of the appropriation and recognition of a non-professional audience towards the architectural heritage throughout the storytelling is quite motivating challenge, it should be pointed out that it is needed to process two different kind of knowledge. First of all, we have to deal with the professional (academical, historical...) information about the buildings, which usually is perceived as quite "lifeless" and endearing for the majority. Furthermore, the second, even more important field that we need to involve regards non-professional or "laic" data, expressed in personal stories, memories, adventures that we need to process with much attention and care. Lastly, there are several concerns regarding the issue of processing non-professional data as the necessity to tell the stories from different points of view (supporters/opposers), regarding the same topic. Finally, the overlapping of this two areas will give us the possibility to create a narrative register that merge the two realities, where the professional data are exposed from the background to the public, in an indirect way and will be camouflaged throughout mediated stories, making the spaces speak eloquent for themselves and making them more digestible for the final user.

To do so, a narrative approach is used to convey a customized story to the user, appropriate to his interests, and to link the "objects" in the city by their properties in the path of exploration. It is requested to determine the parameters of the buildings and their relations with the

urbanized context in sense of creating the map of common and individual elements that should be considered during the process. During the mapping analysis, it was needed to create a repertory of the buildings/areas organized in the representative cards, which display the paradigmatic indicators of each building. Based on all those abovementioned principles, it was tested this praxis on the city of New Belgrade. All the points in the system are supposed to work together, creating novel synergies and acting as a spatial condenser, diffused in the city. The above-mentioned elements are expressed in the Figure 1, as the synthesis of the whole system.



Fig.1 - Synthetic scheme of the frameworks "architecture"

4. Conclusion

The result is a set of twenty-four architectural objects in the city of Belgrade, filtered through fruition and typological properties, as discussed above. Each building has been identified with an identity card, that shows the building properties and provides a clear image of the thematic opportunities and narrative involvement of each building. Relying on these data, in a future implementation, a digital platform should be able to filtrate the data according to the needs of the user and by his personal interests (topics and moods), and provide them with customizable and highly involving paths.

The final conclusions can be induced as universal and employed to provide directions on which digital design principles may be most appropriate for a given site, but on the other hand, provide constant strategies that we can reapply and export in different contexts. It is also assumed that this work is only a possible framework and basis for future studies, which are today largely the topic of many discussions. Nonetheless, it should be pointed out that further investigation will give a possibility to deeply blur the borders between the ordinary user and contemporary architectural heritage, through the as well innovative approach of combining narrative process supported by the use of technologies. The appropriation towards this kind of heritage should be fulfilled by cancelling the boundary throughout the soft

narrative strategies in sense of creating the mutated atmosphere of intermediation in the perception of the so-called diffused urban museum.

Bibliography

- A. Adamson, *New Uses for Old Buildings*, Scottish Civic Trust, Glasgow, 2010.
- R. Baur, *Ruedi Baur: Integral and Partners*, Lars Muller Publishers, Baden, 2002.
- Lj. Blagojevic, *Modernism in Serbia*, MIT Press, Cambridge, 2003.
- J. S. Brown, A. Collins, P. Duguid, *Situated Cognition and the Culture of Learning*, American Educational Research Association, Washington; 1989, Vol. 18, No. 1, pp. 32-42.
- A. Canziani, *Conservare l'architettura/Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, Electa, Milano, 2009.
- M. L. von Conway, P. Kiedaisch, A. Schrade. *Atelier Brückner: Form Follows Content*, Ludwigsburg, Avedition, 2002.
- A. Djalali, *Beyond Public Space: Collective Intelligence and the Production of Common Space*, The City as a Project, 2010, Retrieved from <http://thecityasaproject.org/2010/04/amir-djalali/>.
- P. Drewe, *Toward a network-oriented, ICT-based urban planning*, Published on the web, 2008, Retrieved from <http://www.drewe.nl/pdf/Toward%20a%20network.pdf>.
- D. Fallman, *Design-oriented Research versus Research-oriented Design*, Published on the web, 2003 Retrieved from <http://daniel.fallman.org>.
- E. Giaccardi, *Heritage and Social Media: Understanding heritage in a participatory culture*, Routledge, Oxford, 2012.
- M. De Lange, M. De Waal, *Ownership in the Hybrid City*, Virtueel Platform Research, 2012, p. 24, via <http://virtueelplatform.nl/english/publications>.
- W. Melody, R. Mansell, B. Richards, *Information and Communication Technologies: Social Sciences Research and Training: A Report by the ESRC Programme on Information and Communication Technologies*, Economic and Social research Council, 1986.
- N. Oudshoorn, T. Pinch, *User-Technology Relationships: Some Recent Developments*, The Handbook of Science and Technology Studies, MIT Press, Cambridge, 2006.
- N. Proctor, "The Museum Is Mobile: Cross-Platform Content Design for Audiences on the Go." Toronto, Archives and Museum Informatics, 2010.
- J. D. Schlegel, *The Gap Between Design and Vision: Investigating the Impact of High-end Visualization on Architectural Practice*, AHO, Oslo, 2015.
- Studio Azzurro, *Musei di narrazione. Ambienti, percorsi interattivi e altri affreschi multimediali*. Milano, Silvana Editoriale, 2011.
- R. Trocchianesi, *Design e narrazioni per il patrimonio culturale*. Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2014.
- T. Pinch, *The Role of Non-Experts in Shaping Technology*. Lecture given at the Spring School of the Alta Scuola Politecnica, 2011.
- V. Tassinari, "Design for social Innovation: a philosophical perspective", 2014.
- A. While, *The state and the controversial demands of cultural built heritage: modernism, dirty concrete, and postwar listing in England*, Environment and Planning B: Planning and Design, 2007, volume 34, pages 645 - 663.

Auteuil. Un museo della città en plain air tra Art Nouveau, Art Deco e Movimento Moderno

Francesca Giusti

Università degli Studi di Firenze – Firenze – Italia

Parole chiave: Auteuil, Art Nouveau, Art Deco, Movimento Moderno, museo della città, sperimentazione.

1. Premessa

“*En ce temps où les choses [...] sont associées si largement par la description littéraire moderne à l’Histoire de l’Humanité, pourquoi n’écrit-on pas les mémoires des choses, au milieu desquelles s’est écoulée une existence d’homme?*” Con queste parole Edmond de Goncourt, introduce i due tomi sulla sua casa di Auteuil¹, una dimora specchio dell’estetismo *fin de siècle*, e di quel gusto per il *japonisme*, di cui lo scrittore fu uno dei principali fautori. Il culto per l’oggetto e il *décor* che anima la dimora, situata al n. 67 di Boulevard Montmorency (Le Grenier des Goncourt), fa di questa casa un nodo emblematico del clima culturale parigino e di Auteuil in particolare nella ricerca del senso di *modernité*². Dove non tardano a manifestarsi significative trasformazioni architettoniche e urbane.

La stessa esigenza di memorizzare la casa, come riflesso della vita letteraria e artistica, evocata da Edmond de Goncourt, può più ampiamente condurre nella direzione di un processo di musealizzazione, dal singolo episodio all’intero quartiere. Il luogo ameno per villeggiare e vivere, tradizionalmente abitato, oltre che dagli stessi Goncourt, da scrittori come Chateaubriand, Hugo, Proust, da artisti e architetti come Guimard che vi stabilisce studio e dimora, diviene sempre più attrattivo in vista di prospettive immobiliari, indotte dalle riforme urbanistiche. L’insieme di questi aspetti sociali, artistico -culturali, economici, fa sì che tra la fine del XIX secolo e il primo trentennio del Novecento Auteuil venga a configurarsi come un luogo d’elezione, emblematico per la ricerca di nuove espressività, presentandosi oggi come un vero e proprio catalogo di architetture tra Art Nouveau, Art Déco e Movimento Moderno.

2. Tra XIX e XX secolo

Casa Goncourt, un villino compatto col fronte principale sulla strada e l’altro verso il giardino, rappresenta la tipologia d’insediamento che caratterizza una prima fase di espansione di Auteuil, all’indomani delle devastazioni e dei provvedimenti napoleonici che comportarono lo smembramento e il frazionamento delle grandi proprietà di aristocratici e religiosi. Si tratta di case di campagna, destinate all’alta e media borghesia che guarda ai modelli del passato: ville, fattorie, cottages ornées dilagano tra le classi borghesi, come spiega da Cèsar Daly nel 1870³: “Il senso della parola villa [...] si distende, assorbendo il castello, e più in basso l’abitazione suburbana. [...]. Essa ha più di una varietà di forme, inaspettate, piene di fantasie, di originalità, di stile personale. Tutto può essere come vogliamo”. Quello che Daly coglie è il senso di libertà, per le stesse circostanze ambientali e per lo stile di vita, svincolati dalle “regole” cittadine. Nel panorama *paysager* dell’insediamento, Auteuil appare come una scenografia da *opéra comique*, come la definisce Albéric Second, cofondatore della *Comédie française* cogliendo anche il tipo di società: “famiglie inglesi, notai in pensione, vecchi pubblici ufficiali e banchieri ritirati dagli affari”⁴.

¹ E. De Goncourt, *La maison d’un artiste*, G. Charpentier, Paris 1881, 2 voll., Preface.

² F. Gérald, *Modernisme et modernité: Baudelaire face à son époque* in *Littérature*, n° 63, 1986, p. 93.

³ C. Daly, *L’Architecture privée au XIX siècle*, Paris vol. 1, 1870.

⁴ D. Lesbros, *Promenes dans le village de Paris, Auteuil*, Parigramme, Paris 2009.

R. Klein, *Hector Guimard, Robert Mallet-Stevens. Villas modernes*, Baccalauréat arts plastiques CNDP, 2004, Paris, p. 5.



Maison de Edmond et Jules de Goncourt à Auteuil. Paris (XVIème arr.). Foto di Ferdinand Lochar. Paris, 1886, Musée Carnavalet.

L'edificazione e lo sviluppo su più vasta scala di questa segmento del XVI^o arrondissement si lega al processo di modernizzazione di Parigi avviato dal barone Haussmann a metà Ottocento⁵, nel periodo compreso tra il governo bonapartista di Napoleone III (1852-1870) e la Terza Repubblica, e rientra nella prospettiva di connessione dei villaggi compresi all'interno della cinta voluta dal ministro Thiers (1841-45). Questi beneficiarono della realizzazione dei larghi viali attorno all'Étoile, la grande piazza di connessione realizzata col prolungamento degli Champs Elysée e rafforzata dal piano haussmanniano. Dall'Étoile s'irraggia infatti il collegamento col boulevard Suchet che congiunge Porta d'Auteuil con quelle di la Muette e di Passy, individuando il confine dell'area da urbanizzare (dagli anni '70 del Novecento rafforzato dal *Boulevard Péripherique*). Sul piano architettonico, il regolamento del 1859 sugli immobili lungo i nuovi assi stabiliva precisi rapporti tra ampiezza delle strade e sviluppo in altezza degli edifici⁶, con piani della stessa altezza e facciate ugualmente ordinate dalle stesse linee marcapiano, obbligando l'uso della pietra per gli affacci sui nuovi *boulevards*. La norma d' uniformare i fronti, di fatto, riduceva le possibilità espressive dell'architettura, provocando numerose critiche. Dove il criterio di abbellimento urbano non riguardava tanto l'architettura nella sua complessità (volume, struttura, materia, decoro), ma il rapporto edificio-strada. Le contestazioni si accesero nel momento della

⁵ R. Tamborino, *Parigi nell'Ottocento. Cultura architettonica e città*, Marsilio, 2005, Venezia.

⁶ G. Mezzalama, «Il regolamento edilizio del 1902: la trasformazione della strada parigina», *Storia urbana*, n. 122, 2009, pp.27-46.

ripresa, a seguito del piano Haussmann, focalizzandosi su ripetitività e monotonia come limiti alla creatività, tanto più perseguita per l'impulso al nuovo della cultura architettonica e artistica. Il rifiuto dell'uniformità dei fronti a favore di nuove espressività è al centro delle ricerche della generazione di fine secolo, cui contribuì l'istituzione di un premio per le facciate, aggiudicato alla sua prima edizione del 1898 a Castel Béranger, l'opera più rappresentativa di una ritrovata irregolarità che intendeva riscattare il principio d' *unité dans la variété*, accolto dal regolamento del 1902, improntato a una maggiore flessibilità. In generale, gli effetti del nuovo regolamento si manifestarono presto nello scenario parigino, contribuendo a una nuova percezione della strada, non più improntata alla corallità architettonica dove il fronte del singolo edificio è parte di una quinta scenografica a uno o più fuochi prospettici, bensì all'affermazione dell'individualità, alla cura del dettaglio, al movimento, sia in verticale nello skyline urbano, sia in orizzontale nell'arretramento rispetto al filo strada. Tutto questo è ben visibile nel XVIème cui contribuì Guimard con opere di cesello delle superfici e di contrappunti volumetrici, muovendo gli edifici rispetto alla strada, con corti e piccoli giardini, torri, torrette, mensole aggettanti, balconi e bowindow, sempre alla ricerca della singolarità e delle differenze.

3. Il catalogo della modernità

Se nei primi anni del Novecento a Auteuil si concentra la più significativa attività di Guimard, oggi solo in parte conservata, (tra le permanenze: Immeuble Jassedé e Tremois, Hotel Deron-Levent, Mezzara, Gumard, Immeubles du rapport, delle vie Agar, La Fontaine, Gros, Henri-Heine, Greuze, Villa Flore) in un contesto edilizio che vede varie interpretazioni linguistiche tra art nouveau, art déco e neo-accademismo, è nel primo dopoguerra che si assiste a una ricerca sperimentale di tecniche e linguaggi innovativi. Risale agli anni '20 l'intervento dello stesso Guimard che si misura con la prefabbricazione nella ricerca di unire la qualità architettonica con l'abbattimento dei costi di fabbricazione. Dell'ambizioso progetto che lo vede socio-promotore e presidente di una società costruttrice, è realizzato solo l'Hotel Jasmin nell'omonima square. Un edificio particolarmente significativo perché l'unicità di un sistema in blocchi di conglomerato (utilizzabili per fondazioni, muri di facciata e intermedi), scanalati in modo da poter essere assemblati senza bisogno di malta. Questa esperienza di prefabbricazione è anche il segno tangibile del legame di amicizia e di condivisione con Henri Sauvage, che a Auteuil costruisce lo studio-building nella stessa Rue La Fontaine (1926-28)⁷, un *immeuble d'appartements* per artisti, segnato da una tessitura di ceramiche policrome (realizzate dall'impresa Gentil-Bourdet), giocate sul contrasto grigio-ocra che stempera la tettonica del volume, con esiti decorativi. Questo legame viene confermato anche nel progetto dell'immeuble de rapport de rue Greuze, dove Guimard ricorre a un sistema brevettato dallo stesso Sauvage nel 1929: tubi di cemento e fibre di amianto Eternit, sovrapposti in verticale e armati⁸. Si tratta dell'ultima opera realizzata da Guimard a Parigi e anche quella che presenta il maggior segno di rinnovamento espressivo, dimostrando come un nuovo sistema costruttivo comporti anche un nuovo linguaggio indotto dal "*facteur vitesse*" un fattore nuovo nella storia delle costruzioni, come scrive Sauvage.⁹ A rafforzare la portata del legame Guimard-Sauvage, pare significativo ricordare che nel 1922 Guimard, insieme a Jourdain, Perret, Boileau, Dervaux, Mallet-Stevens fonda la *Société des Architectes Modernes* (S.A.M.), che promuove il senso del modernismo, in relazione al progresso sociale e tecnologico. Come

⁷ Si fa notare che la costruzione dell'edificio è all'indomani della legge Loucheur (1928) che impone la velocizzazione dei processi costruttivi.

⁸ F. Giusti, «Ruderi industriali e materiali sperimentali, nel quadro della conservazione del patrimonio del XX secolo: gli elementi tubolari in eternit dell'immeuble de rapport di Rue Greuze 38, a Parigi, di Hector Guimard», in *Restauro Archeologico*, n. 2, 2016, pp. 68-79.

⁹ H. Sauvage, «La maison de rapport», in *L'illustration*, 30 mars 1929.

scriverà nel 1936 Auguste Bluysen¹⁰, “..les apôtres du modernisme, se rappelant bien qu'être «modernement» ne consiste pas à faire des fenêtres en hauteur ou en largeur, à subir un art à la mode négateur de la personnalité, mais à créer, à penser et agir, vivre et faire vivre autour de soi « moderne», c'est-à-dire en participant à l'activité sociale dans tous les domaines”.



Castel Béranget, Auteuil. Parigi, ottobre 2014

Sullo sfondo di questa ricerca che riconosce proprio a Guimard (e non solo) l'avvio di un processo innovativo, svincolandolo dalle derive dell' Art Nouveau, “vulgaire caricature de leur idéal”¹¹ sfilano alcuni capolavori del Movimento Moderno, con la purezza di volumi, oggetti plastici, colori primari, dettagli scultorei, giardini formali. Tale è la rue Mallet-Stevens (1926-34), commissionata da Daniel Dreyfus, noto banchiere e Cavaliere della Legione d'Onore: cinque abitazioni, commissionate da artisti e ricchi borghesi e una piccola *maison* di guardianaggio. Con Dreyfus, che si assegna l'edificio al numero civico 7, si aggiungono i Mallet-Stevens, gli scultori Jan e Joel Martel, i Reifenberg (lui impresario agricolo e lei pianista), il cineasta Allatini. Negli stessi anni Le Corbusier interviene a Auteuil, col programma di lottizzazione per la Banque Immobilière Parisienne. Nonostante le diverse proposte riferibili di volta in volta a più lotti e più committenti, Le Corbusier riesce a

¹⁰ Bluysen, in S.A.M. 1936, p. 9.

¹¹ *K&k* p.7.

realizzare solo la villa per il banchiere Raoul La Roche e quella contigua per il fratello, Jeanneret-Raaf,. Si tratta di opere note alla storiografia contemporanea che in alcuni casi ha giustapposto le diverse figure (si pensi solo alla sfortuna critica di Mallet-Stevens, a fronte delle celebrazioni di Le Corbusier)¹² pur esprimendo entrambe le punte più avanzate delle avanguardie. Alla luce d' interpretazioni critiche o forzature ideologiche, la testimonianza delle loro opere che sincronicamente si esibiscono nell'insieme urbano di Auteuil, acquista implicazioni ben più ampie, stimolando riflessioni e studi sulla centralità del quartiere nel panorama dell'avanguardia architettonica del XX secolo.



Rue Mallet-Stevens, Auteuil. Parigi, ottobre 2014

4. Museo en plein air

Auteuil, uno dei luoghi privilegiati della città, per “*tant d’admirables point de vue, de nos quais*”¹³, rappresenta “molto di più di un territorio privilegiato del fare architettura. È il quartiere dove Guimard sceglie di vivere, costruire la sua casa, il suo studio, prendendo parte attiva alla vita sociale e culturale del quartiere, come dimostra la sua partecipazione all’esposizione del 1905, organizzata dalla Société historique d’Auteuil et de Passy, allestendo i reperti dell’antica chiesa di Auteuil, provenienti dal parco Chardon-Lagache. Un tentativo nuovo, scrive Claretie, in apertura al catalogo, “un saggio di bibliografia e iconografia regionali” che prevede una sorta di esposizione a cielo aperto, attraverso una

¹² C. Volpi, *Robert Mallet-Stevens 1886-1945*, Electa, 2005, Milano0

¹³ *Bulletin de la Société historique d’Auteuil et de Passy 1905*, nn.50- 51, p. VIII.

passaggiata documentata da didascalie puntuali, sulle strade, sui monumenti, sulle presenze storiche di edifici e personaggi, e un luogo di raccolta di documenti iconografici. Se la mostra del 1905, che può essere assunta come premessa all'idea di museo *en plein air*, coincide col momento in cui le trasformazioni edilizie e urbane vanno a ridefinire i caratteri narrandone una nuova storia, la vicenda novecentesca consolida questo progetto sul fronte di nuovi contenuti e forme di realizzazione. Si propone qui di rielaborare l'idea in chiave innovativa, con percorsi in situ ed esperienze multimediali, puntando sulla ricchezza del repertorio moderno e sulle strutture attualmente attive, come la Fondation Le Corbusier e l'hotel Mezzara di Guimard, di proprietà pubblica, sede della stessa associazione Guimard¹⁴. Quello che si vuole quindi evidenziare e valorizzare è il *fil rouge* di architetture legate da una comune ricerca di linguaggi e dal confronto con le vocazioni espressive di nuovi materiali e tecniche costruttive. Un catalogo sincronico di varie espressioni della modernità che a Auteuil sembra trovare il suo terreno di elezione, offrendo un contributo alla rilettura storiografica di un ambito culturale radicato sui contrappunti "stilistici" e non sulle connessioni e gli intrecci culturali della via verso la *modernité*.



Fondation Le Corbusier, Auteuil. Parigi, ottobre 2014

Bibliografia

S. Caccia, R. Castiglia. *In viaggio con Le Corbusier. Itinerari di architettura a Parigi 1920-1930*, 2010 ETS, Pisa.

V.Champier, «Le Castel Béranger et M.Hector Guimard», in *Revue des Arts Décoratifs*, XIX, gennaio 1899, 1899, pp.120-122.

M.Cornu, «Guimard à Auteuil: le printemps de l'Art Nouveau», in *Les lettres Française*, 10 marzo 1971, pp.18-23.

¹⁴ F. Giusti, «Hector Guimard en plain air: per un museo dell'Art Nouveau in città», *ANANKE* 73, 2014, pp080-85.

- C. Daly, *L'Architecture privée au XIX siècle*, Paris vol. 1, 1870.
- E. De Goncourt, *La maison d'un artiste*, G. Charpentier, Paris 1881, 2 voll.
- F. Gérald, «Modernisme et modernité: Baudelaire face à son époque» in *Littérature*, n°63, 1986, pp. 90-103.
- F. Giusti, «Ruderi industriali e materiali sperimentali, nel quadro della conservazione del patrimonio del XX secolo: gli elementi tubolari in eternit dell' immeuble de rapport di Rue Greuze 38, a Parigi, di Hector Guimard», in *Restauro Archeologico*, n. 2, 2016, pp. 68-79.
- F. Giusti, «Hector Guimard en plain air: per un museo dell'Art Nouveau in città», *ANANKE* 73, 2014, pp- 80-85.
- H. Guimard, «Exposition de M.H.Guimard», in *L'Art Décoratif*, I, n.7, 1899, pp."41-42.
- H. Guimard, «Le Castel Béranger», in *La Construction Moderne*, 2° serie, IV, 1 aprile, p."324. 1899.
- Ch. Le Bar, *Paris tours et détours*, Sociétédes écrivains, 2013, Paris.
- D. Lesbros, *Promendes dans le village de Paris*, Auteuil, Parigramme, 2009, Paris.
- R. Klein, *Hector Guimard, Robert Mallet-Stevens. Villas modernes*, Baccalauréat arts plastiques CNDP, 2004, Paris.
- G. Mezzalama, «Il regolamento edilizio del 1902: la trasformazione della strada parigina», *Storia urbana*, n. 122, 2009, pp."27-46.
- P. Pinon, B. Le Boudec, D. Carré, *Les plans de Paris: Histoire d'une capitale*, Le Passage ed., 2004, Paris.
- S.A.M. *Société des Architectes Modernes*, n.1, luglio-ottobre 1936.
- H. Sauvage, «La maison de rapport», in *L'illustration*, 30 mars 1929, pagine non numerate.
- R. Tamborrino, *Parigi nell'Ottocento. Cultura architettonica e città*, Marsilio, 2005, Venezia
- G. Vigne, *Le XVIe Arrondissement Mécène de l'Art Nouveau / 1895-1914* Paris, Beauvais, Bruxelles DAAVP, 1984, Paris.
- C. Volpi, *Robert Mallet-Stevens 1886-1945*, Electa, 2005, Milano.

Un monumento restituito alla città: il nuovo museo del Castello svevo di Bari

Angelamaria Quartulli

SABAP Città Metropolitana di Bari – Bari – Italia

Valeria Moscardin

Parole chiave: Castello svevo, Bari, museo, allestimento, accessibilità, stratificazioni, multidisciplinarietà, città e comunità.

1. Introduzione

Varie sono state, nel corso dei secoli, le funzioni che il Castello svevo di Bari ha ospitato durante la sua storia, fino ad oggi: per la prima volta, dopo molto tempo, il maestoso monumento, con il suo nuovo assetto di contenitore e luogo culturale, torna quasi integralmente ad appropriarsi delle sue imponenti sale e a raccontare se stesso e l'evoluzione di quel brano di città in cui sorge e che ha contribuito a definire con il suo 'peso' e la sua posizione nodale nella trama del tessuto urbano.

Con questo intento è stato pensato nel 2012 il progetto di musealizzazione del Castello, ideato e avviato dall'allora Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici di Bari e oggi concluso dalla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio della Città metropolitana di Bari, grazie ai finanziamenti POiN 2012-2016 "Attrattori culturali, naturali e turismo".

Con il completamento delle operazioni di restauro che hanno interessato gli ambienti del primo piano del monumento, il progetto ha quindi previsto negli stessi l'esposizione museografica di reperti rinvenuti negli scavi archeologici condotti all'interno del Castello stesso, a testimonianza delle stratificazioni e delle continuità d'uso che hanno interessato l'edificio, nonché di altri importanti ritrovamenti effettuati dalla Soprintendenza nel territorio regionale nell'ambito di operazioni di restauro dalla stessa condotte e che proprio nell'edificio in questione aveva la sua sede e ne utilizzava alcuni spazi come depositi.

L'obiettivo prioritario che ha guidato le operazioni di musealizzazione è stato quello di restituire alla comunità locale e ai fruitori dei circuiti turistici un brano importante della storia urbana per una migliore comprensione della fisionomia della città e dei suoi spazi.

2. Un'architettura stratificata che racconta la storia della città

Anche il Castello di Bari, come le fortezze degli altri centri urbani, "rappresenta l'espressione più concreta e vistosa di un periodo della vita di un popolo e degli eventi storici che l'hanno caratterizzato"¹. Nonostante la solenne ed austera mole, compatta e conclusa nella sua organicità architettonica, che si staglia ai margini del nucleo storico denso e dal "carattere asserragliato"², il Castello si configura come un vero e proprio microcosmo che contiene in se stratificazioni capaci di testimoniare senza soluzione di continuità l'evoluzione urbana, dai primi insediamenti bizantini ai cambiamenti rinascimentali fino alle vicende borboniche e alle scelte di indirizzo di restauro che hanno interessato il fervente panorama culturale italiano dalla fine del XIX secolo.

Nato su un primitivo baluardo difensivo normanno, a sua volta impiantatosi su precedenti strutture, il Castello assume la sua attuale configurazione con gli interventi di Federico II e Carlo I d'Angiò, ampliandosi e adattandosi ai modificati sistemi difensivi con gli Aragonesi. Con la morte della regina Bona Sforza, il Castello torna sotto il controllo dei Vicerè spagnoli,

¹ F. Schettini, *Il Castello di Bari*, Bari, 1964.

² C. Brandi, *Pellegrino di Puglia*, Milano, Bompiani, 2010, p. 31.

fino ad essere declassato da fortezza del Regno borbonico ed utilizzato come carcere, caserma e avamposto di truppe militari durante la guerra e, infine, sede di uffici di enti pubblici.

3. La richiesta di offerta culturale nel dibattito locale del XX secolo

Il processo che ha portato alla definizione del nuovo polo museale del Castello è stato



Fig. 1. Le stratificazioni del Castello: la foto del 1960 documenta gli ingenti interventi di restauro che hanno interessato l'ala nord con operazioni di cuci-scuci e rinvenimento delle arcate della loggia di età angioina che si affacciava nel cortile prima della regolarizzazione del rifacimento rinascimentale (Archivio fotografico Soprintendenza ABAP Città metropolitana di Bari)

altalenante e progressivo, come è emerso dai documenti rinvenuti nell'archivio conservato presso il monumento stesso.

Fin dal principio, il Castello è stato protagonista di una serie di trasformazioni connesse ad usi diversificati che ne hanno modificato la fisionomia, assimilandolo ad un organismo vivo e mutevole, riflesso, in piccola scala, delle vicende che hanno interessato il territorio. Il Castello è stato quindi da sempre una sorta di “contenitore” e la sua fabbrica ha subito aggiunte, demolizioni e adattamenti, che ne hanno inevitabilmente modificato la materia originale, ma hanno, al contempo, contribuito ad arricchire la quantità e il valore delle testimonianze da acquisire per lo studio dell'architettura medievale³, nello specifico, e per una più completa e generale comprensione della storia della città.

Il dibattito sulle destinazioni del Castello inizia a farsi strada già dai primi anni del XX secolo, quando nel 1902 viene inserito nell'elenco degli edifici monumentali, sotto la cura del Ministero della Pubblica Istruzione. È questo un passaggio

fondamentale nelle vicende del Castello, in quanto se ne riconosce il suo valore storico-artistico e si avviano i primi lavori di sistemazione e riparazione delle porzioni originali di fabbrica che versano in uno stato di degrado ed incuria⁴. Nel 1907 la Giunta municipale delibera di chiedere al governo di “ridonare al culto dell'arte” il Castello in quanto “storia vivente e libro aperto delle glorie degli Avi”, liberandolo dal carcere e dagli “sconci che attualmente lo deturpano”⁵. Le intenzioni sottese degli studiosi e delle personalità politiche locali, promotori di tale iniziativa, erano rivolte in realtà all'isolamento monumentale del Castello e alla creazione di un museo “meta di studiosi, di ammiratori e di popolo”⁶. Il

³ Fra i documenti archiviati, si conservano le originali missive fra lo storico dell'arte Arthur Haseloff e il Direttore dell'Istituto Storico Prussiano di Roma, che testimoniano la rilevanza degli studi delle tracce sveve nell'Italia meridionale sull'onda del *revival* medievale che investì l'Europa nel XVII secolo (Archivio Soprintendenza ABAP Bari, b.369 1b-1c).

⁴ Se ne ha testimonianza dai carteggi fra i vari enti preposti alla tutela e alla gestione del Castello (Archivio Soprintendenza ABAP Bari, b.369 1b-1c).

⁵ Delibera della Giunta municipale “Voto per il Castello di Bari” del 3 gennaio 1907 (Archivio Soprintendenza ABAP Bari, b.369 1o-1p).

⁶ Corriere del Mezzogiorno, 19 luglio 1920.

dibattito era il riflesso delle legittime esigenze della cittadinanza barese che, a vario titolo, richiedeva la riappropriazione e la restituzione dell'antico splendore del Castello.

Rimandando quindi la questione della destinazione d'uso ad un momento successivo, si era imposto come prioritario un piano di restauri metodici e finalizzati a far emergere l'originaria configurazione del monumento⁷. A partire dagli anni '30, si attuano i primi restauri tesi alla riscoperta della fabbrica sveva e al recupero dei valori storici e formali del monumento, che viene così liberato da quelle che erano considerate quali 'superfetazioni' sette-ottocentesche.

Il dibattito si riaccende in maniera più pressante agli inizi degli anni '70⁸, a seguito di nuove



Fig. 2. Il dibattito culturale degli anni '70 sui giornali dell'epoca. Selezione di alcuni titoli di articoli dei quotidiani dell'epoca a tiratura nazionale e locale da cui si evince il fervente dibattito sulla questione della destinazione d'uso del Castello e i progetti finalizzati alla creazione di un grande polo museale (Archivio Soprintendenza ABAP Città metropolitana di Bari)

ed ingenti campagne di restauro che portano alla luce altri elementi e porzioni di fabbrica originarie a lungo oblierate, con l'intenzione di rispondere ai bisogni culturali della cittadinanza e alle esigenze di tutela del monumento, assecondandone la naturale e compatibile vocazione d'uso, inserendosi nel più ampio contesto culturale italiano⁹. L'edificio, inteso come bene comune, inizia ad ospitare una serie di manifestazioni ed eventi che contribuiscono ad accrescerne il prestigio e l'importanza come vero e proprio 'contenitore culturale', interprete della forte richiesta di promozione intellettuale della città, avviatasi proprio in quegli anni¹⁰. Il Castello diventa la cornice ideale per numerose mostre ed installazioni di arte contemporanea, dando avvio a quel connubio fra storia e modernità che esalta reciprocamente il valore di entrambe e crea una stretta correlazione fra contesto architettonico e

contenuto, instaurando un dialogo aperto e costante con la città e i suoi sviluppi.

Con le successive campagne di scavo, il rinvenimento di testimonianza delle prime fasi costruttive dell'architettura e dei primi insediamenti urbani ha determinato la necessità di valorizzare anche la storia evolutiva del sito all'interno del percorso nuovo di visita del Castello, giungendo così ad approntare un progetto di restauro e di allestimento museale organico e adeguato al ruolo storico-artistico del monumento.

3. Il progetto di allestimento per la fruizione museale del Castello

Con l'attuale sistemazione delle nuove sale, si restituiscono al pubblico gli elementi di pregio storico-artistico, a lungo conservati nei magazzini e raccolti nel tempo dal lavoro di tutte le

⁷ Archivio Soprintendenza ABAP Bari, b.369 b 42-43.

⁸ Numerosi sono gli stralci di articoli di quotidiani locali e nazionali che testimoniano l'interesse, anche mediatico, intorno al Castello e alla sua conversione in museo a servizio della comunità.

⁹ Lettera del Sindaco Vernola a Spadolini Ministro per i Beni Culturali e Ambientali (Archivio Soprintendenza ABAP Bari, b.369 1o-1p).

¹⁰ A. Pane, «Bari: monumenti e arte contemporanea dal fossato del Castello svevo al Teatro Margherita» in *'ANAKH*, 61, 2010, pp.160-164.

Soprintendenze locali, oggi unificate e in grado di mostrare e valorizzare, in maniera sinergica, il patrimonio di questa architettura riscoperta, che, fin dagli inizi del XIX secolo, si auspicava potesse assumere il ruolo di catalizzatore culturale per l'intera città.

Inizialmente visitabile solo in minima parte, già nel 2011, l'offerta culturale del Castello si era ampliata con il nuovo allestimento della Gipsoteca, nato dall'esigenza di rendere fruibile un'importante raccolta di calchi in gesso realizzati in occasione delle celebrazioni dei 150 anni dell'Unità d'Italia per far conoscere le emergenze architettoniche e artistiche della regione pugliese all'Esposizione Regionale di Roma del 1911, e che fino ad allora erano stati conservati nei depositi dell'edificio. La possibilità di realizzare un vero e proprio polo culturale per la città si realizza con lo spostamento degli uffici della Soprintendenza nell'ex complesso conventuale di S. Chiara nel 2016: il nuovo progetto museografico e di allestimento, approntato dallo stesso Istituto periferico del Ministero, ha previsto una migliore fruizione degli ambienti interni ed esterni dell'architettura fortificata, delle aree archeologiche e delle sale, coerentemente connesse fra loro anche grazie agli approfondimenti tematici presentati nei pannelli e nelle schede consultabili interrogando specifici punti di interesse individuati nel *virtual tour* che consente anche di esplorare le zone non visitabili e non



Fig. 3. Le sale espositive nel nuovo progetto di musealizzazione. In alto, le sale dell'ala ovest inizialmente adibiti a magazzini (a sinistra), e successivamente la nuova sistemazione con l'esposizione al pubblico dei gessi delle architetture romaniche pugliesi realizzati in occasione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia (a destra). In basso, le fasi di restauro del salone settentrionale con la nuova esposizione delle collezioni di ceramiche rinvenute all'interno del Castello stesso (Archivio fotografico Soprintendenza ABAP Città metropolitana di Bari)

accessibili del Castello.

Le sale raccolgono reperti di materiale ceramico, da mensa e da cucina, del cosiddetto "butto", rinvenuto nell'ala est del Castello, di grande rilevanza per gli studiosi e gli specialisti del settore e che testimonia un'importante fase di occupazione rinascimentale. Non manca una nutrita raccolta di monete, elementi erratici di architettura, gioielli, tessuti e oggetti preziosi

rinvenuti negli scavi archeologici di tutto il territorio pugliese e custoditi per anni all'interno dei magazzini, dei depositi e della cassaforte del Castello. A questo progetto museologico si aggiunge una proposta culturale ampia e diversificata con mostre e allestimenti temporanei. La sistemazione delle nuove sale e i relativi percorsi di visita sono stati pensati in virtù della quasi totale accessibilità, coerentemente con le indicazioni contenute nelle Linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale redatte dal MiBACT.

All'accessibilità fisica delle sale e delle esposizioni, si affianca anche una 'accessibilità' conoscitiva su larga scala e a livelli di progressivo approfondimento, sviluppata nell'ottica del valore educativo del museo e attuata attraverso un dialogo tra diverse specifiche competenze e settori disciplinari coinvolti nel processo di costruzione del 'racconto' del nuovo museo.

All'apparato espositivo si affianca un nutrito supporto didascalico e multimediale che,



Fig. 4. Le relazioni del Castello con il contesto urbano. In alto, una foto d'epoca che testimonia l'affaccio diretto del Castello sul mare; in basso, il rapporto con la costa mediato dalla realizzazione delle banchine del porto e la relazione con il resto del tessuto urbano (Archivio fotografico Soprintendenza ABAP Città metropolitana di Bari e Fondo Ficarelli-Archivio di Stato di Bari)

attraverso un itinerario ideale nella documentazione iconografica e d'archivio, contenuti audio-visivi e interattivi, mira a ricostruire le fasi evolutive del Castello, a comunicare ed approfondire la conoscenza diretta di un'icona che ha contribuito a definire l'immagine identitaria della città. Attraverso un vero e proprio 'viaggio', reale e virtuale, gli ambienti del Castello sono restituiti alla comunità locale, ampliando l'offerta turistica e culturale che in tal modo avvicina i fruitori alla conoscenza capillare di un più vasto patrimonio di arte e storia che caratterizza Bari, non solo nella sua più conosciuta ma limitata dimensione romanica e nicolaiana.

Il percorso museale del nuovo allestimento è progettato come conoscenza multisensoriale ed esperienza immersiva, attraverso strumenti in grado di catturare l'attenzione del visitatore. Oltre alla descrizione classica del percorso e delle collezioni esposte con l'utilizzo di una segnaletica appropriata e pannelli didascalici che forniscono livelli comunicativi diversificati, sono state introdotte componenti di tecnologia avanzata (video, contenuti navigabili su *touch screen*, *QR code*, *virtual tour 360°*) per potenziare l'interazione fra il fruitore, il contenuto

e il contenitore che 'narra' se stesso e, di riflesso, la storia urbana. L'approccio metodologico alla base del progetto di comunicazione punta all'interdisciplinarietà e amplia il contributo educativo, con potenziali ricadute anche sullo sviluppo locale economico e sociale, così come

previsto anche dalle raccomandazioni del documento integrato, sostenuto da UNESCO e ICOM, sul ruolo dei musei moderni nella sostenibilità e nel cambiamento sociale.

4. Conclusioni

Grazie al nuovo apparato museografico, il Castello può continuare a scandire le tappe di crescita della città che si proietta in una dimensione identitaria e conoscitiva più lungimirante dal punto di vista transgenerazionale. Anch'esso si annovera, infatti, fra i grandi edifici urbani che sono oggetto, oggi, di importanti interventi di valorizzazione in ottica culturale¹¹: pur condividendo con questi un'entità scalare considerevole che emerge in maniera dissonante rispetto alla trama urbana, il Castello si differenzia conservando, nella sua struttura di cornice conclusa, un'integrità e unicità di tracce che ricostruiscono la storia della città fin dalle sue origini. Singolare proprio per la densità delle trasformazioni succedutesi, il Castello ha mantenuto un grado di separazione accentuata rispetto al nucleo storico e all'espansione ottocentesca, confermando il suo ruolo di cerniera nodale di sistemi urbani differenti e partecipando al processo di naturale metamorfosi dell'immagine della città: immagine che, di riflesso, si è tradotta in maniera esplicita anche nel cambiamento della percezione del monumento che, perdendo progressivamente il suo isolamento e il rapporto di relazione privilegiata e diretta con il mare, ha iniziato a dialogare con il resto della città fino ad essere attirato, contenuto e inglobato dal tessuto urbano, invertendo la sua fruizione fisica e visiva che oggi avviene esclusivamente dalla terraferma e appartiene inequivocabilmente ai circuiti turistici, confermando così la sua vocazione di attrattore culturale, in linea, ancora una volta, con gli sviluppi evolutivi della città.

Bibliografia

- Bari, sotto la città. Luoghi della memoria*, edited by M.R. Depalo, F. Radina, Bari, Mario Adda Editore, 2008.
- G. Bacile di Castiglione, «Il castello di Bari», in *Napoli Nobilissima*, vol. I, 1920, pp. 51-56.
- C. Brandi, *Pellegrino di Puglia*, Milano, Bompiani, 2010, p. 31.
- R. Bucci Morichi, «Sulla cinta bastionata del castello di Bari», in *Continuità. Rassegna tecnica pugliese*, 4, 1977, pp. 3-16.
- A. Cerizza, M.L. Pagliani, *Musei, testi e contesti. Brevi note sulla comunicazione nel museo*, Fiesole, Nardini Editore, 1997.
- Corriere del Mezzogiorno, 19 luglio 1920.
- A. Cucciolla, *Vecchie città/città nuove. Concezio Petrucci 1926-1946*, Bari, Dedalo Edizioni, 2006.
- R. De Vita, *Castelli, torri ed opere fortificate di Puglia*, Bari, Mario Adda Editore, 2001
- Castelli e cattedrali di Puglia a cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*, edited by C. Gelao, G.M. Jacobitti, Bari, Mario Adda Editore, 1999, pp. 432-447.
- M. Gervasio, *Il Castello di Bari*, Bari, 1927.
- Il Castello e le mura medievali*, edited by AA. VV., Bari, Edipuglia, 1988.
- “La fossata dell'abolito castello”. *Proposta per un recupero*, edited by Soroptimist International Club di Bari, Soprintendenza per i Beni A.A.A.S. della Puglia, Biblioteca Nazionale Sagarriga Visconti Volpi, Bari, Mario Adda Editore, 1994.

¹¹ Si pensi ai recenti lavori di riqualificazione (alcuni già attuati, altri in fase di progetto e realizzazione) del Teatro Petruzzelli, Teatro Margherita, Sala Murat, Mercato del Pesce, Caserma Rossani e Manifattura Tabacchi, tutti grandi complessi che, con la loro consistenza dimensionale, rappresentano elementi 'fuori scala' rispetto al tessuto storico, diventando poli attrattori e catalizzatori di sviluppo.

Linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale, edited by MiBACT - Commissione per l'analisi delle problematiche relative alla disabilità nello specifico settore dei beni e delle attività culturali.

F. Mangone, «La costruzione della “grande Bari” negli anni del fascismo, tra ricerca d'identità e omologazione», in *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, edited by V. Franchetti Pardo, Milano, Jaca Book, 2003, pp. 316-325.

Non solo Medioevo. La gipsoteca del Castello di Bari dal Cinquantenario dell' Unità d'Italia alla riapertura, edited by I. Lapi, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2011.

A. Pane, «Il piano di risanamento per Bari vecchia, 1931», in *Per una storia del Restauro Urbano. Piani, strumenti e progetti per i Centri storici*, edited by M. Giambruno, Novara, CittàStudi Edizioni, 2007, pp. 21-30.

A. Pane, «Bari: monumenti e arte contemporanea dal fossato del Castello svevo al Teatro Margherita» in *'ANAIKH*, 61, 2010, pp. 160-164.

M. Petrignani, F. Porsia, *Bari*, Roma Bari, Laterza, 1983.

Restauro in Puglia 1971-1983 vol.II, edited by AA. VV., Fasano, Schena editore, 1983, pp. 54-75.

F. Schettini, *Il Castello di Bari*, Bari, 1964.

Fonti d'archivio

Archivio Soprintendenza ABAP Bari, b.369 1b-1c.

Archivio Soprintendenza ABAP Bari, b.369 1o-1p.

Archivio Soprintendenza ABAP Bari, b.369 b 42-43.

Archivio di Stato Bari, Fondo Ficarelli.

Archivio Teche Rai.