

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 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.

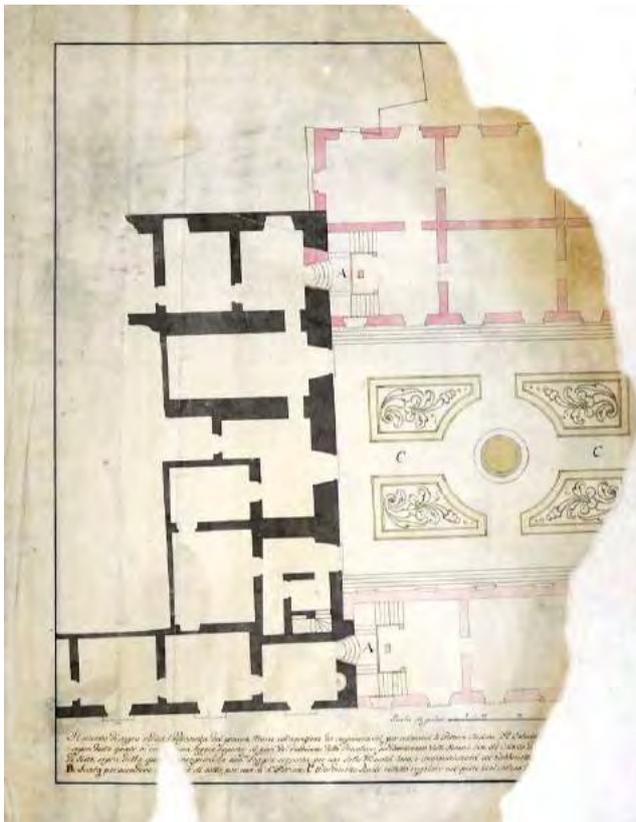
La sua prima rappresentazione ufficiale è il quadro di Antonio Joli, *Ferdinando IV a cavallo con la corte a Capodimonte*, (1762 ca. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte), che mostra in primo piano una battuta di caccia, poi un cantone del palazzo e dietro ancora la città. Sorvolando sulle differenze 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

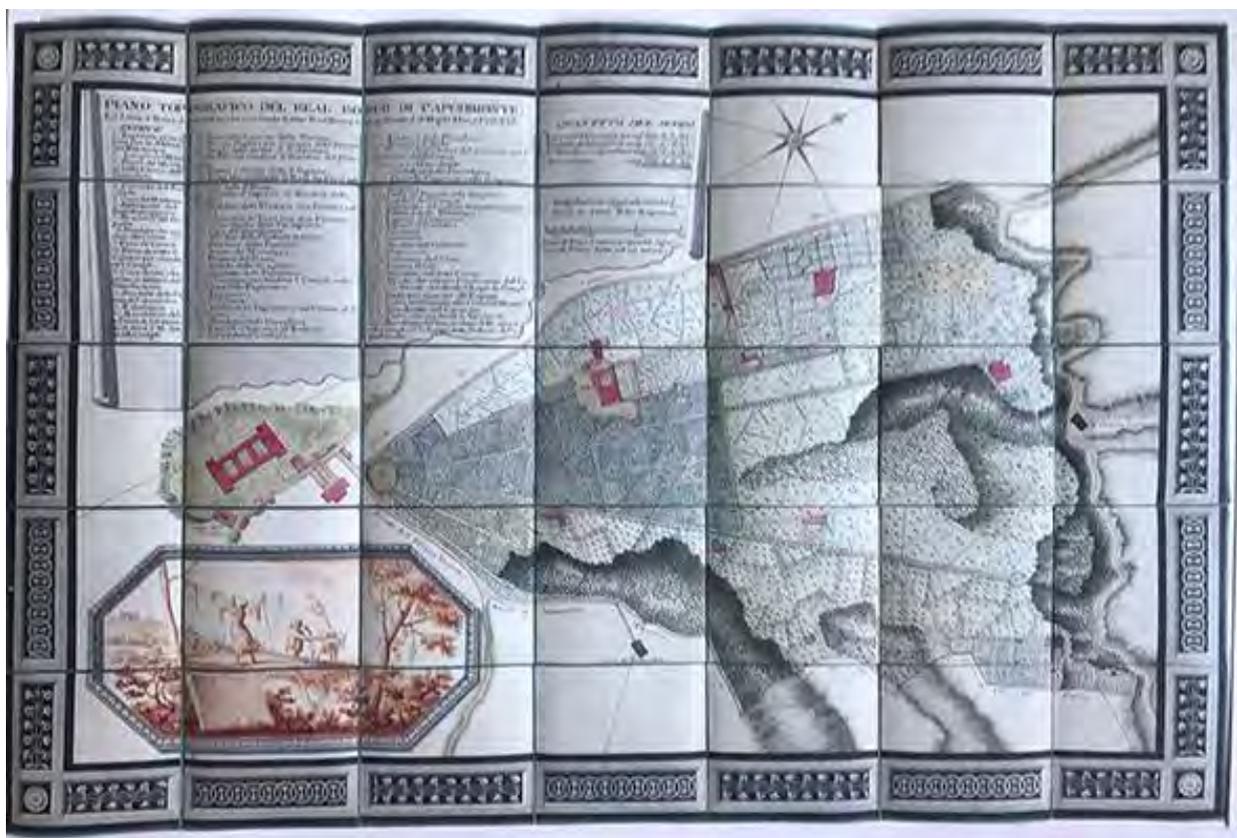
⁴ Gennaro Campanile, *Pianta Icnografica di tutte le sbarre di Capodimonte*, 1740-1743. Napoli, Archivio Storico Municipale, Sezione Cartografica, Sezione Avvocata, *Stella, San Carlo*, cart. III, tav. 20.

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

⁶ Napoli, Archivio di Stato, Sezione Piante 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).

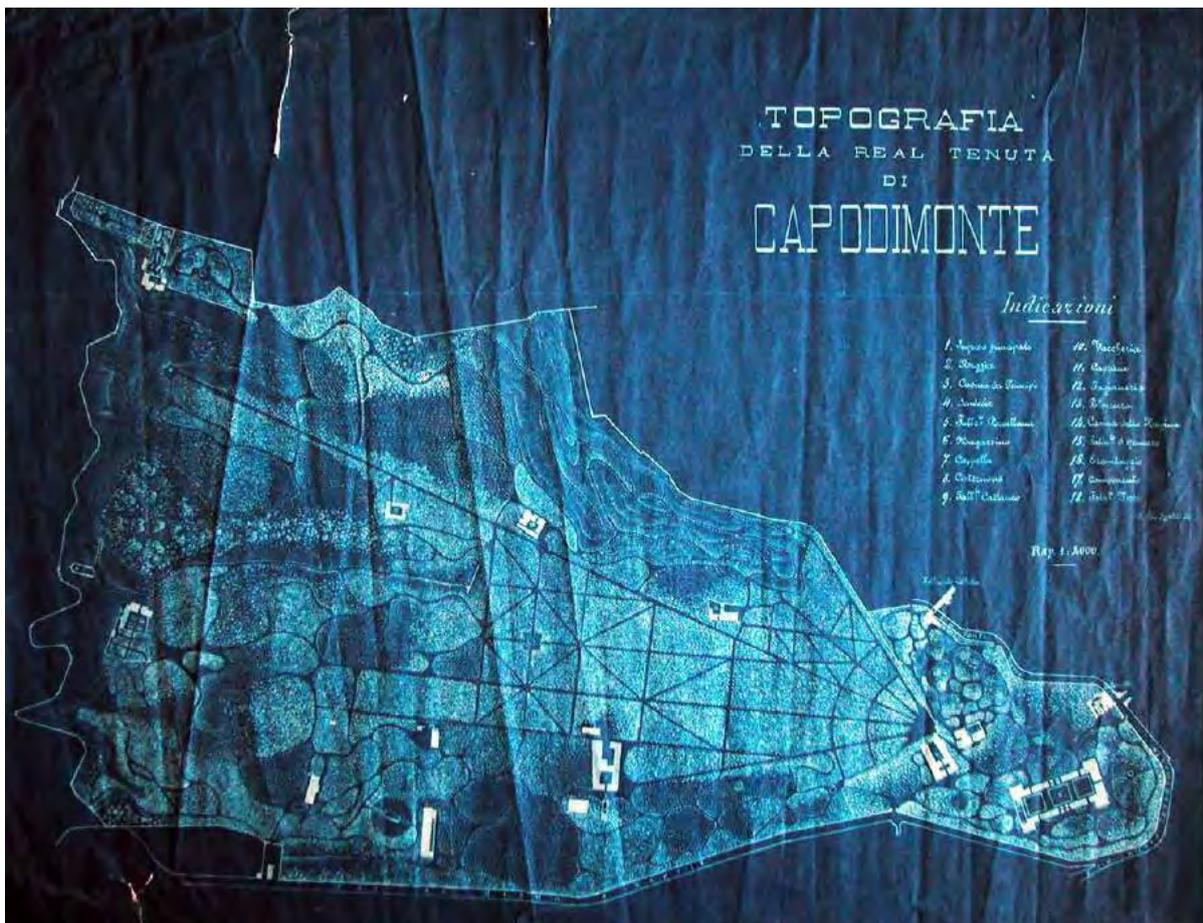
⁹ M.C. Migliaccio, *Il parco di Capodimonte tra Illuminismo e Neoclassicismo*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio* (seminario di studi, Napoli-Caserta 2008), a cura di A. Buccaro, C. Lenza, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Giannini Editore, 2012, pp. 353-375, p. 369.

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/O61307/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 Fede, *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 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)*
- 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 Dessì 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 paradeisos, 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 Folini, Monica Preti

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

Viaggio, turismo e produzione artistica: il souvenir e le industrie culturali

Definito come “oggetto che si riporta come ricordo, suscitando un’emozione, da una località in cui si è fatto un viaggio”, il souvenir merita di essere riguardato come un aspetto non trascurabile della produzione e della economia dei luoghi privilegiati dai flussi di viaggiatori. Tradizionalmente poco frequentato, questo campo di studi ha registrato negli ultimi anni una serie di notevoli contributi. Se rappresenta dunque un fenomeno dalle radici antiche, la produzione di souvenir è un fenomeno molto diffuso dal XVIII secolo in poi, che riguarda un po’ tutti i luoghi interessati dal viaggio, culturale o religioso che sia: se a Roma si realizzano incisioni per i colti viaggiatori, o a Betlemme si lavorano manufatti di soggetto religioso in madreperla per i pellegrini, altrove i dipinti generano un mercato di collezionisti e amatori, fino alla vendita di prodotti seriali privi di qualità artistica realizzati in altri luoghi.

Tale produzione merita di essere riconsiderata non soltanto alla luce dei significativi profili economici (si pensi a quello che tutt’ora la produzione di ceramiche-souvenir rappresenta per certe città), ma anche alla luce della qualità artistica e artigianale. Non si deve trascurare che un cospicuo filone dell’arte italiana del Settecento e dell’Ottocento, che comprende settori disparati che contemplano il genere del vedutismo, la produzione di stampe e incisioni, o la replica di exempla antichi, è fondamentalmente legato al viaggio e alla domanda di souvenir. Ma anche la produzione e la ri-produzione di altri generi culturali che includano, ad esempio, la musica, le danze popolari e altri eventi e riti.

Fabio Mangone, Paola Lanaro

Souvenir artistici fra Settecento e Ottocento

Meta predestinata del moderno viaggiare, l'Italia ha cristallizzato nel corso del Settecento le utopie di tutti coloro, artisti, intellettuali, eruditi o connaisseurs che affascinati dallo svolgersi della storia videro in essa la terra promessa dell'arte. Roma, in particolare, costituiva l'epicentro del viaggio di formazione destinato allo sviluppo di una sensibilità artistica che si verificava nell'incontro con il mondo classico. La capitale pontificia era anche il centro del mercato antiquario, dove risiedevano i principali responsabili per l'acquisto di opere d'arte antica e moderna destinate ad accrescere le collezioni principesche e private europee; chi non può permettersi acquisti così imponenti si adoperava per procurarsi originali o copie di opere d'arte antica. A questo clima di "anticomania" parteciparono anche altre attività legate all'arte; si pensi all'editoria, con le pubblicazioni erudite, gli scritti teorici, le memorie di viaggio, le incisioni che portarono nel mondo le inquiete vedute di Roma di Giovanni Battista Piranesi, ma anche la produzione di copie d'opere d'arte, falsi, calchi, e raffinati souvenir della Città Eterna. Per soddisfare la domanda dei compratori stranieri, un nutrito stuolo di artisti e artigiani d'impareggiabile talento, incrementano e diversificano la propria offerta, ricorrendo a tecniche artistiche ben collaudate o inventandone di nuove per creare inedite tipologie di prodotti e suscitare nuove, mode. I saggi che seguono analizzano il fenomeno della domanda e dell'offerta dei souvenir artistici in Italia – siano essi dipinti, stampe, copie, mosaici ecc. – dall'epoca del Grand Tour all'avvento della fotografia; l'indagine offre una riflessione sulle logiche di mercato che hanno indirizzato l'opera degli artefici e le scelte dei compratori, sulle tecniche materiali di esecuzione, sulle variazioni fra le diverse capitali peninsulari (Roma e Napoli ad esempio), sulla diffusione dei souvenir e la loro importanza nella diffusione dell'italomania che ha caratterizzato la cultura europea.

Luigi Gallo

Memorie e testimonianze di viaggio: la rappresentazione dell'emozioni italiane

Piero Barlozzini

Università del Molise – Campobasso – Italia

Parole chiave: Gran Tour, tourists, souvenir, rappresentazione, modelli, stampe.

1. Introduzione

La rinnovata affermazione della centralità dell'uomo maturata tra Medioevo e Rinascimento ha agevolato la nascita di un nuovo pensiero su come vedere l'universo e, da questo punto di vista, il viaggio – lo spostamento da un territorio ad un altro del continente europeo – diviene la finestra aperta sul mondo dalla quale il viaggiatore impara a guardare con i suoi occhi, con la sua scienza e con una rinnovata capacità di percezione; non a caso, infatti, la rivoluzionaria scoperta della prospettiva, nei primi decenni del Quattrocento a Firenze, è la lente attraverso cui l'uomo del Rinascimento percepisce il mondo reale che lo circonda. Vi fu poi un'esperienza che incise sulla quotidianità degli uomini di questo tempo che a definirla cruda di certo non si cade in errore. I decenni che precedono la scesa in Italia di Carlo VIII re di Francia (1494), per riaffermare i suoi diritti dinastici sul trono di Napoli, e separano questo evento militare da quello portato a termine dai Lanzichenecci¹ (1527), furono anni di lotte con eventi infausti ed effetti devastanti, cruciali per i destini della storia d'Italia, contestualmente però questo fu anche un lasso temporale che ebbe un effetto galvanizzante nelle menti umane, perché mai come in questo periodo storico l'immagine della nostra penisola ebbe un'eccezionale capacità di persuasione ed esercitò uno straordinario fascino nell'animo dei vincitori: si può dire che sullo stesso terreno della disfatta politico-militare prende corpo e matura quel mito dell'Italia che in seguito dilagherà in ogni parte d'Europa.

A ben guardare, questa rappresentazione ideale fu possibile per un motivo che a noi ora sembra di rilievo eminente, pur marginale se comparato con quanto accaduto sul piano della storia. In questi decenni l'Italia non è attraversata da dotti umanisti laici o chierici, da artisti e filosofi, come da un secolo e più avveniva ma è meta anche di capitani di ventura, uomini d'arme, diplomatici, rappresentanti della nobiltà, da funzionari ed economisti del ceto medio e piccolo borghese, da cocchieri, cuochi, stallieri appartenenti al popolo minuto. Tutti costoro erano parte integrante degli eserciti in armi, al seguito dei quali viaggiavano anche teatranti, mercanti e faccendieri di ogni risma. L'Italia, quindi, era percorsa in lungo e largo da una schiera numerosa di uomini e donne ben lontani dall'aver coltivato le *bonae litterae*, anzi, a dirla tutta, in larga parte queste persone non sapevano né scrivere né leggere. Una realtà che li ha relegati a comunicare con i propri connazionali unicamente con il racconto orale, un racconto sostenuto usando un idioma di base volgare assecondato da una forte gestualità autoreferenziale, quindi, per gioco forza, approssimato nei termini e spesso farcito da fantasticherie immaginose, soprattutto quando il soggetto della narrazione ai loro occhi aveva destato stupore; una situazione che nella realtà era consueta, poiché si ripeteva ogni qualvolta il loro sguardo "ignorante" si posava sui resti dei manufatti antichi, sugli edifici patrizi, sulle opere d'ingegneria e in generale sui paesaggi urbani della bella Italia che, in un verso o in un altro, contribuivano a mettere a ferro e fuoco. Ed è questa *oral history*² di estrazione popolare a costituire i miti collettivi che poi si consolidano e si formalizzano nelle culture dei paesi. A loro si deve, o anche a loro si deve, la nascita del mito dell'Italia nell'Europa dell'evo

¹ Per un approfondimento puntuale di questo avvenimento bellico: Cfr. A. Chastel, *Il sacco di Roma 1527*, Torino, Einaudi, 2010.

² C. de Seta, *Il fascino dell'Italia nell'età moderna. Dal Rinascimento al Grand Tour*, 1ª ed. Milano, Raffaele Cortina Editore, 2011, p. 17.

moderno, che è anch'esso effetto di un *rinascimento*, di un mito ben più antico e stratificato nei secoli.

2. Il fascino dei luoghi della storia

La “migrazione” culturale verso il Bel Paese, da sempre prerogativa degli uomini di religione, ad un certo punto del periodo storico che precede il Rinascimento inizia ad affascinare e a coinvolgere anche i laici e quando il desiderio del viaggio è maturo e non è più procrastinabile è intrapreso con movimento spontaneo e spesso in solitaria, mettendo a repentaglio anche la propria incolumità fisica.

Stando alla cronaca storica a istituzionalizzare per prima quest'avventura culturale fu Elisabetta I Tudor, regina d'Inghilterra dal 1558-1603. Agli studiosi inglesi, infatti, sono note le sue sollecitazioni verso i membri dell'élite del suo paese affinché incitassero i loro figli a compiere un viaggio di educazione e di formazione in Europa³. L'idea, probabilmente, è da attribuire alla stessa sovrana dato che gli storici la descrivono come una donna colta e poliglotta, di formazione culturale umanistica, quindi conoscitrice delle opere filosofiche degli antichi greci e del mito di Ulisse, il viaggiatore per antonomasia nella letteratura classica, mito solenne ancora oggi difficile quindi da immaginare come ininfluenza nel ragionamento della Sovrana che l'ha portata ad assumere questa posizione in cui l'intento era quello di liberarsi dal “provincialismo isolano”, considerato il suo *background* culturale.

I territori dove queste persone erano invitati a soggiornare oggi sono l'Austria, il Belgio, la Francia, la Germania, l'Italia, l'Olanda, la Svizzera e l'Ungheria; in tutto ciò gli stati italiani figuravano come traguardo prediletto, le loro città erano prospettate come l'obiettivo culminante del viaggio, nella mentalità della corona inglese, infatti, questi insediamenti abitativi costituivano la grande officina di una rivoluzione artistica di assoluto rilievo, i luoghi dove i giovani inglesi incontravano l'Europa⁴.

Naturalmente il viaggio era finalizzato all'iniziazione al culto dell'antichità e del bello per cui il programma culturale di queste persone era più ampio e coinvolgente di quello svolto in patria, qui, in queste terre, costoro, viaggiando attraverso i paesaggi celebrati dai testi degli autori classici, cercano i riscontri oggettivi dell'educazione ricevuta in patria⁵, ma disquisisce anche di botanica, di musica, di scultura, di pittura e di architettura, e tramite queste tematiche anche degli usi e dei costumi locali; inoltre, a ben guardare, l'apporto innovativo di questa istituzione non si esauriva con l'accrescimento culturale dei *tourists* ma riverberava i suoi effetti benefici anche in altri ambiti dell'agire umano come, ad esempio, nella diplomazia, in particolare in quella di vertice, contribuendo a rafforzare il ruolo dell'ambasciatore, segnando indirettamente un punto di svolta nei rapporti politici e commerciali tra le corti del vecchio continente.

La conseguenza di tale fenomeno fu che un nuovo esercito straniero valicò il confine naturale delle Alpi, questa volta però si trattò di un esercito del tutto differente dai precedenti dato che questo era privo di animosità bellica, raggiungeva il territorio della penisola italiana in silenzio, a piccoli gruppi e sfruttava ogni via di accesso, un'armata che non imponeva ordini perentori alla popolazione locale ma comunicava con essa usando toni cortesi e idiomi con varie sonorità⁶; inoltre, a contraddistinguere c'è anche il fatto che era una forza composta

³ M. Formica, (a cura di), *Roma e la Campagna romana nel Grand Tour*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. XII.

⁴ A. Brilli, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 8.

⁵ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1983, p. 151.

«[...] Ho veduto alla Farnesina la storia di Psiche, le cui riproduzioni a colori rallegrano da tempo le mie stanze; poi, in San Pietro in Montorio, la Trasfigurazione di Raffaello; tutte vecchie conoscenze, simili ad amici che ci si è fatti da lontano per corrispondenza e che ora finalmente possiamo vedere in viso».

⁶ A. Pinelli, *Souvenir. L'industria dell'Antico e il Grand Tour a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 53.

principalmente da esponenti dell'aristocrazia europea⁷, da borghesi benestanti della *middle class* e più tardi anche da intellettuali, da studenti vincitori di borsa di studio, da antiquari e pittori, anzi una nuova categoria di pittori, quelli che per Lord Elgin, l'abaté de Sant-Non, Lord Ponsonby e altri, viaggiano in qualità di *reporter*, documentando i luoghi visitati e insieme la propria risposta emotiva⁸. Un esercito che ci impressiona e ci affascina solo se ci disponiamo a figurarcelo con un po' d'immaginazione, che con il suo modo di porsi si è reso capace per lungo tempo di dare alla popolazione italiana la sensazione di potersi auto rigenerare all'infinito e che stimolato dal travolgente impulso di "vedere meglio" si è mosso deciso alla ricerca di un eden idealizzato e rimpianto, incurante dei disagi a cui andava incontro.

Ovviamente, sono stati tragitti lunghi, affrontati dai "soldati di turno" con pazienza e determinazione, spostandosi in carrozza, con vetture di posta, a cavallo ed anche in nave e quindi dispendiosi sotto ogni aspetto e spesso avventurosi; tuttavia, sono state esperienze di vita che hanno regalato forti emozioni a chi le ha vissute di persona e quindi sono state raccontate con minuzia di dettaglio in ogni dove, racconti principalmente orali che in alcuni casi sono stati sintetizzati anche in componimenti scritti che hanno trovato nella corrispondenza ordinaria e nelle pagine dei diari di viaggio il mezzo idoneo per giungere sino a noi⁹. Esperienze personali che, in un modo o in un altro, sono passate alla storia e che oggi nel rammentarle le etichettiamo come le conoscenze acquisite nel *Gran Tour*¹⁰; una locuzione coniata apposta per identificare questa avventura intellettuale che con la stagione di pace inaugurata con la conclusione della Guerra dei Sette anni, nell'inverno del 1763, ha avuto la sua età dell'oro¹¹.

L'effetto scaturito dal *Grand Tour*, ovviamente, non si esaurisce nell'esperienza personale di chi lo vive, ma diviene un fattore essenziale nella trasformazione del gusto dei paesi d'origine. Qui, infatti, in questo fenomeno culturale, c'è un effetto che potremmo definire di "andata" che agisce sulla personalità di chi lo compie e un effetto di "ritorno" che si propaga a macchia d'olio grazie agli oggetti riportati in patria a ricordo dell'esperienza acquisita, che sono parte del bagaglio che precede o segue il viaggiatore nel suo ritorno a casa¹²; inoltre, al risultato del moto alternato contribuiscono pure i resoconti di viaggio e le collezioni che si mettono insieme: i primi, infatti, fanno vivere questa avventura a chi non l'ha vissuta in prima persona, le altre divengono una sorta di *status symbol* per l'*upper class* europea e in questa condizione raccontano le vicende del Bel Paese a chiunque posa lo sguardo su di loro.

3. Il ricordo dell'esperienza formativa

Ciò che si diffonde tra l'*élite* europea nell'arco temporale di duecentocinquanta anni in cui questo fenomeno culturale nasce e si sviluppa è un'idea di viaggio sedotta dalla curiosità e dal bisogno di evasione, sensibile al richiamo della cultura classica e sorretta dallo spirito

⁷ Ivi, p. 18.

⁸ A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Torino, Einaudi, 1994, p. 109.

⁹ Poiché su tale argomento l'editoria ha un catalogo ricco di titoli riportiamo di seguito solo alcuni esempi tra i più rilevanti: P. De l'Orme, *Philibert De l'Orme*, a cura di L. Brion-Guerry, Milano, Electa, 1955; M. E. de Montagne, *Viaggio in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1991; G. Berkeley, *Viaggio in Italia*, a cura di T. E. Jessop e M. P. Fimiani, Napoli, Bibliopolis, 1979; J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., 1983. J. Ruskin, *Viaggio in Italia*, a cura di A. Brillì, Milano, Oscar Mondadori, 2009.

¹⁰ A. Brillì, *Quando viaggiare era un'arte*, cit., p. 18.

Il termine compare nel lessico della letteratura di viaggio con il volume di Richard Lassels, *The voyage of Italy, or A compleat journey through Italy*, Paris, V. Du Moutier, 1670, sebbene dovesse essere locuzione d'uso da diverso tempo. Così dice Lassels: «[...] Nessuno è in grado di comprendere Cesare e Livio come colui che ha compiuto il Grand Tour completo della Francia e il giro dell'Italia».

¹¹ A. Pinelli, *Souvenir. L'industria dell'Antico*, cit., p. 52.

¹² Ivi, pp. 17-18.

d'osservazione della “nuova scienza” baconica¹³ – basata sull'esperienza diretta – quando a sorreggerla non era la mentalità storiografica francese o tedesca; in altri termini possiamo dire che queste persone hanno sempre esaltato il viaggio come comparazione proficua del noto con l'ignoto, del familiare con l'estraneo e quindi come un modo di crescere e di rinnovarsi tanto nello spirito quanto nel corpo.

Per i membri della “accademia itinerante cosmopolita” l'Italia rappresenta assi più di una tappa obbligata del *Grand Tour*, è la *communis patria*, il cerchio magico in cui rinascere a nuova vita, o meglio, il luogo dove scoprire il vero se stesso cambiandosi «fino al midollo»¹⁴, come scrive Johann Wolfgang Goethe che di questa accademia è forse l'esponente più noto, e Roma è considerata città universale, ovvero, «*Caput mundi*»¹⁵; un riconoscimento dovuto essenzialmente al primato incontrastato che esercitava su tutte le città europee dovuto allo straordinario miscuglio di motivi pagani e cristiani che erano tutt'uno col suo mito, il quale si identificava con quello dell'Italia intera. Per queste persone non solo Roma ma anche la sua campagna – che si distende fino a Tivoli, Frascati, Albano e Nemi – ha un'incomparabile fascino, un territorio unico che emana un senso di pace, dove se «cammini ho ti fermi»¹⁶, scrive Goethe, «appaiono panorami d'ogni specie e genere, palazzi e ruderi, giardini e sterpaie, vasti orizzonti e strettoie, casupole, stalle, archi trionfanti e colonne, spesso così fittamente ammucchiati da poterli disegnare su un solo foglio. Per descriverlo ci vorrebbero mille bulini»¹⁷; un'area, citando ancora il poeta tedesco, in cui «si trova modo di godere, d'imparare, di fare»¹⁸. Ed è con questo senso di pace interiore, di assoluto benessere, di rinascita, che i *tourists*, anche quelli meno dotati, fermano sui fogli di carta e/o sulle pagine dei loro diari di viaggio gli scorci di paesaggio che si presentano sotto il loro sguardo.



Johann Wolfgang Goethe: Roma, il ponte rotto e l'isola Tiberina

¹³ Cfr. F. Bacone, *Saggi*, Palermo, Sellero editore, 1996.

¹⁴ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 162.

¹⁵ Ivi, p. 138.

¹⁶ Ivi, p. 144.

¹⁷ Ivi, p. 144.

¹⁸ Ivi, p. 160.

Sono disegni descrittivi eseguiti a mano libera con tratti a volte decisi a volte incerti, guidati dall'intuito e rifiniti ricorrendo spesso alla tecnica del chiaroscuro e alla messinscena, per meglio evidenziare la massa architettonica e il paesaggio circostante, mentre raramente hanno figure umane, tranne quando servono per dare profondità e proporzioni al soggetto, inoltre sono redatti quasi sempre in vista prospettica in modo che l'immagine dalla visione diretta e l'espressione grafica coincidano¹⁹. Non solo: sono anche disegni con una marcata forza espressiva e in quanto autografi hanno in se l'elemento che Walter Benjamin definisce *hic et nunc*, «l'esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova»²⁰, che costituisce il concetto di autenticità e quindi di unicità dell'oggetto, frutto di una sapiente combinazione di fatti, cose e sensazioni che in quella misura non si potrà ripetere nel tempo. Disegni divenuti talvolta importanti loro malgrado, come quelli di Goethe e da Hans Christian Andersen, tanto per fare due esempi noti di due differenti periodi storici, usati come segnacoli dei luoghi e delle atmosfere del soggiorno italiano cui ricorrere ogni qual volta durante la stesura delle loro opere letterarie l'ispirazione lo richiedeva.



Hans Christian Andersen: vista sulla cupola di San Pietro da Monte Mario; Roma: il tempio di Venere in rovina; Pompei

Altri *tourists* più intraprendenti, cui scrivere e disegnare non sono attività sufficienti per cristallizzare lo stato psichico in cui si trovano mentre vivono questa esperienza multisensoriale, avviano costose campagne di scavo, spinti dall'insaziabile desiderio di conoscenza e dalla speranza di vivere forti emozioni, e sull'onda elettrizzante dei ritrovamenti, complice il fatto che ormai sono consapevoli che per questo territorio il viaggio migliore resta il soggiorno perpetuo²¹, nelle loro menti si fa largo l'idea di possedere alcuni degli oggetti rinvenuti a ricordo dell'impresa portata a termine dando così avvio al collezionismo dei reperti archeologici tra la comunità dei *tourists*, attività sino a quel momento perseguita solo dalle famiglie nobili e dalla gerarchia più elevata del clero romano²².

Un desiderio che se in principio accomuna poche persone con le entrate giuste in breve diventa una passione per un numero crescente di *tourists* ed in fine una frenesia che colpisce tutti, così anche il viaggiatore con minori risorse economiche a disposizione spesso cade in

¹⁹ E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 115.

²⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, p. 22.

²¹ W. Szambien, *Il museo di architettura*, Bologna, Clueb, 1996, p. 36.

²² C. Petitto, S. Scerrino, *Il museo nella storia*, in M. Aprile, *Museo I risultati di una ricerca sui modi, le conformazioni del museo e suo essere istituzione trainante e rappresentativa della città contemporanea*, Palermo, Flaccovio Editore, 1993, pp. 17-30.

tentazione ed acquista reperti storici ed archeologici come *souvenir* per sé e/o per il suo mecenate.

Ma la Roma del Settecento è anche la città in cui i papi implementano le proprie raccolte d'arte e ne istituiscono altre aperte al pubblico, in questo periodo infatti s'inaugurano alcune nuove sale del Museo Pio-Clementino²³, non solo, riallacciandosi all'eredità lasciata dai grandi papi rinascimentali in materia di tutela e salvaguardia del Beni storici²⁴ Roma – nella persona di chi temporalmente l'amministra – ribadisce energicamente le regole che limitano il commercio e l'esportazione dei reperti archeologici e in taluni casi giunge pure a esercitare il diritto di prelazione, con conseguente acquisizione da parte delle raccolte pontificie; scrive a questo proposito il cardinale camerlengo Annibale Albani nel suo atto del 10 settembre 1733: «la conservazione delle [opere d'arte] non solo conferisce molto all'erudizione sia sacra che profana, ma ancora porge incitamento à forestieri di portarsi alla medesima città per vederla e ammirarla [...] con gran vantaggio del pubblico e del privato bene»²⁵. Un passo che oggi a leggerlo suscita viva emozione in quanto costituisce il primo vero riconoscimento scritto dell'importanza del patrimonio artistico come fattore di richiamo e di incremento economico per la città. Quanto scritto in questa circostanza dall'Albani non è di certo una coincidenza ma una lucida considerazione. Una posizione che verrà ribadita nell'editto del 5 gennaio 1750 redatto dal suo successore cardinale Silvio Valenti Gonzaga che resterà per circa un secolo uno strumento giuridico dello Stato della Chiesa.

Insomma, la Città Eterna non è disposta a farsi saccheggiare e reagisce opponendo resistenza sul piano morale e giuridico. Una resistenza che affonda le radici nella tradizione degli atti di governo ma trova nuova linfa vitale nel crescente refolo di riformismo che circola in città a partire dagli anni '40 del secolo dei Lumi e nel sostegno lungimirante di alcuni rappresentanti della “accademia itinerante” e della “Repubblica delle Arti e delle Scienze transnazionale”, che in Roma aveva la sua capitale d'elezione. Ma a questo proposito appare utile citare su tutti l'archeologo Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, dato che osò opporsi, lui francese, alle razzie dell'*Armée française* in Italia scrivendo, nel primo semestre del 1796²⁶, sette lettere al generale napoleonico Francisco de Miranda in cui sono racchiuse le più commoventi e lucide pagine sul “Museo Italia”, inteso come il contenitore delle ricchezze artistiche della penisola italiana quindi scrigno del, «patrimonio morale di tutti gli italiani»²⁷. Un museo unico anche perché a celo aperto, da salvaguardare e tutelare nella sua interezza, concepito non come meta antologica di capolavori e neppure come semplice coacervo di opere d'arte, ma come prezioso e integrato contesto geofisico, antropologico, storico e culturale; scrive lo studioso francese: «Il vero museo di Roma, quello di cui parlo, si compone, è vero, di statue,

²³ W. Szambien, *Il museo di architettura*, cit., p. 19.

²⁴ L. Corti, *I beni culturali e la loro catalogazione*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 8-11.

Il tema entra prepotentemente negli argomenti di discussione del clero romano a partire dal 1377, nell'anno in cui il papato aveva ripreso sede a Roma dopo l'esilio di Avignone. Il primo atto che cerca di mettere un freno all'opera di spogliazione della Città Eterna fu la bolla *Etsi de Cunctarum* del 1425 di papa Martino V (pontefice dal 1417 al 1431); a questo primo tentativo ne seguirono altri, il primo dei quali, in ordine cronologico, fu la bolla di papa Pio II (pontefice dal 1458 al 1464) *Cum almam nostram urbem in sua dignitate et splendore conservari cupiamus* del 1462, poi quella di papa Sisto IV (pontefice dal 1471 al 1484) *Quam Provvida del 1474*, di papa Gregorio XIII (pontefice dal 1572 al 1585) *Quae publice utilia* del 1574, a seguire gli editti dei cardinali camerlenghi Federico Sforza e Annibale Albani, rispettivamente il 5 febbraio 1686 e il 10 settembre 1733, ed in fine la formulazione giuridica unitaria redatta dal cardinale camerlengo Silvio Valenti Gonzaga del 5 gennaio 1750. In seguito, a distanza quasi di un secolo da quest'ultimo documento, l'argomento viene ripreso e trova nell'editto del cardinale camerlengo Bartolomeo Pacca del 1820 l'ultimo strumento giuridico che disciplina questa materia riconducibile alla matrice originaria della bolla di papa Martino V del 1425.

²⁵ L. Corti, *I beni culturali e la loro catalogazione*, cit., p. 10.

²⁶ A. Ch. Quatremère de Quincy, *Lettere a Miranda*, a cura di M. Scolaro, Bologna, Minerva Edizioni, 2002, p. 64.

²⁷ Ivi, p. 24.

di colossi, di templi, di obelischi, di colonne trionfali, di terme, di circhi, di anfiteatri, di archi di trionfo, di tombe, di stucchi, di affreschi, di bassorilievi, d'iscrizioni, di frammenti ornamentali, di materiali da costruzione, di mobili, d'utensili, etc. etc., ma nondimeno è composto dai luoghi, dai siti, dalle montagne, dalle strade, dalle vie antiche, dalle rispettive posizioni delle città in rovina, dai rapporti geografici, dalle relazioni fra tutti gli oggetti, dai ricordi, dalle tradizioni locali, dagli usi ancora esistenti, dai paragoni e dai confronti che non si possono fare se non nel paese stesso»²⁸.

Ed è in questo clima socio-politico-culturale, regolato dall'azione di contenimento di quello che si profilava come una vera e propria spogliazione culturale della città, che diventano oggetti del desiderio dei *tourists* anche i libri, i vasi di terracotta, gli spartiti musicali, le carte geografiche, le piante urbane, le rappresentazioni pittoriche e grafiche degli scorci suggestivi della città e dei suoi dintorni, soprattutto i racconti figurati che a differenza di quelli pittoreschi mirano alla restituzione fedele del paesaggio osservato del quale rilevano i valori storici e sociali oltre che formali, come le incisioni di Giambattista Piranesi, ma tra i *tourists* sono ambite anche le repliche delle statue in marmo e in bronzo, i modelli in sughero dei monumenti architettonici, intenzionali e storici artistici facendo riferimento alla nota distinzione di Alois Riegl²⁹; inoltre, riscuotono successo anche i calchi in gesso degli ornamenti architettonici, un'attenzione motivata dal fatto che sono copie perfette degli originali, disponibili in quantità pressoché illimitata e a buon mercato, non solo, come sostiene Léon Dufourny – personaggio centrale del neo classicismo francese e co-ideatore insieme a Étienne-Louis Boullée del museo di architettura parigino³⁰ – sono oggetti molto interessanti in quanto «capaci di riprodurre fedelmente l'opera dello scalpellino»³¹ e per queste prerogative destano vivo interesse tra i *tourists* meno abbienti e gli studiosi più attenti e sensibili all'aspetto umano e manuale dell'opera edilizia, mentre, al contrario, non erano accolti di buon grado dall'*élite* europea abituata com'era ad ottenere sempre ed ovunque il meglio dell'artigianato, che voleva dire tra l'altro anche esclusività dell'opera, un principio che gli aristocratici europei non hanno mai derogato.

4. Considerazioni conclusive

Gli spostamenti continentali dei nobili europei testimoniano che il lusso era stato carattere proprio dei viaggi etichettati *Grand Tour* e per i partecipanti se, come si è visto, l'Italia rappresentava lo zenit del percorso didattico l'ultima parte del soggiorno all'estero coincideva con l'itinerario di ritorno verso i luoghi d'origine. Alla foga che all'andata caratterizzava il viaggio verso “la terra della classicità”, subentra ora la fretta di chi sente di avere ormai adempiuto al proprio pellegrinaggio e la visita delle città svizzere, austriache, tedesche e fiamminghe si svolge con una certa celerità. Ma qualunque sia la nazionalità dei *tourists* e indipendentemente dalla città in cui si trovano nella parte conclusiva di questa esperienza formativa nelle loro annotazioni di viaggio ricorre una costante: il ricordo vivido dell'Italia. Ricordo che affiora dal profondo dell'anima con un nonnulla e si accentua ogni qual volta il loro sguardo si posa sui *souvenir* acquistati, ma soprattutto guardando i disegni redatti di proprio pugno osservando direttamente l'oggetto rappresentato. Questo perché nella realtà grafica l'immagine moltiplica le sue valenze e diviene traccia mnemonica, reperto documentario, preliminare di opera d'arte ed infine opera d'arte compiuta; essa pertanto si fa tramite tra la concretezza dell'esperienza vissuta e la vaghezza del ricordo. A questo punto segnaliamo che la nostra riflessione trova qui continuità con la logica del pensiero di Maurizio Vitta; egli, infatti, osserva quanto segue: «In ciò [nel tramite] è da leggere una ingenua fiducia nella riproducibilità del reale, la stessa che di lì a poco sarebbe stata riposta nella fotografia. La visibilità delle cose, sia pure mediata dal disegno diviene

²⁸ Ivi, pp. 182-183.

²⁹ A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti Il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di S. Scarrocchia, Milano, Abscondita, 2011, p. 11.

³⁰ W. Szambien, *Il museo di architettura*, cit., p. 49.

³¹ Ivi, p. 33.

garanzia di stabilità della conoscenza, di obiettività; l'oggetto del vedere si identifica con il contenuto dell'immagine, che è chiamata non solo a fungere da stimolo mnestico, ma a sollecitare le stesse emozioni che si sono provate dinanzi allo spettacolo originale»³². Ora, questa considerazione ci fa notare che la relazione che in tal modo si determina fra il *tourist* che ha la percezione diretta del paesaggio e l'elaborato grafico che lo rimembra si fonda su un movimento di natura squisitamente temporale, che presuppone un "prima" e un "dopo", ossia: un'esperienza diretta e il suo ricordo. Ma in essa è contenuta anche un'altra potenzialità, di carattere essenzialmente spaziale, che fa del disegno il tramite fra un qui e un là, la cui distanza può essere superata solo virtualmente.

Continuando con il ragionamento su questa linea di pensiero scopriamo pure un altro rapporto che si instaura tra l'osservatore e il paesaggio mediato, anzi ne approfondiamo i concetti dal momento che è stato considerato in questo stesso saggio. Mi riferisco al rapporto che si instaura con chi, per un motivo o per un altro, non ha avuto la possibilità di contemplare quegli spettacoli dal vero. In questo caso appare evidente che la relazione tra l'immagine e l'osservatore si fonda su nuovi legami; essa infatti è svincolata sia dall'esperienza visiva diretta sia dall'azione pratica del disegno, in altri termini, qui, viene meno il movimento temporale che connette le due combinazioni precedenti, una peculiarità di non poco conto se si pensa che oltre a rendere originale la relazione pone l'opinione sui lavori di sintesi grafica al riparo dell'azione persuasiva, per non dire coercitiva, esercitata della componente emotiva dell'esperienza diretta. Ebbene, questa condizione di assoluta libertà nell'esprimere il proprio parere critico la scorgiamo pure nei *tourist* "vedenti" – quelli cioè dotati di educazione artistica –, soprattutto in quelli che sono a cerca di *souvenir* non essendosi cimentati ad alto livello nelle letture grafiche, dato che il *background* culturale sull'arte del disegno essendo costruito ancora unicamente sul valore della verosimiglianza consente loro di pronunciarsi con «solidità di giudizio»³³, parafrasando ancora Goethe, tenendo ben presente solo la gradevolezza dei lavori, quindi l'abilità espressiva e innovativa dell'autore.

Per quanto riguarda il viaggio d'istruzione segnalo, in conclusione, che questo con l'inizio delle campagne napoleoniche registra una battuta d'arresto, l'attività però riprendere con rinnovata lena dopo il Congresso di Vienna (1814-1815) allorché il continente europeo non fu più precluso ai viaggi dei civili ed in particolare ai civili inglesi che desideravano ardentemente recarsi all'estero per rinvigorire la mente. Il trauma delle guerre napoleoniche segna però non soltanto una pausa nel registro storico delle persone illustri che hanno partecipato a questa istituzione culturale ma ne determina la fine, o meglio la fine del *Grand Tour*, l'istituzione d'origine aristocratica, il viaggio ottocentesco è infatti qualcosa d'altro: i suoi costumi e le sue modalità somigliano più ai viaggi del nostro tempo che a quelli operati a fine Settecento; l'apparire della prima locomotiva e l'organizzazione dei *tourists* in gruppi numerosi sono l'inequivocabile segno di questa trasformazione; d'altronde, come scrive Quatremère de Quincy, «Bisognerà sempre andare in Italia, non fosse che per apprendere a studiare, non fosse che per apprendere e vedere»³⁴.

Bibliografia

M. Aprile, *Museo I risultati di una ricerca sui modi, le conformazioni del museo e suo essere istituzione trainante e rappresentativa della città contemporanea*, Palermo, Flaccovio Editore, 1993.

F. Bacone, *Saggi*, Milano, TEA, 1995.

W. Beckford, *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, a cura di R. Bentley, London, New Burlington Street, 1835.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

G. Berkeley, *Viaggio in Italia*, a cura di T. E. Jessop, M. P. Fimiani, Napoli, Bibliopolis, 1979.

³² M. Vitta, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 211-212.

³³ J. P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2008, p. 72.

³⁴ A. Ch. Quatremère de Quincy, *Lettere a Miranda*, cit., p. 198.

- A. Brillì, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, il Mulino, 2008.
- L. Brion-Guerry, a cura di, *Philibert De l'Orme*, Milano, Electa, 1955.
- G. G. Byron, *Manfred*, a cura di F. Buffoni, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2011.
- A. Chastel, *Il Sacco di Roma 1527*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2010.
- L. Corti, *I beni culturali e la loro catalogazione*, Milano, Mondadori, 2003.
- P. D'Angelo, a cura di, *Estetica del paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009.
- M. E. de Montagne, *Viaggio in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa Napoli, 1996.
- C. de Seta, *Il fascino dell'Italia nell'età moderna. Dal Rinascimento al Grand Tour*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2011.
- J. P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2008.
- M. Formica, a cura di, *Roma e la Campagna romana nel Grand Tour*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1997.
- T. Jones, *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina, Milano, Mondadori Electa, 2003.
- V. Kockel, M. Olausson, *Phelloplastica: modelli in sughero dell'architettura antica nel XVIII secolo nella collezione di Gustavo III di Svezia*, Roma, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 1998.
- F. Mariotti, *La legislazione delle belle arti*, Roma, Unione cooperativa editrice, 1892.
- A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Torino, Einaudi, 1994.
- E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- A. Pinelli, *Souvenir. L'industria dell'Antico e il Grand Tour a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- M. Praz, *Piranesi vedute di Roma*, Milano, Mondadori, 2000.
- A. Ch. Quatremère de Quincy, *Lettere a Miranda*, a cura di M. Scolaro, Bologna, Minerva Edizioni, 2002.
- J. Raskin, *Viaggio in Italia*, a cura di A. Brillì, Milano, Oscar Mondadori, 2009.
- A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di S. Scarrocchia, Milano, Abscondita, 2011.
- Stendhal, *Memorie di un turista*, Torino, Einaudi, 1977.
- W. Szambien, *Il museo di architettura*, Bologna, Clueb, 1996.
- M. Vitta, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino, Einaudi, 2005.

La produzione scultorea di souvenir in alabastro a Trapani

Alessandra Migliorato

Polo Museale Regionale di Messina – Messina – Italia

Parole chiave: alabastro, souvenir, scultura.

1. La scultura in alabastro come souvenir

Scrivendo Vincenzo Nobile nel 1698: “non viene in Trapani forestiero che non riporti seco alla Patria qualche statua di corallo, o di alabastro di Nostra Signora per provvedere alla devozione sua e dei paesani”¹. Con questa espressione, l'autore descrive sinteticamente un fenomeno che non mancava di stupire gli studiosi e i viaggiatori tra la fine del XVII secolo e il XIX secolo: durante questo periodo, infatti, la produzione di oggetti scultorei di piccole dimensioni e in materiali preziosi a Trapani aveva raggiunto dimensioni notevolissime, con la presenza in città di circa quaranta botteghe artistiche dedite alla realizzazione di oggetti prevalentemente destinati all'esportazione.

Come colto dallo studioso, la fortuna del genere scaturiva dalla venerazione per la statua trecentesca raffigurante la *Madonna di Trapani* custodita presso il santuario cittadino dell'Annunziata, tuttavia essa si sviluppò grazie alla possibilità di reperire facilmente materiali preziosi, come il corallo, pescato al largo delle coste trapanesi, o l'alabastro, che si estraeva dalle cave circostanti.

Accanto alla tematica prediletta, si affiancarono presto altri soggetti, ma restava sempre predominante la connessione con il culto religioso, che a partire dalla metà del XVII secolo vide prevalere i temi legati soprattutto alla *Passione di Cristo*. Il legame profondo con la devozione locale, assieme alle dimensioni minute e alla serialità produttiva, resero questi oggetti dei souvenir tipici, cui si delegava la funzione di rappresentare l'anima del territorio di provenienza. Proprio per tali requisiti, la maggior parte della storiografia si è finora concentrata soprattutto su due aspetti: da un lato l'organizzazione produttiva del lavoro all'interno delle corporazioni e, dall'altro, la classificazione per gruppi di iconografie.

Questo tipo di metodologia è apparsa funzionale per mettere in luce le intenzioni devozionali della committenza e per evidenziare le affinità di questi manufatti con gli altri oggetti decorativi prodotti nelle officine trapanesi². E, in effetti, l'origine della tradizione scultorea locale affondava le sue radici nell'esigenza di lavorare *in situ* il corallo pescato al largo delle coste cittadine, estendendosi ben presto ad altri materiali preziosi spesso reperibili sul territorio e quindi, all'alabastro, all'ambra, alla madreperla, o all'avorio.

2. Le origini della tradizione della scultura in alabastro in Sicilia e il suo abbandono

Pur legata alle altre arti decorative, in realtà, la storia della scultura siciliana in alabastro rappresenta in qualche modo un capitolo a se stante, che va compreso e studiato in rapporto alla produzione lapidea di grande formato. Ne è prova il fatto che l'iniziativa dello sfruttamento delle cave di alabastro si manifesta contemporaneamente all'avvio del Rinascimento isolano ed è inestricabilmente legata alla figura di uno dei suoi più importanti protagonisti: lo scultore di origine dalmata Francesco Laurana (Vrana 1430-Avignone 1502).

¹ V. Nobile, *Il tesoro nascosto. Scoperto a' tempi nostri dalla consacrata penna di D. Vincenzo Nobile trapanese*, Palermo 1698, p. 579.

² Per gli studi sulle arti decorative nel trapanese si veda soprattutto: *Materiali preziosi della terra e del mare*, a cura di M. C. Di Natale, catalogo della mostra (Trapani, Museo Pepoli, febbraio-settembre 2003), Palermo 2003, con relativa bibliografia. Una disamina della storia critica e delle fonti si legga in: *Eadem*, «Gli studi sulle arti decorative a Trapani dal XVII al XX secolo», in *OADI. Rivista dell'Osservatorio delle Arti decorative in Italia*, 6, dicembre 2012, pubblicazione online sul sito: <http://www1.unipa.it/oadi/rivista>.



Fig 1

Poco dopo l'arrivo del maestro nell'isola, in data 22 maggio 1468, il viceré Lope Ximenes de Urrea si rivolgeva al barone di Partanna (Trapani), sede di una delle principali cave di alabastro della Sicilia, intimandogli di restituire a Laurana quanto gli era proprio. Da un atto d'archivio, si apprende, infatti, che il barone Onorio II Graffeo si era rifiutato di riconsegnare una somma di sei onze prestatagli dallo scultore e che, al momento in cui Laurana decise di lasciare la cittadina, aveva persino sequestrato “dui soy figuri sculpiti di alabastro li quali ipso havia lavorato et eciam certi altri soy cosi e ferramenti dichendoli voliri chi vegna in la dicta vostra terra pir piglari e lavorari di li petri li quali su' in lo territorio di la vostra terra predicta”³.

Molto probabilmente, come ipotizza Chrysa Damianaki⁴, il dalmata aveva già adoperato l'alabastro in Francia, ove veniva utilizzato per supplire alla mancanza di marmo. Del resto, alcuni anni più tardi, durante il suo secondo viaggio in Provenza nel 1479, è documentata la lavorazione di una preziosa tazza alabastrina scolpita dal maestro per Renato D'Angiò⁵. In Sicilia, comunque, il maestro eseguì in questo materiale almeno tre sculture raffiguranti la *Madonna col Bambino*, tutte dislocate nel trapanese: per la chiesa dell'Annunziata a Castevetrano⁶, per quella del Carmine di Salemi (oggi al Museo civico, fig. 1) e quella, assisa, della chiesa di Carmine di Partanna.

Ora, giacché la presenza di Laurana nell'isola non può indietreggiare oltre il 1467 e i rapporti tra questi e il barone Graffeo si erano conclusi già nel maggio del 1468, la presenza di un nucleo così consistente dimostra che il maestro avesse portato avanti con determinazione il progetto di impiantare una bottega specializzata nella lavorazione dell'alabastro.

Questo spiegherebbe anche un dettaglio, altrimenti difficilmente comprensibile, ossia il fatto che lo scultore avesse anticipato una somma di sei onze al nobile. Molto probabilmente, più che di un prestito vero e proprio, doveva trattarsi di una sorta di concessione per lo sfruttamento delle cave. È importante rilevare, altresì, che le due *Madonne* stanti di Castelvetro e Salemi riprendono l'iconografia del venerato simulacro trecentesco di Nino Pisano, ossia la cosiddetta *Madonna di Trapani* (in origine denominata *Annunziata*) e, pertanto, precedono, seppure di pochissimo, le due opere del medesimo maestro che finora la storiografia ha posto a capo

³ Palermo, Archivio di Stato (=ASPa), Protonotaro del Regno di Sicilia, registro 66, cc. 39v-40r. Il documento è stato pubblicato per la prima volta da B. Patera, «Un documento inedito su Francesco Laurana», in *Annali del Liceo Classico G. Garibaldi di Palermo*, II, 1965, pp. 547-550 e successivamente in: *Idem, Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, 1993, p. 102.

⁴ C. Damianaki, *I Busti femminili di Francesco Laurana fra realtà e finzione*, Sommacampagna (Verona), 2008, p. 38.

⁵ *Ibidem*.

⁶ La statua, alta m. 1,70 + 0,26 di basamento, è realizzata in marmo alabastrino, materiale prelevato dal grande banco esistente in contrada Bajata, nell'ex feudo Cassaro, a tre chilometri circa da Partanna. Nel basamento lo scudo con la palma dei Tagliavia, a destra lo scudo con il grifo e le bande dei Graffeo, al centro una croce, negli spigoli smussati due vasi con fiori, lateralmente due testine alate.

della lunga serie di copie con questo soggetto: quella della Cappella Mastrantonio a Palermo (commissionata nel giugno 1468), e quella destinata alla chiesa madre di Erice (Trapani), ma trattenuta a Palermo (commissionata nell'agosto 1469)⁷.

A Laurana, dunque, spetta il merito di aver posto le premesse per la nascita di un genere, soprattutto per aver associato fra loro due ingredienti fondamentali: l'iniziativa di sfruttare i giacimenti locali di alabastro e quella di impiantare una bottega specializzata in manufatti di ampia diffusione, basati sulla ripetizione di temi cari alla devozione popolare. In seguito, questi due elementi, insieme, sarebbero divenuti un fenomeno identitario tipico della cultura artistica trapanese, tanto da far affermare al Gumpfenberg nel 1672, a proposito della *Madonna di Trapani*, che "Emunt hi statuas ex alabastro factas, et secum ferunt. Quadraginta omnino sunt officinae optimorum sculptorum, quorum, si corallii latore excipias, unicus labor est, statuas trapanitane Virginis in alabastro sculperet"⁸. Dopo essersi allontanato da Partanna, Laurana iniziò a lavorare a Palermo presso la chiesa di San Francesco d'Assisi dove ritrovò l'ex collega Domenico Gagini (Bissone 1420 ca.-Palermo 1492), con il quale aveva collaborato a Napoli, e da questo



Fig 2

contatto, probabilmente, nacque l'unica opera del bissonese eseguita in alabastro: la *Madonna col Bambino* per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Gesù a Milazzo (Messina), eseguita su commissione dei Ventimiglia di Geraci (di cui appare lo stemma nel basamento).

Ben diverso è il caso di Antonello Gagini (figlio di Domenico): nato a Palermo nel 1478, egli fu il principale scultore del Cinquecento siciliano. A partire dall'ultimo scorcio del XV secolo, creò, infatti, una prolifica bottega attiva in Sicilia per quasi un secolo, riuscendo ad accaparrarsi gran parte delle commissioni più importanti soprattutto nella Sicilia occidentale, attraverso una formula di delicato e piacevole classicismo, che talora sconfinava in una certa genericità. Proprio per siffatte peculiarità, il catalogo della bottega gaginesca è stato spesso ampliato a dismisura dalla storiografia, inserendovi tutta quella produzione scultorea che presenta analoghe caratteristiche. Questo fenomeno riguarda altresì alcune opere in alabastro, già assegnate al maestro palermitano, ma che in realtà vanno espunte: fra queste, ad esempio il *San Pietro* (fig. 2), proveniente dalla cappella dell'ex feudo di Rampinieri presso Santa Ninfa sempre vicino Trapani (oggi presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo)⁹, oppure il *San Giovanni Battista* presso Castell'Ursino a Catania, entrambe da datare al XVIII secolo¹⁰.

⁷ H. W. Kruft, «Die Madonna von Trapani und ihre Kopien», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, II, Juni 1970, pp. 297-322; M. A. Franco Mata «La "Madonna di Trapani" y su repercusión en España», in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 49, 1983, pp. 267-286; Eadem, «Hacia un corpus de las copias de la Madonna di Trapani tipo A (España)», in *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)*, X, 1992, pp. 73-92; G. Cassata, «Le copie piccole e preziose della Madonna di Trapani», in *Materiali preziosi...*, pp. 109-123.

⁸ G. Gumpfenberg, *Atlas marianas sive de imaginibus deiparae per Orbem Christianorum miraculosas*, II, München, 1672, p. 120. Traduzione: "molti la comperano scolpita in alabastro e se la recano in patria. Vi sono quaranta officine di valenti scultori, i quali, fuor del lavoro dei coralli, di null'altro si occupano che di fare immagini di Santa Maria Trapanitana in alabastro".

⁹ Altezza cm 93, base cm 33. Tradizionalmente attribuita al Gagini la scultura è stata espunta da chi scrive in *Antonello Gagini tra conferme, smentite e nuove acquisizioni*, in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI*, catalogo della mostra a cura di G. Musolino (Taormina, Palazzo Ciampoli, dicembre 2015-marzo 2016), Soveria Mannelli 2016, p. 575, nota 62, con bibliografia. Alla stessa conclusione è pervenuto anche A. Cuccia, scheda *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate, (Palermo giugno-ottobre 2017), Cinisello Balsamo 2017, al quale è però sfuggito il precedente contributo della scrivente.

¹⁰ A. Migliorato, *Antonello Gagini...*, pp. 553-575. Su questo si veda anche Eadem, *La scultura in alabastro a*

3. Riscoperta e diffusione

Espungendo dal *corpus* di Gagini le sculture menzionate e spostandone in avanti la datazione, resta un vuoto di quasi un secolo in cui l'alabastro non viene più frequentato nella statuaria siciliana. Non risultano infatti testimonianze di questo periodo né in grande né in piccolo formato. La ripresa sembra invece potersi datare tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo, benché gli esemplari di questa fase siano piuttosto esigui e talora misconosciuti. Fra questi si pone, ad esempio, il gruppo di statue di piccolo formato, che probabilmente in origine decoravano un ciborio presso la chiesa madre di San Vito Lo Capo (fig. 3)¹¹. Il fenomeno non può che collegarsi al gusto dell'epoca per i materiali preziosi, ma anche per l'artificioso e per il bizzarro, un gusto che le piccole statuette alabastrine assecondavano in pieno.



Fig 3

Da qui l'improvviso incremento della produzione che già nel 1609 vedeva a Trapani 32 botteghe attive nella lavorazione dell'alabastro¹². L'aumento della richiesta portò anche alla scoperta di alcune cave vicino Trapani (nell'odierno comune di Valderice, nella località di Casalbianco) in cui si estraeva un nuovo tipo di materiale, detto pietra incarnata per la cromia rosata segnata da profonde venature scure. Un materiale che risultò particolarmente adatto a rappresentare le lividure del corpo di Cristo durante il martirio, incontrando in pieno le esigenze pietistiche della Controriforma. E appunto, a partire dal XVII secolo, si affermò la moda di rappresentare in alabastro episodi della *Passione* di Cristo (*Flagellazione, Ecce Homo, Crocifissione, Deposizione*). Anche in questo caso, tale fioritura si nutriva di precise motivazioni storiche: contemporaneamente, infatti, si cristallizzava a Trapani un'importante e celeberrima tradizione religiosa e artistica, giacché il culto dei Misteri pasquali, abbandonando la forma della sacra rappresentazione con personaggi reali, assumeva un definitivo assetto scultoreo, dando luogo all'esecuzione dei gruppi plastici in legno tela e colla (cachert), raffiguranti le diverse stazioni della *Via Crucis*.

Il legame con la statuaria dei cosiddetti *Misteri* appare, a mio avviso, cruciale, perché mostra la profonda contaminazione tra la plastica lignea e quella in alabastro ed è all'origine dell'intonazione fortemente drammatica e patetica che pervase quest'ultima da metà Seicento in poi. L'aderenza agli aspetti più crudi della rappresentazione divenne, così, un elemento caratterizzante di tali scene, affiancandosi e coesistendo, anche nel *corpus* dei medesimi scultori, con il filone più decorativo e idealizzante. Nel XVIII secolo avvenne un altro passaggio fondamentale, diffondendosi sempre di più al di fuori dei confini. Così anche artisti di una certa levatura, come Giacomo Tartaglio (1678-1751), o i fratelli Alberto (1732-1783) e Andrea (1725-1766) Tipa si dedicarono alla realizzazione di souvenir in alabastro o avorio,

Trapani: nuovi spunti di ricerca in *Atti del primo Simposio Internazionale di studi sull'alabastro*, Saragoza, Maggio 2016 (in corso di stampa).

¹¹C. Bajamonte, *scheda VI.15*; M. Vitella, *scheda VI.18*, in *Materiali preziosi...*, pp. 276-279, ma con diversa datazione. Successivamente A. Migliorato, *La scultura in alabastro...*

¹²G. Cassata, *Le copie piccole e preziose della Madonna di Trapani*, in *Materiali preziosi...*, p. 111.

accanto alla produzione maggiore. La facilità di lavorazione, assieme alla sollecitudine nell'evadere le richieste dei committenti, contribuirono al successo del fenomeno. Del resto, il biografo Giuseppe Maria Di Ferro¹³, a proposito di alcune opere in avorio di Alberto Tipa, notava i generosi compensi profusi dagli stranieri, a differenza dell'avarizia dei concittadini, menzionando una statuetta di *Giunone* acquistata da un viaggiatore inglese e un gruppo con *San Michele* acquisito da Ferdinando di Borbone in cambio di una consistente pensione concessa agli eredi dello scultore, essendo il maestro già defunto.

A confermarne la capillare diffusione restano tutt'ora nelle collezioni private e nei musei di tutto il mondo, numerosissime testimonianze di sculture trapanesi in alabastro raffiguranti sia la più comune la *Madonna di Trapani*, che diversi soggetti sacri e, sporadicamente, profani.

¹³G. G. M. Di Ferro, *Biografia degli uomini illustri trapanesi*, 1, Trapani 1830, pp. 237-242.

Alle radici della *boule-de-neige*: indagine sull'immagine del Campidoglio

Fabio Colonnese

Università di Roma la Sapienza – Roma – Italia

Parole chiave: Campidoglio, Capriccio architettonico, Hubert Robert, Veduta, Sequenza spaziale.

1. Introduzione

“There are two Italies – one composed of the green earth and transparent sea, and the mighty ruins of ancient time, and aerial mountains, and the warm and radiant atmosphere which is interfused through all things. The other consists of the Italians of the present day, their works and ways. The one is the most sublime and lovely contemplation that can be conceived by the imagination of man; the other is the most degraded, disgusting, and odious” (P. B. Shelley, *lettera a Leigh Hunt*, Napoli, 22 dicembre 1818)¹.

Nonostante si differenzino per i materiali e le tecniche di produzione, alcuni souvenir tipici del XX secolo come le *boule de neige*² affondano le loro radici nelle pratiche artistiche dei secoli precedenti. È il caso delle strategie visive adottate dagli artisti ingaggiati da editori e antiquari per produrre immagini efficaci a vantaggio dei ricchi committenti romani e dei facoltosi turisti del Grand Tour. Questa breve indagine si concentra in particolare sulle immagini elaborate tra XVII e XVIII secolo del complesso spaziale del Campidoglio. Si tratta, come è noto, della sede del potere civico romano, progettata nella sua forma attuale da Michelangelo e realizzata in gran parte da Giacomo della Porta nei decenni successivi alla sua morte, fino al completamento nel 1640³. Non si tratta di un unico edificio ma piuttosto di un sistema di spazi e quinte che ha inizio nella lunga cordonata e si sviluppa nella piazza, che si rivela solo agli ultimi gradini, rivelando un articolato sistema di centri prospettici, percorsi alternativi e scorci sulla città, con le quinte laterali divergenti che mascherano le irregolarità, alterano prospetticamente la profondità e la dimensione apparente del Palazzo Senatorio. Le rappresentazioni sopravvissute nei secoli⁴ testimoniano di un modello spaziale poco compreso e accettato, soprattutto da chi era impegnato a tradurlo in immagini per turisti.

2. Cartoline dal Campidoglio

L'artista francese Étienne Dupérac ebbe probabilmente la possibilità di visionare il progetto michelangiotesco ancora sul tavolo del maestro⁵. Nel 1567, tre anni dopo la sua morte, ne incise una pianta che rispetta in larga parte la successiva realizzazione. Quando però ne costruì la prospettiva a volo d'uccello, la *Capitolii sciographia* (1569), egli ricondusse le quinte laterali ad una rassicurante condizione di parallelismo, forse anche per ridurne il forte scorcio che avrebbe reso ardua e illeggibile la resa grafica degli ordini.⁶

¹ *The Letters of Percy Bysshe Shelley, Containing Material Never before Collected*, edited by R. Ingpen, London, G. Bell and Sons, 1914, II, p. 649.

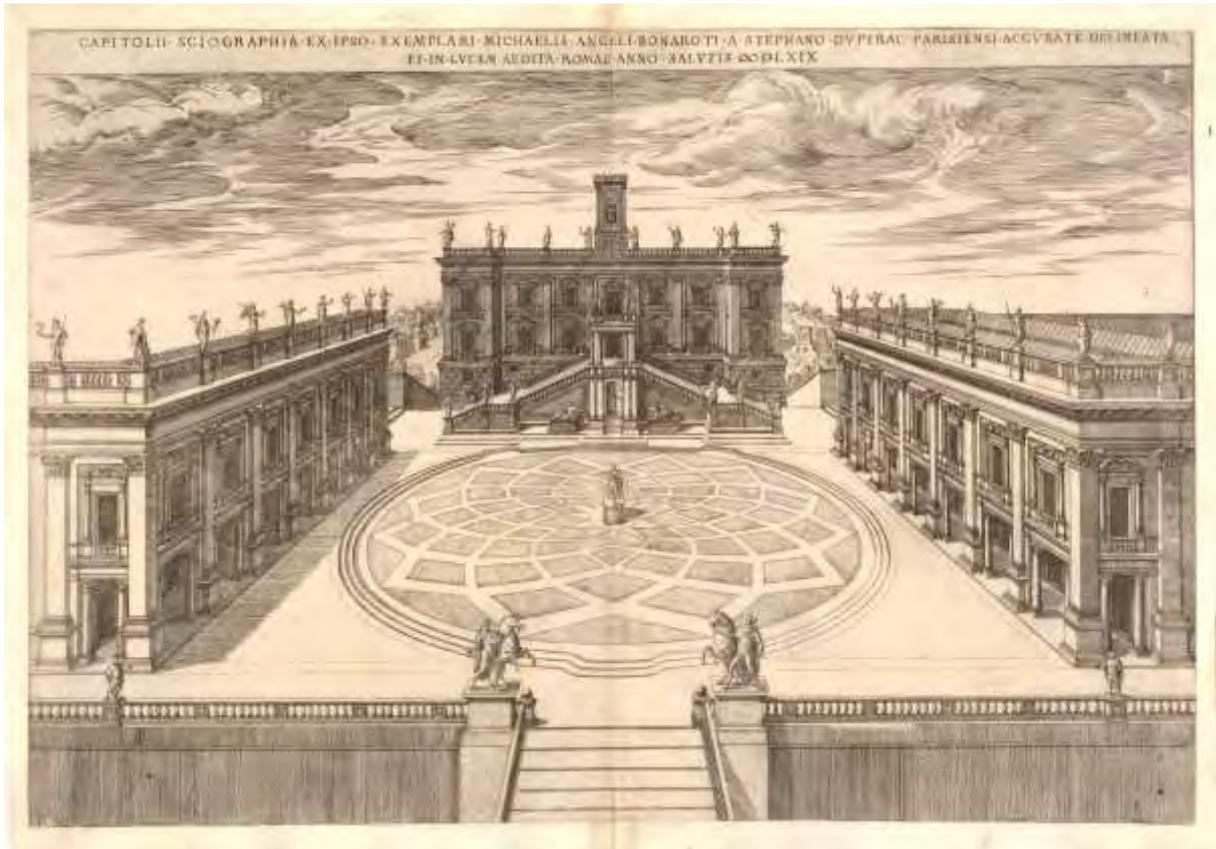
² F. Colonnese, «“Paesaggi sotto la Cupola”. Il globo di neve come espressione dell'esperienza turistica», in *Delli Aspetti de' Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio, II, Rappresentazione, memoria, conservazione*, edited by F. Capano et al., Napoli: CIRICE, pp. 829-838.

³ A. Bedon, *Il Campidoglio: storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano, Electa, 2008.

⁴ “Prima che nel XVIII secolo si affermasse il vedutismo, quando il Gran Tour incoraggiava la produzione di viste di Roma, la celebrazione dei Giubilei stimolava la stampa di mappe e viste delle chiese da visitare per i pellegrini; ma il Campidoglio – il centro esclusivo dell'autorità civica – restava escluso da queste”. L. Vertova, «A Late Renaissance View of Rome», in *The Burlington Magazine*, 1108, 1995, p. 445.

⁵ Per le differenze contenute nel progetto disegnato dal francese, vedi J. G. Cooper, «Two Drawings by Michelangelo of an Early Design for the Palazzo dei Conservatori», in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 67, 2008, pp. 178-203.

⁶ Il disegno preparatorio del 1568 si trova ad Oxford, Christ Church College, inv. N. 1820. Furono pubblicate diverse edizioni a stampa con piccole ma interessanti differenze.



Étienne Dupérac, Vista del Campidoglio progettato da Michelangelo, 1569. Incisione da Capitoli sciographia ex ipso exemplari Michaelis Angeli Bonaroti a Stephano Duperac Parisiensi accurate delineate © Trustees of the British Museum

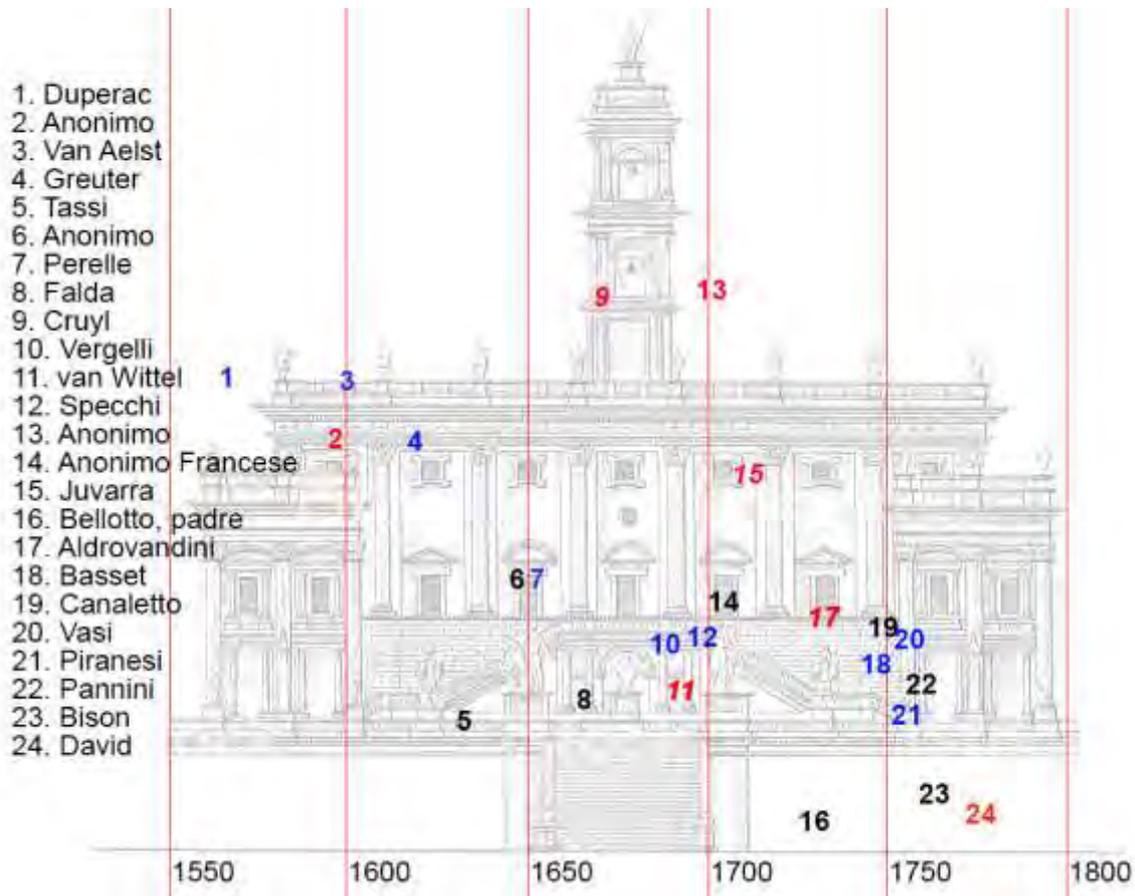
La sua veduta a volo d'uccello, che include le vestigia romane sul fondo e le pone in continuità col nuovo polo monumentale e amministrativo, privilegia il disegno della piazza superiore escludendo la lunga rampa, ancora incompleta.

Le incisioni prodotte all'inizio del XVII secolo da Nicolaus Van Aelst⁷ o Matthäus Greuter⁸ confermano la validità di tale modello visuale: la piazza appare un *salon a ciel ouvert*, gradualmente privato di ogni elemento del contesto urbano e naturalistico ma marcato dall'anello pavimentale attorno al Marco Aurelio, che sembra acquisire un valore iconico capace di rappresentare l'intero complesso. Solo con la conclusione dei lavori si poté sperimentare fisicamente il complesso e, intorno al 1665, gli artisti iniziarono ad includere la cordonata nelle loro immagini, sebbene continuarono ad interpretare graficamente le quinte come parallele e ad alterarne le proporzioni per racchiudere in una singola immagine l'esperienza della salita e della piazza. Lo schema idealizzante e simmetrico della prospettiva a volo d'uccello rispondeva alla richiesta di una visione esaustiva ed esplicativa del complesso ma estrometteva il senso della progressiva scoperta del visitatore. Probabilmente in risposta a tale esperienza, sul finire del secolo gli artisti abbassarono gradualmente l'orizzonte prospettico alla quota della piazza, iniziarono a spostare il punto di vista dall'asse di simmetria – soprattutto quando si trattava di raffigurare anche la vicina chiesa dell'Aracoeli – e insistettero ad includervi la cordonata, rappresentandola spesso appiattita. A volte essa appare come una sorta di ponte levatoio orizzontale, convergente peraltro nella solita fuga centrale, come nelle incisioni di Gabrielle Perelle e Giuseppe Tiburzio Vergelli. Il disegno del Campidoglio di Bernardo Bellotto del 1721, conservato a Varsavia e recentemente attribuito

⁷ N. Van Aelst, *Capitolii Romani Vera Imago Ut Nunc Est*, 1600.

⁸ M. Greuter, *Il Campidoglio nell'an.o 1618*.

al padre⁹, è esemplificativo sia delle alterazioni inflitte alla cordonata, che finisce per assomigliare ad una piazza veneziana, sia del ruolo che gli edifici assumeranno nella stagione dei capricci architettonici.



Analisi di una selezione di viste prospettive frontali del Campidoglio. Il numero si riferisce alla lista degli autori; in rosso i disegni, in blu le incisioni e in nero quadri e affreschi. La componente orizzontale indica la datazione; la componente verticale indica l'altezza del punto di vista prospettico rispetto agli edifici; in corsivo le opere che rispettano prospetticamente la divergenza degli edifici laterali. Elaborazione dell'autore

3. Capricci capitolini

Nel 1636, un secolo prima di Bellotto e pochi anni prima del completamento del cantiere capitolino, Claude Lorrain aveva dipinto il grande *Porto con Campidoglio* oggi al Louvre. Nella metà destra del quadro, si riconoscono il Palazzo Senatorio e quello dei Conservatori – i soli completati – disposti su un basamento a contatto col mare, collegato dalla cordonata alla costa sottostante. La scala dell'edificio è ingigantita dalle figure lillipuziane che lo popolano e dagli alberi delle navi che gli ondeggiavano intorno. L'altezza del punto di vista non consente di vedere il disegno della piazza ma l'identificazione è comunque immediata. Eppure nessuno potrebbe identificarla con una veduta di Roma, quanto piuttosto con una veduta fantastica "romanizzata" attraverso l'inserimento di edifici romani contemporanei ma decontestualizzati. Questo tipo di opere si colloca agli esordi del genere denominato "capriccio architettonico", che a Roma sarà reso celebre prima da Viviano Codazzi e poi da Giovanni Paolo Pannini¹⁰. Si

⁹ D. Succi, «Bernardo Canal: scenografo e vedutista», in <http://www.artericerca.com>.

¹⁰ A loro soprattutto si deve l'applicazione del *rendering* pittorico realistico a vedute prospettive fantastiche, a volte ispirate alle stampe dei secoli precedenti. Giancarlo Sestieri, *Il Capriccio Architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, Roma, etGraphiae, 2015.

tratta di arbitrarie associazioni di monumenti romani, a volte appositamente indicati dal committente, che risentono visivamente del vedutismo di Gaspar van Wittel, promuovono la ricerca architettonica e archeologica e introducono temi iconografici innovativi e apparati sinottici compositi, come la galleria di ritratti urbani per il Cardinal Gonzaga¹¹. La rivoluzione operativa e iconografica condotta da Van Wittel a partire dalle ultime due decadi del XVII secolo, aveva contribuito a promuovere non solo il ritorno a punti di vista “reali” ma un nuovo modo di guardare alla città e ai suoi monumenti, spesso collocati al margine. Altrove abbiamo individuato soprattutto in ragioni strumentali i motivi di un tale originale “sguardo” sulla città¹² ma è certo che le lunghe sequenze panoramiche ebbero il merito non solo di rinegoziare un nuovo equilibrio tra paesaggio e architettura ma anche di sperimentare i vantaggi del montaggio dei foglietti disegnati alla camera oscura. Le rielaborazioni pittoriche operate da Bellotto a partire dal citato schizzo (1743) dimostrano le potenzialità del “capriccio” non solo di camuffare teatralmente i punti critici del complesso architettonico e di avanzare vere e proprie proposte urbanistiche che progressivamente idealizzano l’immagine turistica di Roma.



Claude Lorrain, Porto di mare con Campidoglio, 1632, schizzo. London, British Museum, Dept. Prints and Drawing, 1957,1214.16 © Trustees of the British Museum

¹¹ La galleria con le immagini di Roma antica e moderna, sebbene sia il “ritratto di una collezione” reale, appare un format straordinariamente efficace come dispositivo sinottico urbano, quasi una evoluzione pittorica delle nuove piante costellate di scorci prospettici dei monumenti principali, e prefigura certi souvenir fotografici del XX secolo.

¹² M. Carpiceci, 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 M. Martone, Roma, Aracne, 2015, pp. 189-200.

In particolare, nell'opera di Hubert Robert, che lavorò a Roma e in Italia dal 1754 al 1764, si legge non solo il tentativo di abbandonare il modello della vista frontale del Campidoglio a favore di scorci parziali e inediti, ma una sensibilità al montaggio per frammenti che alimenta la produzione di capricci a scala urbana. Non si tratta più di paesaggi arricchiti dai resti delle architetture antiche ma compositi assemblaggi di architetture moderne "occupate" dalla natura e dalla gente. Se le figure umane e l'architettura non appaiono più "in posa" come nei quadri di Pannini è anche per merito di prospettive impostate in modo accidentale rispetto ai fronti principali, della convivenza tra architetture antiche, rinascimentali e barocche e di una inconsueta centralità dello spazio urbano, che cessa di essere solamente un interstizio tra i monumenti saturo di rovine. In particolare, l'articolazione degli spazi con scale e ponti appare il segnale di una maggiore sensibilità proprio verso il tema del percorso, del montaggio e del tempo, anche in forma allegorica¹³.

Robert *des ruines* dedicò molti schizzi a scorci inconsueti del Campidoglio e vari suoi elementi, come la statua equestre, lo scalone senatorio, la finestra a edicola o l'inizio della cordonata segnata dalle sfingi, punteggiano i suoi capricci. Nelle diverse fasi ed elaborazioni del *Capriccio architettonico con il Pantheon e il Porto di Ripetta* (1766) che coprirono un arco di cinque anni, la ritmica facciata del Palazzo dei Conservatori, ingentilita da tendaggi, viene testata in diverse collocazioni utili a mediare "ragionevolmente" architetture distanti nel tempo. "L'artista, che ha lentamente elaborato questa composizione, fa qui un lavoro più da urbanista che da architetto: riunendo edifici sparsi in Roma, egli riesce ad elaborare l'immagine di una città ideale, del tutto convincente".¹⁴ In virtù di questo originale gioco combinatorio, teso a distillare una sorta di essenza di romanità dai suoi celebrati "campioni" architettonici, egli offrì una sponda pittorica alla schematizzazione tipologica e algebrica di Jean-Nicolas-Louis Durand, indicò una strada più evocativa per illustrare le emergenze architettoniche, che richiede una partecipazione più attiva e attenta dell'osservatore, e soprattutto, compose immagini di una città che non è Roma e che, allo stesso tempo, non potrebbe essere altro.

4. Conclusioni

Il complesso del Campidoglio, escluso dalla produzione iconografica legata agli appuntamenti giubilari e portatore di una spazialità di tipo processionale, costituisce una cartina di tornasole utile a inquadrare alcune tematiche visive delle immagini prodotte per i turisti del Grand Tour e, allo stesso tempo, a misurare la sensibilità visiva nei confronti dello spazio urbano oltre il singolo monumento. Mentre nei decenni della sua costruzione prevalgono le rappresentazioni esplicative e simboliche a volo d'uccello, dopo il suo completamento gli artisti appaiono impegnati a trovare una strategia visiva capace di includere nell'immagine l'esperienza della sequenza spaziale, anche a costo di notevoli "aggiustamenti". Sul finire del XVII secolo, il successo dei primi capricci e la "visualità" proposta da Gaspar van Wittel conducono ad una rappresentazione del Campidoglio allo stesso tempo più realistica e immaginifica. In particolare, nelle operazioni di scomposizione, deformazione, decontestualizzazione e assemblaggio "urbanistico" messe in essere da Hubert Robert si trovano non solo i segnali della dissociazione condannata dalle parole di Shelley in epigrafe, ma anche le radici di souvenir moderni come i globi di neve, in cui i monumenti sono liberamente estratti, fusi e racchiusi da un margine trasparente che, come la cornice di un capriccio, suggerisce una nuova unità figurativa, precaria e intangibile come la memoria del luogo.

¹³ Cfr. A. J. Wall, «Hubert Robert et la notion de crise: essai de 'lecture' avec Mikhaïl Bakhtine», in *Arborescences: Revue d'études françaises*, 4, 2014, pp. 115-139.

¹⁴ J. P. Cuzin, P. Rosenberg, *Jean-Honore Fragonard e Hubert Robert a Roma*, Roma, Palombi-Carte Segrete, 1990, p. 137.



Hubert Robert, Capriccio architettonico con il Pantheon e il Porto di Ripetta, 1767. Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, P.ture MRA 123, Louvre 7635

Il viaggio nel Grand Tour in Italia: l'arte del ritratto mitologico

María Martín de Vidales García

Universidad Carlos III de Madrid – Madrid – España

Parole chiave: Iconografia, ritratto, Grand Tour, Souvenir, mitologia classica, Antichità, viaggio.

Il ritratto è stato presente nella storia dell'arte sin dalle origini, sia come strumento al quale si faceva ricorso per farsi conoscere in un ambito più ampio rispetto a quello frequentato quotidianamente, sia per stabilire un legame con la storia una volta giunta la morte. Si potrebbe parlare a lungo dei ritratti, ma in questa occasione si propone un'analisi di quella tipologia che si sviluppò in Europa durante il secolo XVIII: il ritratto mitologico.

Questo genere pittorico, che si sviluppò a partire dal ritratto, venne alimentato dal Grand Tour, il quale suscitò molto interesse nella storia dell'arte. Storici, pensatori o sociologi hanno analizzato questo fenomeno culturale e sono giunti a conclusioni diverse. Prima di tutto, esso comportò un'immensa trasformazione culturale che naturalmente definì l'arte europea, oltre a trasformare tale ritratto in un oggetto-souvenir da portare nei rispettivi paesi come testimonianza di un'antichità tanto decantata. Il ritratto venne inoltre influenzato dalle idee dell'Illuminismo che delinearono il contesto europeo del secolo XVIII.

Il ritratto mitologico rappresenta persone dell'alta società, cosa comune per quest'epoca. Tra queste, si distinguono viaggiatori che realizzavano il Grand Tour, diplomatici residenti in Italia, donne e damigelle che avevano adottato il pensiero illuministico, figli di famiglie nobili o perfino monarchi, regine e principesse. Molti di questi viaggiatori scrivevano nei propri quaderni di viaggio, come se fosse un diario, le esperienze vissute, perfetta testimonianza per studiare il ritratto mitologico.

Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun scrisse le sue memorie nell'opera *Souvenirs de Mme. Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, pubblicata tra il 1835 e il 1837. La pittrice iniziò un viaggio che la portò in Italia e che quasi nulla ha in comune con quelli compiuti dagli altri artisti¹. I *Souvenirs* sono una testimonianza delle condizioni nelle quali Élisabeth produsse tali ritratti. Mentre Gill Perry afferma che Reynolds si metteva d'accordo con il cliente per scegliere la figura mitologica alla quale essere assimilato nel ritratto, Lebrun ci suggerisce che fosse lei stessa a decidere la figura mitologica sulla base della somiglianza con il modello².

“This Young Princess was very well built; her pretty face had a sweet, angelic expression, which gave me the idea of representing her as Iris”³.

Nel corso della storia dell'arte erano apparsi ritratti nella maggior parte dei programmi propagandistici commissionati dai monarchi. Molti di essi avevano voluto riflettere le proprie virtù attraverso l'assimilazione con i personaggi dell'antichità classica, per esempio Federico II Gonzaga con Enea nel Palazzo Te di Mantova. Il ritratto mitologico, però, si distanzia da questa assimilazione. I modelli erano persone appartenenti all'alta società, non solo alla monarchia, e questo apriva un ventaglio di possibilità. La maggioranza dei modelli erano donne. Gli uomini comparivano sporadicamente perché preferivano ritratti a figura intera con uno sfondo dove si riflettesse chiaramente l'antichità classica: monumenti, rovine, il Vesuvio come testimone dell'interesse per il recupero del paesaggio classico, e così via. Poche volte si faceva riferimento ai personaggi mitologici, perché non si cercava la rappresentazione delle virtù come avevano fatto i monarchi per promuovere il proprio “Buon Governo”. Si

¹ Identificata dalla Parigi rivoluzionaria come persone di fiducia della regina, dovette fuggire.

² Perry, 1997, p. 25.

³ Vigée-Lebrun, 1989, p. 80.

preferivano esaltare le condizioni di viaggiatore, di diplomatico, di persona in grado di scoprire un mondo del quale era erede.

Tuttavia, ciò rappresentò un mezzo grazie al quale le donne poterono esporsi pubblicamente perché, sebbene la maggioranza di esse avesse ricevuto un'educazione squisita, il divieto di ricoprire incarichi politici rendeva difficile acquisire uno status sociale⁴. La sensualità femminile rappresentava le virtù associate alle dee o alle figure mitologiche collegate con la letteratura, con il mondo popolare o con l'arte⁵. Questa sensualità era lo strumento da loro utilizzato mentre posavano e con il quale potevano attirare l'attenzione dello spettatore. Così, adottando atteggiamenti teatrali, crearono un nuovo modo di posare che può essere facilmente analizzato attraverso *les Attitudes* di Lady Hamilton.

Les Attitudes sono un esempio dei diversi atteggiamenti che adottavano le modelle per questi ritratti. Acquistare tale abilità poteva dipendere da diversi fattori. L'autore Lori-Ann Forchette presenta le seguenti possibilità come fonti di ispirazione⁶: la collezione di vasi antichi di Lord Hamilton, le opere che costituivano la biblioteca dello stesso Lord o la pittura di Ercolano⁷. Nei volumi di pittura delle *Antichità esposte di Ercolano* appaiono figure femminili che danzano e muovono il corpo come aveva disegnato Friedrich Rehberg⁸. Per finire, la letteratura dell'epoca coinvolgeva eroine e anti-eroine che realizzavano "pantomimic attitudes and dances"⁹.

Lady Hamilton definì un modo personale di interpretare il personaggio mitologico con il quale si assimilava. A volte, durante la performance, lei stessa spiegava questa assimilazione, altre volte Lord Hamilton, ma quasi sempre erano gli spettatori stessi a doverlo sapere, come fece per esempio Goethe parlando delle *Attitudes* di Lady Hamilton nella sua opera *Viaggio in Italia*:

"Per ver dire ch'ella è propriamente bella, di figura e di persona! Le ha fatto fare un costume alla foggia greca, il quale le stà stupendamente; ella si scioglie i capegli, prende due scialli, e si presenta in una serie di posizioni, di attitudini, di gesti, che nel vederla, si crederrebbe sognare. Si vedono in realtà, l'una dopo l'altra, quelle attitudini, quelle posizioni, che tanti e tanti artisti si studiarono a riprodurre nelle loro statue, nei loro dipinti"¹⁰.

Le figure a cui si associavano i modelli erano varie e si possono raggruppare nel seguente modo. In primo luogo, figure mitologiche proprie dell'antichità classica come dee, ninfe, ecc. In secondo luogo, protagoniste di opere teatrali e liriche come Miranda di Shakespeare o Zaide di Mozart. In terzo luogo, poetesse dell'epoca classica come Saffo o Corinna. Seguono figure allegoriche e, in ultimo luogo, altri personaggi storici e pittoreschi: Cleopatra, pastori o una sultana. Il ritratto come souvenir, che era stato prodotto in risposta al desiderio di possedere qualcosa che avesse a che fare con l'antichità, conteneva principalmente figure mitologiche. Queste erano varie, ma i motivi si ripetevano. Come dee si misero in risalto Giunone, Diana, Ebe, Flora, Iris, Teti, le Tre Grazie e le Muse. Queste ultime venivano scelte con frequenza per essere assimilate a dame, regine e principesse che avevano ricevuto un'educazione relazionata con le arti. Alcuni artisti preferivano le eroine abbandonate come Danae e Arianna, mentre altri sacerdotesse come le Sibille, sia la Cumana, sia la Persica, le Vestali o Ifigenia. Paragonarono i modelli a quelle altre donne indipendenti contrarie al

⁴ Perry, 1997, pp. 19-ss. L'autore analizza tale premessa con un caso concreto: le opere del pittore inglese Sir Joshua Reynolds.

⁵ *Op. cit.*, p. 23.

⁶ Touchette, 2000, p. 127.

⁷ Hugues d'Harcenville, 2004.

⁸ L'opera *Drawings Faithfully copied from Nature at Naples* dove Friedrich Rehberg realizza una serie di disegni di Lady Hamilton, catturando le pose della modella, i suoi movimenti e la sua sensualità. Era una vera e propria esibizione, uno spettacolo con pubblico.

⁹ Touchette, 2000, p. 130.

¹⁰ Wolfgang von Goethe, 1875, p. 232.

prototipo ideale dell'epoca quali Medea e Circe. Non mancarono quelle paragonate all'amore carnale come alcune amanti di Giove – Danae – e la rappresentazione di Etere, tra le quali spiccano Aspasia e Taide. Infine, si misero in relazione con Baccanti, ninfe e Nereidi.

Per quanto riguarda gli artisti, essi furono numerosi, provenivano da diversi paesi e godevano di grande prestigio nella società. Era frequente trovare artisti stranieri nella città di Roma, dove i soggiorni formativi erano più lunghi¹¹. Oltre a questi, tra cui spiccano Angelica Kauffmann, Sir Joshua Reynolds o Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, furono importanti gli artisti italiani. Di fatto, molti viaggiatori preferivano le mani degli italiani. Secondo Cesare de Seta, nell'opera di Pompeo Batoni si può osservare che il 60% dei suoi ritratti erano di viaggiatori inglesi e irlandesi¹².

Ciò si può notare nel ritratto di *Sarah Lady Fetherstonhaugh as Diana*, che si era sposata con Sir Matthew Fetherstonhaugh nel 1746 e lo aveva accompagnato nel Grand Tour fino a Roma, dove avevano commissionato una serie di ritratti della famiglia a Pompeo Batoni. La signora appare con gli attributi della dea Diana: la luna sulla testa, l'arco e il cane come compagno.

Il ritratto ebbe un grande successo in Inghilterra, ma non fu l'unico ambito che venne promosso. Lo sviluppo della variante del ritratto mitologico mostra l'importanza che il ritratto ebbe nel secolo XVIII e agli inizi del XIX in Europa: Rosalba Carriera, Françoise-Hubert Drouais, Angelica Kauffmann o Firmin Massot ne realizzarono una gran produzione. Gli artisti dipinsero quadri storici attraverso il ritratto mitologico. Per la rappresentazione mitologica attinsero a diverse fonti. Prima di tutto, la conoscenza dei maestri del Rinascimento e del Barocco come Tiziano, Raffaello o Barocci. Secondariamente, la relazione diretta con il mondo dell'antichità. Carlo VII di Napoli aveva promosso gli scavi di Ercolano e Pompei, dove si erano ottenute pitture, mosaici e sculture a tema mitologico. Infine, l'influenza di trattati come *l'Iconologia* di Cesare Ripa (1645) che erano frequentemente utilizzati nell'arte¹³. È difficile ignorare il fatto che la donna acquistò un ruolo importante come artista in questa tipologia pittorica. Furono tante le donne che ebbero la possibilità di introdursi nell'ambito artistico. Élisabeth Vigée-Lebrun, Rosalba Carriera, Angelica Kauffmann o Marie-Geneviève Bouliar sono solo alcune. La storiografia ha messo in disparte la figura della donna in ambito artistico, ma gli studi più recenti ci mostrano una generazione di artiste che furono essenziali nello sviluppo del ritratto mitologico.

Essendo relegate al ritratto, considerato un genere minore, colsero l'occasione per rappresentare la bellezza, la sensualità e la grazia attraverso la mitologia e la storia. Le accademie aprirono le porte a questa generazione, soprattutto l'Accademia di San Luca¹⁴. Vi erano pittrici timorose dei pregiudizi sociali come Rosalba Carriera, che optò per la miniatura, più "adatta" a una donna, ma ve ne erano anche di audaci come Angelica Kauffmann, che, sebbene fosse una grande pittrice di storia, preferì il ritratto per via della numerosa clientela esistente, dipingendo quadri squisiti. Ve ne erano infine di esigenti come Vigée-Lebrun, che possedeva una tale quantità di clienti da essere costretta a selezionare personalmente i modelli¹⁵.

¹¹ La maggior parte di essi risiedeva nella zona di Piazza di Spagna e Trinità del Monti. Inoltre, in questa zona si erano stabiliti antiquari o ciceroni inglesi che ottenevano facilmente oggetti antichi, o ai quali si rivolgevano i viaggiatori stranieri che arrivavano a Roma in cerca di una guida, favorendo gli artisti che stabilivano rapporti amichevoli con essi. Questa zona era conosciuta con il nome di "ghetto degli inglesi". Ardolino, 2008.

¹² De Seta, 1999.

¹³ Si utilizzò *l'Iconologia* di Ripa per il restauro delle muse della collezione di Cristina di Svezia. Maffei, 2009, p. 84.

¹⁴ Rosa Elvira Fernández Caamaño sostiene nella sua opera che dei 4500 affiliati all'Accademia di San Luca, 130 erano donne. Caamaño Fernández, 2011.

¹⁵ Per questo decise di rappresentare Emma Hart, la modella più ambita del momento, nonostante a lei personalmente non piacesse.



Fig. 1. Figura femminile danzante, *Le Antichità di Ercolano*¹⁶, Pitture, Tomo primo

Fig. 2. Friedrich Rehberg, *Lady Hamilton danzante*, *Drawings Faithfully copied from Nature at Naples*



Fig. 3. Pompeo Batoni, *Sarah Lady Fetherstonhaugh as Diana*, 1751, *The Fetherstonhaugh Collection*, olio su tela, 99 x 73'7 cm

¹⁶ <https://catalog.hathitrust.org/Record/008692317> [Ultima consultazione: 11 luglio 2017].



Fig. 4. Musa Talia, Casa di Ercole, Pompei

Il secolo XVIII ci offre una ricca produzione artistica in cui spiccò la presenza femminile, tanto nei modelli come nelle artiste. Adottando posture teatrali e attraverso *les Attitudes*, caratteristica essenziale di tale tipo di ritratti, il travestimento e gli attributi classici giocano un ruolo fondamentale nell'iconografia rappresentata.

L'iconografia era basata su fonti dell'antichità, del Rinascimento, del Barocco e perfino del secolo XVIII e utilizzata dagli artisti per definire in modo omogeneo i personaggi mitologici rappresentati. Gli artisti, tra cui si nota un'elevata presenza femminile, utilizzarono soprattutto figure classiche relazionate con le arti. Le Muse compaiono con frequenza e, tra esse, spicca la scelta costante di Melpomene e Talia. Batoni e Mengs utilizzarono rispettivamente Polimnia e Clio. Tuttavia, in molte occasioni la modella appare assimilata a una Musa non meglio specificata. L'esaltazione del teatro non sorprende, visto il fervore che esso provocava in pieno secolo XVIII. Così come non sorprende l'utilizzo di figure mitologiche legate alla bellezza, alla gioventù e alla sensualità, sempre nei limiti del decoro, per rappresentare giovani gentildonne della società: Giunone, Venere, Atena o Ebe, perfino la verginità con la figura di Diana. Per rappresentare l'amore filiale utilizzavano Venere e Cupido, come nell'opera *La Marchesa di Townshend con suo figlio* di Angelica Kauffmann.

Questi e molti altri significati accompagnano il ritratto mitologico del secolo XVIII, un genere che senza dubbio caratterizzò i grandi ideali estetici dell'epoca attraverso la sensualità delle sue protagoniste.

Bibliografia

C. de Seta, *Artisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

G. Ardolino, *Angelica Kauffmann (1746-1807)*, Milano, Spirale, 2008.

G. Perry, "Women in disguise: likeness, the Grand Style and the conventions of «feminine» portraiture in the work of Sir Joshua Reynolds", in *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, edited by G. Perry, M. Rossington, Glasgow, Manchester University Press, 1997, pp. 18-40.

- L. A. Touchette, "Sir William Hamilton's 'pantomima mistress'. Emma Hamilton and her attitudes", in *The impact of Italy. The Grand Tour and Beyond*, London, The British School at Rome, 2000, pp. 123-146.
- L. E. Vigée-Lebrun, *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*, New York, George Braziller, 1989.
- J. Wolfgang von Goethe, *Viaje a Italia*, Barcelona, Zeta, 2009.
- P. F. Hugues d'Harcenville, *The collection of antiquities from the cabinet of Sir William Hamilton*, Taschen, 2004.
- Pompei. Pitture e mosaici*, Roma Istituto della enciclopedia italiana, Vol. IV, 1995.
- R. E. Caamaño Fernández, *Educación y dedicación. Aportaciones de las grandes pintoras al arte. Desde la Antigüedad a 1800*, Vigo, Universidad de Vigo, 2011.
- S. Maffei, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Napoli, La Stanza delle scritture, 2009.
- <https://catalog.hathitrust.org/Record/008692317> [Consulta: 11 de julio 2017].

Souvenir e le politiche del turismo culturale

Come forme metaforiche di dialogo tra passato e presente, o come memorie materiali che legano la sfera pubblica con quella privata, i souvenir rispondono a una domanda di ricordi iconici e portabili di destinazioni lontane. Come prodotti tipici di un luogo e/o di un tempo, antiche rarità, oggetti da collezione del Grand Tour, oppure odierni gingilli, essi riflettono fluttuazioni nel mercato artistico e cambiamenti di gusto. Come possono essere conciliate esperienze di viaggio soggettive e irripetibili con le produzioni seriali di souvenir? Con un approccio interdisciplinare gli scritti che seguono indagano sulla motivazione storica per le pratiche connesse alla fabbricazione e allo scambio di souvenir, e si focalizzano anche sulle politiche economiche, sull'attività ed esperienze legate al turismo dell'arte e dell'artigianato, considerando forme di governo, rapporti di classe e gender. I saggi offrono una riflessione sui processi di produzione e consumo dei souvenir, studiano l'impatto economico e culturale dei souvenir in precisi contesti sociali stimolanti/limitanti, e seguono la mobilità urbana, locale o globale dentro e fuori traiettorie di viaggio e di scambio turistico.

Fabio Mangone, Paola Lanaro, Radu Leon

Produzione artistica e souvenir tra Settecento e Ottocento: la *gouache* napoletana e i suoi protagonisti

Roberta Bellucci

Università della Campania Luigi Vanvitelli – Caserta – Italia

Parole chiave: Napoli, gouache, souvenir, borghesia, viaggio, veduta.

1. I motivi di successo della *gouache napoletana* e la moderna “sfortuna” critica

Gouache, in italiano ‘guazzo’, è una tecnica pittorica alternativa alla pittura a olio, una variante dell'acquerello e della tempera. Per comprendere il successo che indurrà la critica a riconoscerla come genere autonomo, è necessario inserirla nel contesto delle radicali trasformazioni economiche, politiche e sociali che investono l'Europa alla fine del Settecento. Già dalla metà del XVIII secolo, Napoli era divenuta l'irrinunciabile tappa finale del viaggio di formazione in Italia dei giovani rampolli dell'aristocrazia europea, di artisti e studiosi che ricercavano e riportavano in patria testimonianze visive dei luoghi ammirati. Pronti a soddisfare le loro richieste, i migliori interpreti del genere vedutistico, da Antonio Joli a Pietro Antoniani, da Gabriele Ricciardelli a Carlo Bonavia, da Pietro Fabris a Pierre-Jacques Volaire. La cosiddetta ‘età rivoluzionaria’ ha come effetto finale l'affermazione economica e politica della classe borghese: mercanti, banchieri e imprenditori che, per ampliare i loro commerci, per spirito di emulazione nei confronti della aristocrazia e per mostrare la loro disponibilità economica, iniziano a viaggiare. E come i viaggiatori del Grand Tour, puntano all'Italia, soprattutto a Roma e a Napoli; la motivazione del loro viaggio è però diversa: non più lo studio e la cura dell'anima, ma lo svago e la scalata sociale. Conseguente al cambiamento socio-economico, il mutamento di committenze e gusti che incide sulla produzione artistica in generale e, in particolare, sui *souvenir de voyage*. Se i colti aristocratici del Grand Tour prediligevano rappresentazioni fedeli di quanto visitato, i borghesi dell'Ottocento sono attirati dalla quantità e dal ‘pittoresco’. Peraltro essi, viaggiatori ‘mordi e fuggi’, hanno delle necessità: i *souvenir* devono essere leggeri e maneggevoli, disponibili in tempi brevissimi e soprattutto economici. Le *gouaches* rispondono a queste esigenze. Il supporto perfetto è la carta, facilmente trasportabile; nella *gouache* si utilizzano come aggreganti collanti vegetali: ciò comporta una maggiore velocità di essiccamento, rispetto alla tempera – preferita dagli artisti Settecenteschi – nella quale si utilizzano colle animali; asciugandosi più velocemente, i colori restano più morbidi e freschi, restituendo, in eccesso, l'atmosfera e la luce mediterranea; l'aumento della richiesta comporta un incremento esponenziale dell'offerta, che, a sua volta, pretende un'economicità della produzione. Così la *gouache* conosce una rapidissima diffusione tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, fino a imporsi come genere autonomo. Anche se sarebbe più giusto dire, come filone autonomo del genere della pittura di veduta e di paesaggio. Questa precisazione ci aiuta a comprendere perché di essa ancora oggi si conosce così poco.

La “sfortuna” critica affonda le sue radici molto probabilmente nella mostra *I tre secoli di pittura napoletana* del 1938. In quella occasione, affrontando il tema della pittura di paesaggio e veduta nell'Ottocento, si fece una precisa scelta di campo: Pitloo, Gigante e la Scuola di Posillipo¹. Nessuna parola si spese per la *gouache* né per i suoi protagonisti. La critica successiva non si è discostata da questa posizione, forse scoraggiata anche dalla mancanza di notizie documentarie provenienti da fonti primarie, necessarie per una accurata

¹ Biancale, M., *La pittura napoletana del secolo XIX*, in *La pittura napoletana dei secoli XVII- XVIII- XIX*, cat. mostra, Napoli 1938, pp. 225-269.

ricerca scientifica. Peraltro, si è arrivati al paradosso che proprio le *gouaches* sono state utilizzate come testimonianze documentarie per la ricostruzione dell'immagine di una Napoli perduta. A partire dagli anni Ottanta, si registrano i primi tentativi di riscatto del filone artistico e la critica tende ad individuare tre periodi nella storia della produzione delle *gouaches*: un primo momento legato ad artisti importanti e colte committenze; la progressiva specializzazione di artisti di ottimo livello a fini più marcatamente commerciali; un terzo momento in cui il prodotto diviene seriale, rinunciando a ogni pretesa artistica². Una impostazione che oggi appare troppo schematica e semplificata.

2. Gli esordi della *gouache*

Intorno agli anni Settanta del Settecento la *gouache* non è che una tecnica alternativa alla tempera, all'acquerello, alla pittura a olio. Pietro Fabris, per la sua velocità di essiccazione, la utilizza per colorare le acquetinte dei *Campi Phlaegrei*³; Jakob Philipp Hackert, apprezzandone la vivida resa cromatica, la sceglie per realizzare, su committenza di Ferdinando IV, sette vedute dei siti reali borbonici⁴. Ma queste esperienze sono solo prodromiche alla nascita della '*Gouache napoletana*', per la quale si dovranno attendere i cambiamenti socio-culturali sopra accennati e l'arrivo sulla scena di artisti che sapranno coglierne la portata: primi fra tutti Alessandro d'Anna e Xavier della Gatta.

Alessandro D'Anna nasce a Palermo nel 1746 e alla fine degli anni Settanta si trasferisce a Napoli. Qui, opta per il genere artistico con maggiori possibilità di successo commerciale, la veduta, e si pone nel solco di Antonio Joli e Philipp Hackert. Da Hackert riprende molti soggetti⁵, visuali profonde e ampie, l'attenzione per la raffigurazione della verzura. Per d'Anna, la scelta della tecnica non è assoluta (sono noti diversi suoi dipinti ad olio su tela); lo è nell'ambito delle opere su carta. Non è da escludere che egli avesse imparato ad apprezzare le potenzialità della *gouache* dopo aver ricevuto dal re l'incarico (1782-1783) di rilevare i costumi tipici del regno, così da fornire modelli attendibili per le decorazioni della ceramica della Real Fabbrica Ferdinanda.

Scelte diverse sono quelle che fa Xavier della Gatta. Attivo a Napoli dal 1777, della Gatta si misura in tutte le declinazioni della pittura ad acquerello. I suoi riferimenti sono Pietro Fabris e Giovanni Battista Lusieri, di cui replica con straordinaria abilità non solo lo stile, ma spesso anche i soggetti. Come d'Anna, anche della Gatta, nel 1782, riceve l'incarico per il rilevamento dei costumi del Regno, ma rinuncia, ritenendo il lavoro poco redditizio. Più redditizio è dedicarsi alle vedute dei luoghi più apprezzati di Napoli e dintorni e, soprattutto, al racconto della vita popolare: utilizzando la tecnica del *pouchoir*⁶, dal suo studio escono centinaia di scene con '*mestieri napoletani*', '*divertimenti napoletani*', gruppi di personaggi in costumi tipici. Inizia così la serializzazione iconografica che è fondamenta della '*Gouache napoletana*', allo stesso tempo suo limite e sua forza.

² Dimostrazione dell'interesse per il tema della *gouache* napoletana e registrazione degli esiti dei primi studi fu la mostra *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, tenutasi al Museo Pignatelli dal 20 dicembre 1985 al 28 febbraio 1986.

³ Hamilton, W., *Campi Phlegraei*, Napoli, 1776.

⁴ Jacob Philipp Hackert (Prenzlau 1737- San Pietro di Careggi 1807) fu pittore di corte del re Ferdinando IV dal 1786 al 1799.

⁵ Come il *Lago di Agnano*, il *Real Casino di Carditello*, i *Templi di Paestum*. Sono soggetti ricorrenti, realizzati tra il 1794 e il 1797. Queste *gouaches* spesso presentano, nel margine, un numero che sembra riferirsi al soggetto della veduta: quasi un numero di catalogo.

⁶ Questa tecnica consiste nel forare i contorni di un disegno a intervalli regolari, e nello spargere polvere di carbone in modo che si depositi, attraversando i fori, su un foglio sottostante. Unendo con una matita le tracce lasciate dalla polvere, si ottiene sul nuovo foglio una copia del disegno originale.

3. I primi protagonisti della *gouache napoletana*

Sulla scia di Della Gatta e D'Anna, numerosi artisti cominciano a votarsi univocamente alla *gouache*. Trascurati dalla critica, di quasi tutti sappiamo pochissimo: fortunatamente vi sono le opere firmate e qualche rara data, sufficienti almeno a mettere insieme un *corpus* di opere che mostri le loro peculiarità⁷.

Luigi Gentile, nasce a Napoli intorno al 1770. La sua dipendenza dai modi hackertiani è assoluta, sia nell'impaginazione grafica dei paesaggi che nella restituzione puntuale di ogni particolare naturalistico (Figura 1). Non può essere un caso che nell'inventario della Reggia di Caserta del 1859 un suo *Paesaggio con lago* del 1798, era collocato nello studiolo privato di Francesco II, insieme con la serie di *gouaches* realizzate da Hackert per Ferdinando I.

Camillo de Vito è attivo a Napoli tra il 1800 ca. e il 1850 ca. Muovendosi nella scia di Pierre-Jacques Volaire, si specializza nelle rappresentazioni delle eruzioni del Vesuvio, rese con efficaci coloriture e con violenti contrasti luministici, consequenziali al soggetto raffigurato. Anche nelle raffigurazioni in cui il Vesuvio si esprime con più virulenza, vi è sempre un gruppo di tranquilli spettatori che ammira, senza temerla, l'incontenibile forza della natura (Figura 2). Perché ora, per il borghese attratto dal 'pittorresco', è essenziale che il 'dramma' diventi 'drammatizzazione', e cioè spettacolo. Nella stessa logica di ricerca sul pittorresco e di estrema specializzazione, si muove Michela De Vito, figlia o sorella di Camillo, attiva alla metà del XIX secolo. L'artista predilige la raffigurazione dei costumi con un'inquadratura serrata; i personaggi risultano gentili, nelle fisionomie e nei movimenti, sebbene caratterizzati da tinte vibranti. L'espressione serena, la cura dei dettagli e il disegno sottile rendono le figure eleganti, nonostante si tratti di popolani in abiti tradizionali.

Francesco Catozzi è attivo a Napoli tra la fine Settecento e la prima metà dell'Ottocento⁸. È noto che egli lavorò anche come "figurista" dei Teatri reali, il che spiega il soggetto ricorrente delle sue *gouaches*. Si tratta per lo più di inquadrature ristrette, spazi definiti da pochissimi elementi, come si trattasse di un palcoscenico, abitate da personaggi tipici: il *Cappellaro*, il *Torronaro*, il *Robevecchie*.

4. La produzione Ottocentesca: artisti da rivalutare

Come ogni fenomeno di successo, anche la *gouache* napoletana tocca il momento di esasperazione: nell'Ottocento la produzione aumenta in maniera esponenziale. Per contro, pochissime sono le notizie pervenute sugli autori di questi manufatti. Sembra quasi che l'artista regredisca allo stato di artigiano: l'anonimato di molte *gouaches* ne è la dimostrazione. Accanto alle numerose opere anonime, se ne trovano altre in cui compaiono nomi come Glass, Mauton, Gatti e Dura. Talvolta il nome è accompagnato da un indirizzo, a dimostrazione di quanto fosse importante ormai far conoscere al compratore in che luogo recarsi per trovare facilmente gli affascinanti *souvenir*. Ma chi erano costoro dei quali nel tempo si è persa traccia? Il riconoscimento è facilitato da un testo del 1845, l'*Album scientifico artistico letterario*⁹, in cui oltre a leggere che De Vito (Camillo) era "pittore di vedute di Napoli ricapito presso Balzano palazzo Majo largo Vittoria n.10"¹⁰, troviamo anche

⁷ Qualche informazione biografica si può ritrovare in *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, cat. mostra, Napoli, 1985 (per Camillo e Michela De Vito); Rinaldi, R., *Pittori a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, 2011 (per Luigi Gentile e Camillo e Michela De Vito).

⁸ La sua figura è stata meglio definita in occasione della mostra del 1985 da Franco Mancini. Cfr. Mancini, F., *L'illustrazione di costume*, in *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, cat. mostra, Napoli, 1985, pp. 100-107.

⁹ Si tratta di un testo anonimo che racchiude diversi elenchi professionali: *Album scientifico artistico letterario*, Napoli, Borel-Bompard, 1845.

¹⁰ *Album...*, cit., p. 428.

che *Glass I. C.* era un “*negoziante di carte stampe e libri al largo di Palazzo n. 54*”¹¹; Mauton Francesco era un “*pittore di vedute*”¹², ma anche “*negoziante di stampe e carte in str. S. Carlo n. 32*”¹³; Luigi Gatti e Gaetano Dura erano “*litografi in calata Gigante n. 19*”¹⁴. Altre informazioni le danno le stesse opere. Gatti e Dura, ad esempio, firmano numerose *gouaches*, a testimonianza del fatto che entrambi fossero anche pittori, tanto che Dura verrà nominato Professore onorario presso l’Istituto di Belle arti di Napoli nel 1875¹⁵. E osservando le *gouaches* che riportano l’iscrizione *Chez Glass* (o *presso Glass*), ci si rende conto che vi sono delle caratteristiche comuni: predominanza dell’azzurro negli sfondi, stesso modo di colorare la verzura, identico modo di ‘atteggiare’ le figurine. È probabile che Glass avesse una sorta di ‘marchio di fabbrica’, a cui si omologarono, nel tempo, artisti diversi.

E l’elenco potrebbe continuare: Vincenzo Esposito, specializzato in ampie vedute di Napoli dal mare, non sempre firma le sue opere, ma mai dimentica di mettere l’indirizzo della sua bottega a “*Palazzo Partanna a Chiaja n. 4*”. Luigi Focazza, ad oggi, risulta aver firmato solo una coppia di *gouaches*, ma sotto molte opere anonime troviamo il suo indirizzo: *str. S. Vincenzo n. 9*. Di Giuseppe Scoppa non conosciamo indirizzo di bottega, ma è rarissimo trovare le sue grandi vedute senza la firma, collocata nel falso *passpartout* che incornicia tutte le *gouaches* napoletane; dipinto, però, in marrone, invece che, come da prassi, in grigio o nero: un vezzo o forse un altro modo per connotare subito i suoi prodotti.

La critica tradizionale nei confronti della produzione di metà Ottocento si è dimostrata spietata, definendo le *gouaches* troppo semplici e semplificate, rozze e ‘di maniera’, inutili anche come documento della Napoli ottocentesca. I giudizi sono ancora una volta troppo netti. È vero che molte *gouaches* – soprattutto dalla metà del secolo in poi – perdono lo smalto della produzione iniziale e tendono a riprodurre in maniera sintetica i luoghi emblematici della città. Ma anche in questa epoca si possono, e si devono, individuare delle eccezioni. Di bella qualità sono le opere prodotte da Gioacchino La Pira. Di lui si conosce solo quello che si può desumere dalle sue opere. Pittore dalle grandi doti disegnative, egli utilizza luci e colori tenui e modulati. Le sue vedute sono pervase da un’aria ora più romantica, frutto del contatto con le esperienze più mature della Scuola di Posillipo (Figura 3).

Altro artista di grande qualità è Cesare Uva (Avellino 1824-Napoli 1877) che inizia a studiare pittura seguendo le orme paterne. A 26 anni si trasferisce a Napoli e studia presso il Reale Istituto di Belle Arti, frequentando le lezioni di Gabriele Smargiassi. Si avvicina così alla pittura di paesaggio e in breve tempo ottiene un grande successo fino a ricevere la Croce di Cavaliere della Santa Sede per meriti artistici dal Papa Leone XIII¹⁶.

Uva realizza *gouaches* di bella fattura, seguendo il gusto della sua epoca: i suoi paesaggi sono caratterizzati da colori pastello, dalle atmosfere sospese (Figura 4). Il pittore si confronta con i maestri della seconda generazione della Scuola di Posillipo (Eduardo Dalbono, Alessandro La Volpe) e gli artisti della Scuola di Resina (Nicola Palizzi, Marco De Gregorio, Federico Rossano).

E sulla stessa linea si muovono anche Guglielmo Giusti (Napoli 1824-1916) e Carmine La Pira, figlio di Gioacchino.

Alla luce di queste brevi note, forse si comprende meglio il valore della ‘*gouache* napoletana’: *souvenir* per eccellenza, insieme indice ma anche artefice dello straordinario successo turistico conosciuto da Napoli e dalle sue vicinanze tra XVIII e XIX secolo. La *gouache*

¹¹ *Album...*, *op. cit.*, p. 344.

¹² *Album...*, *op. cit.*, p. 427.

¹³ *Album...*, *op. cit.*, p. 344.

¹⁴ *Album...*, *op. cit.*, p. 339.

¹⁵ Rinaldi, *op. cit.* p. 104.

¹⁶ Testimonianze del suo successo sono anche l’invito alla “Biennale Borbonica di Belle Arti” del 1855; l’invio di opere alla “Esposizione internazionale di Belle Arti di Londra” del 1872 e di Roma del 1883. Cfr. Rinaldi, *op.cit.* p. 272.

merita di essere finalmente studiata con maggiore attenzione, sfuggendo al troppo facile e riduttivo confronto con gli esiti della coeva pittura a olio, poiché le logiche che sono alla base della loro realizzazione e diffusione sono diverse e individuabili. Il valore degli artisti che operarono in questo particolare filone della 'pittura di veduta e di genere' e la qualità delle loro opere sarà visibile all'occhio di chi saprà guardarle senza preconcetti.



Figura 1. Luigi Gentile, Veduta di Nisita e Sdrata de Vagnoli



Figura 2. Camillo De Vito, Eruz. de. 22 Ottobre 1822



Figura 3. Gioacchino La Pira, Napoli dal mare



Figura 4. Cesare Uva, Santa Lucia

Bibliografia

Album scientifico artistico-letterario, Napoli, Borel e Bompard, 1845.

M. Fabiani-L. Fino, *Scene di vita popolare a Napoli nell'età romantica*, Napoli, Electa Napoli, 1985.

Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento, cat. mostra, Napoli, Electa, 1985.

All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal '400 all'800, cat. mostra, Napoli, Electa Napoli, 1990.

G. Alisio-P. A. De Rosa-P. E. Trastulli, *Napoli com'era nelle gouaches del Sette e Ottocento.*

Le immagini struggenti di una delle più belle e affascinanti città-capitali d'Europa e dei suoi dintorni, Roma, Newton Compton editori, 1990.

Napoli nelle gouaches del '700 e '800, cat. mostra, Napoli, Elio de Rosa editore, 1990.

L. Fino, *Gouaches napoletane nelle collezioni private*, Napoli, Grimaldi & C., 1998.

R. Rinaldi, *Pittori a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Libri&Libri, 2001.

C'era una volta Napoli. Itinerari meravigliosi nelle gouaches del Sette e Ottocento, cat. mostra, Napoli, Electa Napoli, 2002.

Un souvenir dal Grand Tour

Monica Esposito

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Souvenir, Stamperia Reale, viaggiatori danesi.

1. La conoscenza attraverso il souvenir

“Il ricordo di viaggio” è la rappresentazione simbolica di un luogo e dunque, non inteso solo come un oggetto, esso rafforza, diffonde e conserva l’essenza e l’unicità del posto. Ciò può creare sostenibilità culturale oltre che sociale; difatti, attraverso l’oggetto, gli abitanti oltre a “pubblicizzarsi”, intervengono nel conservare gli aspetti caratteristiche del luogo, e nel costruire un immaginario collettivo condiviso, un’identità e una coesione in cui riconoscersi malgrado le differenze, sentendosi ancora parte integrante di una società. Il contributo proposto intende indagare in che modo il “souvenir” abbia incentivato tale identità e conoscenza di Napoli a partire dal Grand Tour. Il contributo proposto intende indagare in che modo il “souvenir” inteso con una duplice accezione; da un lato venduto con lo scopo di diffondere la cultura napoletana e dall’altro realizzato da architetti e artisti, in particolar modo danesi, come modello di ispirazione, abbia incentivato tale identità e conoscenza di Napoli a partire dal Grand Tour.

2. Il Grand Tour

Dal Rinascimento fino alla prima metà del XIX secolo, in realtà fino ai giorni nostri, le grandi città italiane diventano meta dei giovani intellettuali e aristocratici; Napoli rappresenta l’ultima tappa obbligatoria di tale viaggio poiché considerata un museo integrante per i molteplici tipi di patrimonio; culturale, storico-artistico, naturale nonché per le tradizioni popolari, gli aspetti sociali, economici e religiosi. La città è vista con una duplice faccia; da un lato piacevolissima grazie al clima e ai panorami, ricca di cultura, dall’altra abitata da una plebe povera e invadente. In Campania si sviluppa un florido mercato di coralli, di legni intarsiati, di ceramiche, ma anche di prodotti enogastronomici; i grand tourist oltre a testi riproducono e acquistano vedute e disegni come souvenirs dai migliori vedutisti locali. Solo nel XVI secolo i viaggiatori si spingono al di là di Napoli, fino a tale momento considerata l’ultimo avamposto della civiltà, per il nascente amore nei confronti della Magna Grecia. In Campania si sviluppa un florido mercato di coralli, di legni intarsiati, di ceramiche, ma anche di prodotti enogastronomici, di vedute locali. Spesso sono gli stessi grand tourist, tra gli altri anche danesi, che oltre a testi, riproducono vedute e disegni delle architetture come souvenirs da riportare in patria; tali ricordi vengono presi a modello per la realizzazione delle opere nazionali.

2.1. Souvenir dalla Stamperia Reale

Fondamentale, per la diffusione in Europa ed in Italia della cultura napoletana, è la Stamperia Reale con la pubblicazione, tra le altre opere, delle “Antichità di Ercolano” e del “Real Museo Borbonico”. Essa ha come obiettivo la pubblicazione di un maggior numero possibile di copie, non solo nel Regno delle due Sicilie, per rendere note tanto le scoperte delle rovine quanto le opere architettoniche, ma anche per far conoscere i più importanti avvenimenti artistici e culturali del reame, come l’edificazione della Reggia di Caserta.

Tali pubblicazioni possono essere considerate delle vere e proprie enciclopedie/guide o dei viaggi pittorici per i grand tourist poiché le opere non vengono solo illustrate dai più grandi artisti dell’epoca e dagli incisori come Aloja, Paderna, La Vega (ad esempio nelle “Antichità” le litografie sono di Mori che collabora anche con Thorvaldsen mentre nel “Real



Finte architettura, La Vega, Le Antichità di Ercolano, tavola XXXIX

grazie all'istituzione del museo all'interno della Reggia di Capodimonte; cosa che influenza notevolmente le mode nel campo dell'arredamento e dell'architettura. Dunque i volumi su citati sono il prodotto più celebrato all'estero della Stamperia Reale essendo un veicolo per la promozione della monarchia napoletana ed il simbolo dell'alto livelli degli studi antiquari; in un primo momento non vengono posti in vendita ma donati a discrezione del reale, è d'esempio il volume regalato dall'inviato del sovrano partenopeo a Copenaghen alla regina Carolina Matilde di Danimarca nel 1768¹. Allorquando i tomi iniziano ad essere messi in vendita hanno alti costi per la richiesta di magnificenza da parte degli eruditi, successivamente, anche per una facile fruizione alcuni sono pubblicati in formati più piccoli e con minor pregio tipografico che da un lato permette una maggiore diffusione e dall'altro un minor costo. La produzione della Stamperia Reale, come visto, ha un ruolo di spicco anche perché le copie acquistate e riportate in patria dai viaggiatori come souvenir contribuiscono a diffondere la nostra cultura nello scenario internazionale, influenzando la moda nel costume, nell'architettura, nell'arte, nell'arredamento.

2.2. Fotografie e cartoline

La svolta radicale dell'immagine di Napoli avviene nell'XIX secolo grazie anche alla scoperta della fotografia; i turisti acquistano presso atelier fotografici ad ogni tappa di viaggio delle immagini al posto delle incisioni e delle stampe, difatti si sviluppa un'ampia scelta di foto-souvenir sia in immagini singole che in piccoli album o mini-cartelle, contenenti monumenti, opere d'arte e panorami. Tra i temi più rappresentati vi sono i capolavori dell'arte, i soggetti di vita popolare e di strada ma anche le rovine archeologiche, come gli scavi di Pompei; quindi è possibile affermare che il

Museo Borbonico" le vedute sono di Vianelli, Angelini) ma sono accompagnate da spiegazioni con richiami alla letteratura latina e greca. Nelle "Antichità" vengono raccolti anche i costumi ed i mestieri, cavalcando la moda del tempo; difatti il folklore locale attrae i numerosi viaggiatori tanto da spingerli a descriverli nei ricordi di viaggio.

Tali costumi e abiti sono di ispirazione in tutto il vecchio continente e, riportate in una serie di opere costituiscono uno dei primi tentativi di "pubblicizzazione" non più semplicemente celebrativa negli interessi del potere, ma espressiva di una realtà popolare; volendo potremmo considerare tali opere come la nascita verso l'interesse etnoantropologico.

Nel "Real Museo" sono contenute invece non solo vedute degli scavi di Ercolano, di Pompei e di Paestum ma anche sculture, bronzi, vasi, pitture parietali, piante delle domus riportate alla luce, opere d'arte moderne e tutto ciò che appartiene alla collezione Farnese che a partire dal 1790 da privata diventa aperta al pubblico



Collezioni cartoline Bideri illustrate da Pietro Scoppetta, Biblioteca Nazionale, Napoli 1920

¹ Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli affari esteri, busta 261, 12 giugno 1768.

ricordo di viaggio che si vuole conservare non è una cosa materiale ma il modo di vivere dei paesi visitati. Poi, dalle stampe fotografiche si passa alle cartoline illustrate più economiche, esse non riprendono più panorami specifici ma soggetti diversi come bambini, fiori o scene di genere fino addirittura a spartiti musicali delle canzoni napoletane. La pittura, il disegno e la fotografia sono un modo per testimoniare la presenza dei turisti in un luogo significativo e dunque essi fungono da ricordo sia per il committente che per il viaggiatore.

2. Viaggiatori danesi



Chiesa Santa Maria della Sapienza di Napoli, Vilhelm Dalherup, Biblioteca Nazionale di arte danese

Il Grand Tour, come è noto, è compiuto da intellettuali; architetti, artisti o poeti provenienti da tutta l'Europa verso le grandi città italiane con un fine prettamente formativo, questa tradizione continuerà a esistere tra i nordici, in particolare i danesi, ancora nel XX secolo soprattutto a Napoli e in Campania, con un notevole impatto culturale sullo sviluppo della nazione scandinava. Il Grand Tour, come detto, è compiuto da intellettuali; architetti, artisti o poeti provenienti da tutta l'Europa verso le grandi città italiane con un fine prettamente formativo, questa tradizione continuerà a esistere tra i nordici, in particolare i danesi, ancora nel XX secolo soprattutto a Napoli e in Campania, con un

notevole impatto culturale sullo sviluppo della nazione scandinava; poiché i viaggiatori portano a casa dei modelli a cui ispirarsi per le proprie opere. Ad avvalorare la tesi, secondo la quale a partire dal XVIII secolo il viaggio in Italia diventa una pratica fondamentale per la formazione è l'istituzione di borse di studio da parte dell'Accademia di Belle Arti di Copenaghen per soggiorni a Parigi e Roma; tra i vincitori vi sono Caspar Harsdoff o Frederik Hansen. Giungono a Roma e a Pompei lo scultore Bertel Thorvaldsen, i paesisti Christoffer W. Eckersberg ma anche Ferdinand Meldhal, Johan Daniel Heroldt (interessato all'architettura rurale campana), Vilhelm Dalherup (che per il nuovo teatro Reale di Copenaghen riprende la chiesa di Santa Maria della Sapienza di Napoli²), Martin Nyrop (influenzato dai temi dei porticati o le tecniche costruttive presenti a Pompei) accompagnato da Martin Borch (tra i più importanti esponenti del romanticismo nazionale); nella Biblioteca nazionale di arte danese a Copenaghen sono conservati alcuni disegni che mostrano uno spiccato interesse dell'architetto verso mosaici pompeiani nonché riguardo le pitture con scene mitologiche e verso vasi e bronzi dell'antica città romana; evidentemente noti nel Nord Europa grazie anche alla Stamperia Reale e ai disegni di Harald Stilling, il quale quando giunge a Napoli e Paestum rappresenta le opere contenute all'interno del Museo Borbonico e i templi delle città romane. Alla fine del XIX sec. anche l'architetto Emil Blichfeldt allievo di Ferdinand Meldhal, vincitore di quattro borse di studio per l'Italia tra il 1878 e il 1882; famoso per i portici del parco Tivoli e per la sistemazione esterna della chiesa di Marmo,

² F. Mangone, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Napoli, Electa, 2002, p. 26.

entrambe a Copenaghen, quando giunge Napoli rappresenta la collezione del Museo Borbonico.

Gli artisti che arrivano a Napoli sono colpiti anch'essi dalla bellezza dell'arte, dall'architettura e dal paesaggio; ciò avviene per Børge i cui schizzi richiamano l'architettura e l'arte classica come "Minerva" o "Scena epica", per Frederikke Wallick in Italia tra il 1803 ed il 1810, le cui scenografie e disegni sono disseminati di fregi, decorazioni e colonnati, chiara influenza della scuola italiana, cosa che avrà una forte ripercussione sulla pittura scenografica della Danimarca; per Martinus Rørbye il viaggio, effettuato tra il 1834-1837, in Italia a Napoli ed Amalfi è un vero e proprio momento catartico. Negli anni compresi tra il 1835-44 soggiorna a Roma e Napoli anche Carl Hansen; considerato uno dei migliori discepoli di Eckersberg, il quale raggiunge una posizione di spicco nell'arte danese; di interesse è "Studio con paesaggio, statue e figure virile seduta" custodita al museo di San Martino, lo schizzo raffigura un uomo seduto su una sedia visto da dietro una statua di Ercole. Così come quest'ultimo anche Christen Købke è considerato uno dei migliori allievi di Eckersberg; egli visita Roma, Napoli, Sorrento e Capri nel 1840, lavora come ritrattista e paesaggista. Presso il museo Reale di Belle Arti di Copenaghen è possibile vedere le opere "Il golfo di Napoli" ed "Il mare a Marina Piccola a Capri" entrambe datate 1840, mentre al museo di San Martino sono conservate "Capri" (1839) rappresentata con linee pulite ed eleganti; il motivo di questa veduta è da ricollegare a "Giovani pescatori napoletani intenti a giocare a carte" (1847) conservato a Copenaghen; "Pampini" (1839, museo di San Martino) è da ricondurre invece allo "Studio di pergola a Capri"; dello stesso anno è anche "Pescatore di Capri" il quale non è che un rapido schizzo rispetto alla versione conservata in Danimarca di "Mattino. Motivo di Capri al levar del sole" del 1843. Anche Marstrand arriva in Italia, una prima volta nel 1836 e poi tra il 1845 e il 1848, interessato alle immagini di figura, rappresentate con un certo umorismo; negli ultimi anni della sua vita fu considerato il più grande pittore della Danimarca. Il panorama campano è presente in "Paesaggio con Capri e Punta della Campanella della Marina Grande" realizzato intorno al 1838, la vista da Marina Grande è immortalata con figure sedute, barche tirate a secco ed il mare, in secondo piano le catene montuose e Punta Campanella

Nel 1834 giunge nella nostra terra anche Hans Christian Andersen, famoso il suo viaggio perché lo scrittore accompagna gli appunti con piccoli schizzi, i quali seppure elementari riescono a dimostrare le emozioni suscitate dai paesaggi, da curiose architetture, o da usi completamente sconosciuti nel Nord d'Europa; soffermandosi su eventi storici o la descrizione di monumenti; nel viaggio verso Paestum scrive "A Paestum un paesaggio estremamente selvaggio; gli abitanti del luogo portano sulle spalle delle coperte brune. Cardi e alberi da fico invadono il terreno dove i più bei templi, i più splendidi da me, finora visti, si ergono sotto il cielo azzurro, miriade di viole, di grandi, deliziose viole, crescono intorno a loro." O ancora "Vedemmo Minori e Maiori. Mi sentii sopraffare da quella tremenda bellezza. Oh! Se tutti i popoli del mondo potessero contemplare tale splendore! Da settentrione e da occidente non giungono mai tempeste a portare freddo interno su questo giardino perennemente in fiore, sulle cui terrazze si adagia la città di Amalfi"³. Dunque il viaggio italiano dei danesi, sebbene poco indagato, influenza tali artisti i quali al ritorno in patria riporteranno, come souvenir, le poetiche conosciute nelle proprie opere che diventano anche esempio per le successive generazioni, poi le vedute, i disegni e successivamente cartoline e foto, del paesaggio permettono una conoscenza ancora più immediata di Napoli. Per gli architetti e non solo resterà fondamentale anche tra la fine del XIX ed il XX secolo il viaggio nel Bel Paese per trarne spunti formali, e ciò è avvalorato dal fatto che tanti sono i disegni, schizzi, scritti facente parti di ricordi di viaggio conservati nei musei della Danimarca.

³ L. Fino, *La Campania del Grand Tour*, Napoli, Grimaldi, 2010, p. 35.

3. Conclusioni

Come visto, Napoli, e in generale la Campania, ha goduto di tanta fama sin dall'antichità per i siti archeologici, per i prodotti enogastronomici, per il folklore e per "l'aria che si respira" intrisa di oltre un millennio di storia. Napoli è ancora viva e lo è sempre grazie alle emozioni che riesce a suscitare; ieri come oggi, Christian Hans Andersen scriveva "Sento che la mia patria è qui, è qui che mi sento a casa... Quando sarò morto tornerò a Napoli a fare il fantasma, perché qui la notte è indicibilmente bella". Dunque nei secoli il "souvenir" che ci si porta a casa da Napoli non è solo un oggetto materiale ma soprattutto la cultura quindi il repertorio di immagini, sensazioni, profumi, conoscenze e ciò contribuisce alla fortuna di questi luoghi anche in terre lontane come la Danimarca grazie, da un lato alla Stamperia Reale dall'altro ai disegni e ai racconti dei *grand tourist* ed inevitabilmente tali ricordi di viaggio modificano il modo di fare e vedere l'architettura, l'arredamento e l'arte. Dunque nei secoli il "souvenir" che ci si porta a casa da Napoli non è solo un oggetto materiale, grazie ad esempio alle produzioni della Stamperia Reale, ma soprattutto il repertorio di immagini, sensazioni e conoscenze dei *grand tourist* cosa che contribuisce alla fortuna di questi luoghi anche in terre lontane come la Danimarca. Tali ricordi di viaggio hanno contribuito ad un cambiamento del gusto architettonico, artistico nonché dell'arredamento. Tutto ciò, ancora oggi, se sfruttato continuerà a garantirci una sostenibilità non solo economica grazie al turismo, ma anche culturale e sociale con la sopravvivenza delle tradizioni, dei prodotti, della lingua, del modo di vivere e di fare.

Bibliografia

- A. d'Agliano, L. Melegati *Ricordi dell'antico*, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2008.
Archivio Biblioteca Nazionale di arte danese.
Archivio di Stato di Napoli.
- B. Jørnæs, *Bertel Thorvaldsen*, Roma, De Luca, 1997.
- C. de Seta, *Grand Tour*, viaggi narrati e dipinti, Napoli, Electa, 2001.
- C. de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- C. Rovere, *Ricordi di Napoli*, Savona, Andrea Ricci, 1877.
Campania o Napoletano, Riproduzioni, Firenze, Fratelli Alinari, 1907.
Catalogo de' libri, e delle figure che si vendono nella Reale Stamperia di Napoli, accosto alla chiesa del Rosario di Palazzo, Napoli, 1822.
- D. Romanelli, *Viaggio a Pompei a Pesto e di ritorno ad Ercolano*, Napoli, Perger, 1811.
- F. Jodice, *Cartoline da altri spazi*, Milano, Motta, 1998.
- F. Mangone, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Napoli, Electa, 2002.
- F. Tanasi, *I luoghi del Grand Tour rivistati*, Capaccio, 2014.
- G. Alisio, *Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Electa, 1992.
- G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, Roma, École française de Rome, 2008.
- G. Doria, *Viaggiatori stranieri a Napoli*, Napoli, Guida editori, 1984.
- G. Mansi, A. Travaglione, *La Stamperia Reale di Napoli*, Napoli, Biblioteca Nazionale, 2002.
- G.R. Durdent, *Bellezze della storia dei regni del nord, Svezia Danimarca e Norvegia*, Napoli, Agnello Nobile, 1819.
- Gabinetto disegni e stampe del museo di San Martino, raccolta Ferrara-Dentice.
- J. Hartmann, *Alcune inedite di Bertel Thorvaldsen*, Copenaghen, Ejnar Munksgaard, 1962.
- J.P. Munk, *'800 danese: architettura di Roma e paesaggi di Olevano Romano*, Roma, Gangemi, 2006.

- K. Fiorentino, «La fortuna del costume popolare nelle incisioni della Stamperia Reale», *Immagini per il Grand Tour*, M. R. Nappi ed., Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2015, pp. 87-91.
- L. Barrè, *Ercolano e Pompei raccolta generale di pitture, bronzi, mosaici, ec. fin ora scoperti e riprodotti dietro le antichità di Ercolano, il Museo Borbonico e le opere tutte pubblicate fin qui: accresciute da tavole inedite: con illustrazioni*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1841-1845.
- L. Di Mauro, *Cento disegni per un grand tour del 1829: Napoli (e dintorni), Sicilia, Roma e Italia nelle vedute di Antonio Senape*, Napoli, Grimaldi, 2001.
- L. Fino, *La Campania del Grand Tour*, Napoli, Grimaldi, 2010.
- L. Fino, *La costa d'Amalfi e il Golfo di Salerno*, Napoli, Grimaldi, 1995.
- Le Antichità di Ercolano*, La stamperia Reale, Napoli.
- M. Heimbürger, *Disegni di maestri danesi nel museo nazionale di San Martino a Napoli*, Firenze, Olschki editore, 1990.
- M. Nielsen, *The classical heritage in Nordic art and architecture: Acts of the seminar held at the University of Copenhagen, 1st-3rd November 1988*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1990.
- M. R. Nappi, «Disegnatori e incisori fra pittura e editoria. Il ruolo della riproduzione fra arte e strumento», *Immagini per il Grand Tour*, M. R. Nappi ed., Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2015, pp. 61-75.
- Pittori danesi a Roma nell'Ottocento*, Ministero degli affari esteri, Roma, 1977.
- R. Bernini, «Ercolano nella Calcografia Camerale», *Immagini per il Grand Tour*, M.R. Nappi ed., Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2015, pp. 111-114.
- R. Giamminelli, *Immagine dei Campi Flegrei fra Ottocento e Novecento*; Napoli, Dick Peerson, 1987.
- Real Museo Borbonico, vol. 3*, Napoli, Stamperia Reale, 1827.
- Real Museo Borbonico, vol. 10*, Napoli, Stamperia Reale, 1834.
- Real Museo Borbonico, vol. 11*, Napoli, Stamperia Reale, 1835.
- Real Museo Borbonico, vol. 2*, Napoli, Stamperia Reale, 1825.
- Real Museo Borbonico, vol. 4*, Napoli, Stamperia Reale, 1827.
- T. Faber, *Nuova architettura danese*, Milano, Edizioni di Comunità, 1968.
- V. Trombetta, *Le edizioni pregiate della Stamperia Reale di Napoli*, Parigi, Bulletin du bibliophile 2007.
- Z. Kraus, *Fotografie di Ikona Gallery*, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1989.

La fotografia come souvenir

La fotografia con la sua convenzionale rappresentazione dei luoghi arriva soltanto dopo il 1839 a colmare la matrice narrativa del viaggio. L'impeto dato al turismo dai collegamenti ferroviari avviene in un periodo in cui la fotografia ottiene un forte impulso generato da nuovi procedimenti di riproduzione seriale. Nella seconda metà dell'Ottocento si apre una vasta gamma di possibilità: il fattore costo nella produzione di immagini risponde alle opportunità commerciali presentata dalla crescente seduzione di album souvenir dei numerosi atelier. Nell'itinerario italiano/europeo s'intensifica la presenza di fotografi nazionali e stranieri. La massificazione e il numero illimitato di vedute stereoscopiche, cartoline e copie positive di grande formato rappresentano un passo decisivo verso la democratizzazione della fotografia in senso economico e ideologico del termine. Il successo delle fotografie come memorabilia è sostenuto dal costante incremento del mercato anche nel XX e XXI secolo secondo nuovi tipi d'immagine e un rinnovamento formale del kitsch accompagnando il ricordo dei luoghi verso false verità. Da non sottovalutare il valore assunto negli ultimi anni anche dagli archivi che conservano decenni di campagne fotografiche, fonte inesauribile di stereotipi. Con il tempo – come per molti altri fenomeni – questo genere di rappresentazione viene assimilata da artisti, architetti e designer contemporanei.

Angelo Maggi

Il viaggio a Ischia attraverso l'occhio del fotografo

Florian Castiglione

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Ischia, fotografia, souvenir, viaggio.

1. Introduzione

L'isola d'Ischia è conosciuta e frequentata sin dall'antichità per le capacità terapeutiche delle sue acque termali. Già i Greci le conobbero, come testimoniato dai reperti archeologici di un impianto termale ritrovato a Lacco Ameno; altri reperti ritrovati presso la fonte Nitrodi, testimoniano invece che il luogo era molto frequentato dai Romani già nell'età dell'Impero. L'isola ebbe un nuovo impulso turistico a seguito della pubblicazione del volume di Giulio Iasolino del 1588 *De' rimedi naturali che sono nell'isola di Pithecusa hoggi detta Ischia*. Il medico e filosofo calabrese lodò la geografia e le acque termali dell'isola, ma qui per la prima volta in maniera scientifica. Iniziarono così a sorgere tutta una serie di strutture termali tra cui si ricorda un enorme edificio promosso dall'istituto del Pio Monte della Misericordia di Napoli, realizzato agli inizi del Seicento a Casamicciola. Alla fine del Settecento due celebri pittori contribuiscono a rendere nota l'isola, si ricordano: Antonio Joli e Jakob Philipp Hackert. Anche nel corso dell'Ottocento numerosi pittori immortalarono l'isola: Camille Corot, Giacinto Gigante e Francesco Mancini, autore di un quadro che rappresenta l'apertura del porto d'Ischia voluto dal re Ferdinando II di Borbone nel 1854. Il vecchio villaggio di Villa de' Bagni, che consisteva in pochissime case distribuite intorno al lago, si trasformò nel nuovo porto d'Ischia. Vennero quindi costruite nuove arterie stradali che collegavano il neonato porto al vecchio centro di Ischia Ponte e con Casamicciola e lungo le sponde dell'antico cratere sorsero nuovi edifici e strutture ricettive. In questo periodo numerosi intellettuali e artisti stranieri soggiornarono sull'isola. Ischia fu ufficialmente fuori dalle mete del *Grand Tour*, eppure furono in molti che vi fecero visita. «Artisti d'ogni luogo e d'ogni genere passarono per quest'isola elaborando descrizioni letterarie, componimenti poetici, schizzi, disegni, acquarelli che, riprodotti in gran numero e diffusi in Italia e all'estero, valsero a farla conoscere tra i più larghi strati sociali»¹. Anche nel Novecento Ischia fu frequentata da prestigiosi ospiti: il diplomatico e scrittore Norman Douglas visitò a più riprese l'isola tra il 1900 e il 1930, dove si cimentò nelle sue opere letterarie. Nel 1935 si trasferì a Ischia il pittore tedesco Eduard Bargheer, ma il momento di maggiore flusso intellettuale fu negli anni Cinquanta. Già dal 1948 il poeta Wystan Hugh Auden frequentò l'isola e lo farà sistematicamente per dieci anni. La sua presenza richiamò moltissimi artisti ad Ischia tra i quali si ricordano: Truman Capote, Alberto Moravia, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Bernard Berenson, Leonardo Cremonini, Renato Guttuso, Aldo Pagliacci, Chester Kallmann. Questi artisti erano soliti incontrarsi presso il Bar Internazionale di Maria a Forio che divenne un cenacolo. A partire dagli anni Sessanta questa intensa frequentazione artistica si affievolì. Questi intellettuali, che scelsero l'isola proprio per i caratteri sani ed autentici, lasciarono il posto ad un flusso sempre maggiore di turisti che causò una incontrollata espansione edilizia.

¹ I. Delizia (a cura di), *Ischia d'altri tempi*, Napoli, Electa Napoli, 2004², p. 12.

2. I fotografi a Ischia

Tra gli illustri ospiti dell'isola vi furono anche numerosi fotografi, già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, anche se questo aspetto risulta essere poco conosciuto. I più celebri stabilimenti fotografici italiani realizzarono fotografie ad Ischia tra la seconda metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento; tra questi si ricordano gli stabilimenti Anderson, Brogi, Alinari, Giorgio Sommer e Robert Rive. C'è da sottolineare che agli albori della fotografia Napoli fu uno dei centri più attivi e richiamò professionisti anche dall'estero per la bellezza della città, per la presenza di reperti archeologici unici al mondo, come Pompei e Ercolano, e per le bellezze naturali. In particolare i Brogi e gli Alinari condussero diverse campagne fotografiche sull'isola, a Ischia e a Casamicciola. Queste immagini seguono i classici canoni pittorici, «si tratta [...] di foto che mirano a restituire una immagine per così dire oggettiva di luoghi già celebrati dal vedutismo pittorico ed ora al centro degli interessi turistici dei nuovi fruitori: i borghesi in vacanza che vogliono portarsi a casa il ricordo dei luoghi visitati»². Queste scene infatti venivano vendute spesso proprio ai turisti che potevano



Fig. 1. C. Brogi, *Ischia - Panorama della riva destra*, 1900 ca

portare a casa una fotografia-souvenir dei luoghi più belli dell'isola. La ripresa del porto di Ischia [fig.1] fu realizzata nei primissimi anni del Novecento da Carlo Brogi (1850-1925). Carlo, fotografo fiorentino, lavorò presso lo stabilimento di successo inaugurato dal padre Giacomo negli anni Sessanta dell'Ottocento. L'immagine fu ripresa dalla riva destra del porto e rappresenta una testimonianza dell'attività del porto e della densità edilizia dei primi del

Novecento. A poco meno di cinquanta anni dalla trasformazione dell'antico Lago de' Bagni a porto d'Ischia si nota che i pochi edifici, che sorgono lungo le sponde, sono circondati da una rigogliosa vegetazione; gli edifici pubblici invece sono ben riconoscibili: a sinistra si trovano le terme comunali, il cui primo impianto fu realizzato nel 1843³, poco sopra vi è il Real Casino che fu residenza dei Borboni⁴ e infine, quasi al centro della scena, vi è la chiesa di Santa Maria di Portosalvo i cui lavori iniziarono quando fu inaugurato il porto⁵. Nello scatto vi sono poche imbarcazioni le quali svolgevano soprattutto funzioni mercantili portando sulla terraferma le botti visibili sulla banchina. Per coloro che sono a conoscenza dello stato attuale

² Ivi, p. 9.

³ Cfr. I. Delizia, *Il termalismo: un bene antico. Ospiti illustri, case modeste, bagni rudimentali, 1604-1883*, in "I. Delizia, F. Delizia, *Ischia e la modernità*, Napoli, Massa editore, 2006, pp. 9-23.

⁴ Cfr. I. Delizia, *Casa da re e strutture pubbliche. Progetti e interventi borbonici, 1783-1854*, in "I. Delizia, "F. Delizia, cit., pp. 25-37.

⁵ Cfr. Aa. Vv., *Santa Maria di Portosalvo a Ischia 150/75*, Ischia, Deltastudio, 2007.

del porto d'Ischia è evidente come il porto e i suoi dintorni abbiano subito notevoli e incontrollate trasformazioni nel tempo.

Tra le due guerre la diffusione delle apparecchiature fotografiche e la maturazione dell'espressione fotografica a seguito di un rinnovato clima culturale, hanno portato nuovi risultati riscontrabili anche nelle fotografie-souvenir realizzate ad Ischia. Si abbandona così la "veduta" per cercare nuovi punti di vista, del tutto nuovi ed insoliti, e nuovi soggetti come scene di vita quotidiana, e indagini più approfondite sull'architettura, il paesaggio e la cultura del luogo. Tra questi si ricorda Wilhelm Alexander Prager (1908-1992), tedesco di origini rumene che iniziò a cimentarsi con la fotografia all'età di sedici anni, lavorò come fotografo freelance e commerciale. Il suo numeroso archivio fotografico è oggi presente presso l'Archivio di Stato di Friburgo. Prager non ebbe di certo una grande fama, ma è utile in questa sede perché mostra un tipico reportage di viaggio. Le sue numerose fotografie realizzate a Ischia nel luglio del 1933 mostrano i luoghi simbolo dell'isola, ma spesso vi è al contempo la presenza di persone del luogo, intente nella propria attività quotidiana. Le immagini si soffermano anche sull'architettura isolana e mostrano l'articolata composizione volumetrica delle case addossate le une alle altre. La ripresa qui riportata [fig. 2] è stata scelta quale sintesi delle tipologie di fotografie suddette. Nella scena "muratori sul tetto", infatti, vi è un gruppo di lavoratori di varia età in posa durante la cosiddetta "vattuta e l'astaco". La tecnica del battuto di lapillo veniva realizzato sull'estradosso delle volte delle abitazioni e serviva ad impermeabilizzare la struttura; l'operazione consisteva in un lungo lavoro di "battitura" di un impasto di lapillo e calce mediante mazzuoli di legno. L'immagine



Fig. 2. W. Prager, *Forio - Maurer auf Dach (muratori sul tetto)*,
Luglio 1933, Staatsarchiv Freiburg W 134 Nr. 005640, Bild 1,
Sammlung Willy Prager

testimonia una tecnica costruttiva che ormai oggigiorno si è persa. Questa scena quindi, oltre a cogliere la vita degli ischitani, rappresenta al contempo l'architettura tipica del posto mostrata sia attraverso la particolare forma dell'apertura in primo piano, sia dalla presenza della volta che, anche se non visibile dal punto di ripresa dal basso, è evocata proprio dall'attrezzatura dei muratori.

Completamente diverse sono le fotografie realizzate a Ischia da Herbert List (1903-1975) sia per i temi e soprattutto per il fatto che

egli frequentò l'isola in numerose occasioni approfondendo così le relazioni con il luogo. List fu un fotografo tedesco che divenne celebre per le sue immagini dai caratteri surrealisti e metafisici, per i ritratti di celebri artisti e per i nudi maschili. List visitò Ischia in un arco temporale di ventidue anni, fornendoci così la possibilità di un'analisi sulla evoluzione dell'espressione fotografica attraverso le sue riprese ischitane. Le prime testimonianze delle sue fotografie ischitane risalgono al 1933 e al 1934. C'è da sottolineare che List si cimentò in questa arte proprio nei primi anni Trenta, quando conobbe il celebre fotografo Andreas

Feininger. Le immagini ischitane di questo periodo mostrano spesso gruppi di persone del luogo intente a lavorare come ad esempio uomini che muovono una imbarcazione sulla spiaggia mediante un grande argano. In questo periodo List compirà numerosi viaggi in Grecia e in Italia attratto dal fascino del mito mediterraneo, dai resti della gloriose civiltà antiche e dalla bellezza, soprattutto maschile, delle persone di questi luoghi. Nel 1951 List incontrò Robert Capa che lo introdusse nella agenzia Magnum. Negli anni Cinquanta il suo lavoro fu influenzato dall'opera di Cartier Bresson e dalla fotografia neorealista che in quegli anni si era affermata in Italia. List tornò sull'isola ogni anno dal 1950 al 1955. Egli realizzò splendidi ritratti di giovani ragazzi ischitani, che rappresentano l'emblema della bellezza mediterranea. Immagini tecnicamente raffinate ed evocative nei suoi contenuti. Oltre a queste fotografie, List realizzò numerosi ritratti agli artisti che proprio in quel periodo soggiornavano ad Ischia e in particolar modo a Forio, questi furono: il poeta Wystan H. Auden, il poeta e artista Charles-Henri Ford e i pittori Eduard Bagheer e Pavel Tchelichev. Questi ritratti spesso includono una porzione di contesto che dialoga con la persona ritratta e con la composizione della scena. Il ritratto del poeta Ford [fig. 3], realizzata a Forio nel 1953, è emblematica perché mostra le capacità espressive e tecniche di List. Egli coglie lo sguardo curioso e vivace del poeta che guarda intensamente l'obiettivo; lo sfondo dei volumi bianchi delle abitazioni fanno da contrappunto agli occhi luminosi ed espressivi dell'artista posti al centro della ripresa. Il gioco dei volumi e delle finestre dello sfondo contribuiscono considerevolmente all'armonia della composizione e contestualizzano allo stesso tempo

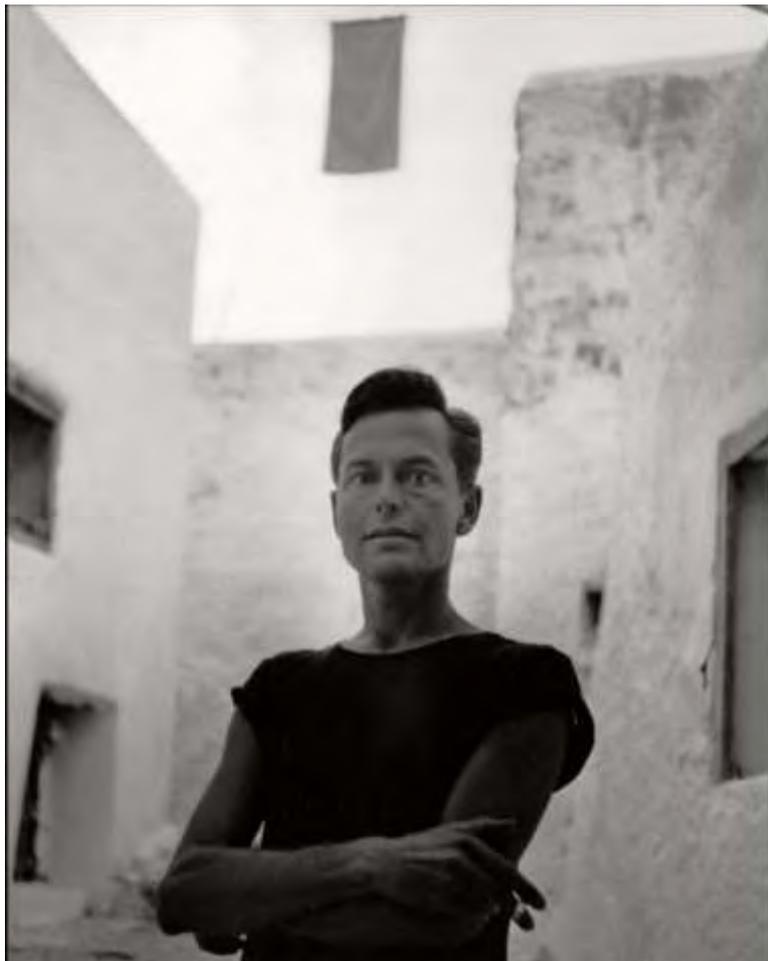


Fig. 3. H. List, Forio d'Ischia-American Poet Charles-Henri FORD, 1953 P-US-FOR-001A Archivio Magnum PAR452276 (LIH1953006W00026)

l'immagine in un ambiente dal chiaro sapore mediterraneo. In definitiva una fotografia potente che cattura in una sola scena l'anima del poeta americano e quelli dell'architettura ischitana. Nel 1952 fece visita ad Ischia colui che è considerato il fotografo più famoso di tutti i tempi, Henri Cartier-Bresson (1908-2004). In questa sede ricordiamo solamente che Bresson fondò nel 1947 l'agenzia Magnum insieme a Robert Capa, Geord Rodger, David Seymour e William Vandivert. Ciò che stupisce nel guardare la serie fotografica di Bresson a Ischia è il fatto che il egli riuscì a comprendere e immortalare in così poco tempo l'identità del luogo, documentando i lavori umili degli ischitani nella cornice di uno splendido paesaggio naturale e architettonico addentrandosi anche nelle zone rurali e montane dell'isola. Inoltre, proprio come il suo collega List, egli realizzò un

ritratto del poeta Charles-Henri Ford. A differenza dell'autore tedesco, Bresson lo riprende seduto su un letto mentre è intento a disegnare, e quindi non è consapevole di essere fotografato. È molto probabile che i due famosi fotografi si fossero incontrati proprio nell'estate del 1952, anche se non vi è una certezza documentata.

Passando a fotografie più recenti si è scelto di analizzare le immagini che ha realizzato sull'isola Ferdinando Scianna (1943). Egli è un celebre fotografo siciliano che, nella sua prolifica attività, riesce ad indagare approfonditamente i caratteri dei luoghi e delle persone,



Fig. 4. F. Scianna, *Ischia - Balneology*, 1993 Archivio Magnum SCF188 (SCF1993011W00002/32)

partendo proprio dalla sua Sicilia. La sua opera è influenzata da Cartier-Bresson, il quale lo introdusse nella sua prestigiosa agenzia fotografica internazionale, Magnum Photos. Scianna realizzò nel 1993 delle fotografie che rientrano nello specifico tema della balneazione termale: egli non creò delle immagini in veste di turista, bensì ritrasse turisti intenti a godere delle acque curative. Le persone, viste dal bordo vasca o dall'acqua, vengono mostrate nel momento in cui si lasciano andare al completo relax. Nella fotografia qui proposta [fig. 4] è ritratta una donna che si abbandona nelle acque termali sostenuta da un'altra donna che, perplessa, guarda il fotografo che sta cogliendo l'istante. La statua in primo piano fa da contrappunto alle due donne, questi due punti focali rientrano compositamente in un gioco di linee concavo convesso del bordo vasca. Scianna, al contrario di molti fotografi non realizza scene di paesaggio o di vita quotidiana, ma sviluppa un progetto ben preciso. Egli ha affrontato un tema così antico e radicato nel territorio ischitano e poco indagato fotograficamente, sviluppandone così un inedito.

3. Conclusioni

Questo breve excursus vuole mostrare che, tra i numerosi artisti che hanno frequentato Ischia, vi erano anche fotografi che hanno lasciato traccia della loro linguaggio artistico, contribuendo a diffondere la conoscenza dell'isola del golfo di Napoli. Molte di queste immagini assumono, tra l'altro, un'importante testimonianza storica ai giorni nostri. Numerosi sono stati i fotografi che hanno interpretato Ischia, ma molti non sono stati qui riportati, tra questi si ricordano Mimmo Jodice, Vittorio Pandolfi e Piergiorgio Branzi. Gli autori qui analizzati coprono un vasto arco temporale e mostrano esempi di approcci diversi alla fotografia intesa come souvenir: dalle fotografie classiche "vedute" dello stabilimento fotografico Brogi, alle fotografie-ricordo dei luoghi e degli ischitani di Prager, ai ritratti di artisti e degli aiutanti giovani di List, allo studio sulla balneazione termale di Scianna.

Bibliografia

- H. Cartier-Bresson, *Henri Cartier-Bresson fotografo*, Firenze, Alinari, 1999.
- I. Delizia (a cura di), *Ischia d'altri tempi*, Napoli, Electa Napoli, 2004².
- I. Delizia, F. Delizia, *Ischia e la modernità*, Napoli, Massa editore, 2006.
- H. List, et al., *Herbert List: monografia*, Firenze, Alinari, 2002.
- F. Scianna, *Ferdinando Scianna*, Roma, Contrasto, 2008.

Souvenir e architettura spettacolare

Michele Nastasi

Università Ca' Foscari Venezia – Venezia – Italia

Parole chiave: Fotografia, architettura contemporanea, architettura spettacolare, turismo, souvenir, visual culture, iconic building, social media, Instagram, *selfie*.

1. La fotografia come agente di trasformazione urbana

La recente comparsa dell'“iconic building” va concepita nel contesto di una trasformazione strutturale di una parte dell'architettura, secondo quanto teorizzato da Walter Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*³. Il saggio è stato commentato infinite volte in ambito artistico, ma raramente si è colta la sua centralità nelle trasformazioni specifiche dell'architettura. Una riflessione sull'intima relazione tra l'architettura moderna e la comunicazione di massa è contenuta in *Privacy and Publicity* di Beatriz Colomina², un testo che indaga cosa significa la trasformazione dell'architettura in un oggetto, e quale sia il ruolo della massa, nel momento in cui l'enfasi sul suo valore espositivo trasforma l'opera d'arte in una creazione «con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, ossia quella artistica, si profila come quella che più avanti si può riconoscere come quella marginale»³. Una risposta possibile, proprio secondo le teorie di Benjamin, è rintracciabile in un cambio culturale che ha indotto le masse a desiderare la prossimità con le cose e a possederle, appropriandosene anche in forma di riproduzione, o di frammento⁴, e in cui la fotografia gioca un ruolo dominante. Avviene qui una diversa attribuzione di valore, dalle funzioni tradizionali dell'edificio, allo scambio e all'appropriazione, e al modo in cui ciò si realizza nell'immagine: essa, nella maggior parte dei casi, non esiste soltanto nella memoria dei fruitori o nel cosiddetto immaginario collettivo, ma è un'immagine fotografica, reale e tangibile⁵. Il passo in più da fare è, a mio parere, di chiedersi se e come l'architettura risponda a questo meccanismo di produzione e diffusione dell'immagine, che oggi non è più legato solo al sistema dei media tradizionali, ma è intrecciato al turismo di massa e a una pratica di appropriazione da parte del pubblico, grazie alla diffusione capillare della fotografia digitale e alla possibilità di pubblicare immagini tramite *web* e *social media*.

Negli ultimi anni il numero di fotografie scattate è cresciuto infinitamente, e la stima annuale è passata da 80 miliardi di scatti del 2000 a 1200 miliardi di scatti del 2017⁶. Ma non solo: la percentuale di fotografie scattate con lo *smartphone*, che possono essere condivise e archiviate online in un istante, è in crescita continua, e si stima che raggiungerà l'85% nel 2017⁷. Un altro dato è che anche il turismo è cresciuto, passando da una mobilità internazionale annua di 674 milioni di persone nel 2000 ai 1868 milioni stimati del 2015, di cui il 53% viaggia per piacere e vacanze⁸. L'evoluzione della fotografia non è certo l'unica

¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi, 2011.

² B. Colomina, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge and London: MIT Press, 1994.

³ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 14. Cfr. B. Colomina, *Privacy cit.*, p. 69.

⁴ W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 10-11. Cfr. B. Colomina, *Privacy cit.*, p. 70.

⁵ Cfr. la distinzione fra “image” e “picture” definita da W. T. J. Mitchell e la triade immagine/medium/corpo proposta da H. Belting.

⁶ Cfr. S. Heyman, *Photos, Photos Everywhere*. The New York Times, 29/07/2015, e il sito <http://blog.infotrends.com/>.

⁷ Cfr. il sito <http://mylio.com/true-stories/tech-today/how-many-digital-photos-will-be-taken-2017-repost>, che elabora i dati forniti dalla società di ricerca InfoTrends.

⁸ International tourist arrivals (overnight visitors) secondo il report Tourism Highlights 2016 dell'UNWTO (World Tourism Organization) consultato alla pagina <http://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284418145>.

ragione a determinare la comparsa dell'*iconic building*⁹, tuttavia è difficile immaginare che la rapida affermazione su scala mondiale di questo paradigma non sia legata anche alla crescita del turismo e della fotografia, il cui “volume” è aumentato di quindici volte in meno di vent'anni.

Una breve ricognizione su Instagram, il *social network* di condivisione di fotografie più utilizzato al mondo, che conta 700 milioni di utenti attivi nel luglio del 2017, indica la Tour Eiffel come il monumento più “instagrammato” al mondo¹⁰. La torre come icona visiva di successo globale è un fenomeno che, sin dalla sua costruzione nel 1889, è al centro di riflessioni sul valore simbolico e la funzione dei monumenti, e sul loro svilupparsi nella storia trasformandosi in icone. Secondo Roland Barthes, la torre non è più soltanto il segno essenziale di un popolo e di un luogo, ma qualcosa che «appartiene alla lingua universale del viaggio»¹¹, ed è un puro segno, che può significare ogni cosa. Barthes insiste sul valore simbolico della torre mostrando come essa sia diventata icona di Parigi per metonimia. Poiché la torre non è nient'altro che un oggetto da visitare, con essa, per associazione, si visita Parigi, e poiché da secoli Parigi è una città internazionale meta di una “salita” dalla provincia o di un viaggio dall'estero, è diventata il simbolo istituzionale di un turismo “democratizzato”¹².

Chiunque conosca l'immaginario urbano contemporaneo sa che negli ultimi due decenni nuovi edifici iconici hanno sostituito l'immaginario monumentale di molte città, imponendosi come simboli. Questo accade sia in certe città europee, che in luoghi cui storicamente non si associavano edifici iconici, come Dubai, Kuala Lumpur, Hong Kong e altre città asiatiche e mediorientali. Visitando quei luoghi si costata che la rappresentazione delle città, o dell'intera nazione, coincide con le immagini dei principali edifici iconici di nuova costruzione: luoghi di recente prosperità e urbanizzazione repentina desiderano esprimere al mondo intero una propria identità capace di proiettarle nel novero delle cosiddette “*world class cities*”. In questo senso l'immagine della città e quella dell'architettura coincidono, per cui i nuovi edifici indicano simbolicamente l'intero luogo.

«*La fotografia è ciò che si fa durante le vacanze, ma è anche ciò che fa le vacanze*»¹³, scrive Pierre Bourdieu nel 1965 in *Un art moyen*, un contributo irrinunciabile sul rapporto tra fotografia e turismo. L'affermazione che la fotografia faccia la vacanza può corrispondere all'idea che la fotografia faccia l'architettura: oggi in un certo senso si viaggia per fotografare, e non sono rari i luoghi turistici in cui sono segnalati con appositi totem i punti di vista “migliori” per scattare una fotografia, o le pubblicità di un'attrazione turistica o di un'architettura come «ideale per i tuoi *selfie* di Instagram». Le osservazioni sulla ritualità della fotografia enunciati da Bourdieu sono ancora attuali, anche se il contesto sociale in cui la fotografia è praticata oggi è mutato: uno scatto realizzato con uno *smartphone* non costa nulla, così come è diventato semplice e immediato condividere un'immagine con la propria comunità, sia essa la famiglia o un network virtuale che si realizza globalmente attraverso Facebook o altri *social network*. Ora che gli ostacoli della tecnica e dei costi sono stati abbattuti, il rituale non si è modificato, ma si è esteso al punto da essere incessantemente reiterato. Non è insolito vedere persone che (si) fotografano costantemente, e si vengono a creare nuovi cliché anche nella fotografia turistica di monumenti e edifici giganteschi, per esempio quella in cui la persona ritratta, sfruttando gli allineamenti prospettici, interagisce con una grande architettura facendola sembrare un modellino, laddove Bourdieu rimarcava la

⁹ P. Nicolini, “I monumenti e le icone”, in *La verità in architettura. Il pensiero di un'altra modernità*, Macerata: Quodlibet, 2012, pp.173-188.

¹⁰ Ricerca effettuata l'8/2/2017.

¹¹ R. Barthes, *La Tour Eiffel*, Milano: Abscondita, 2009, p. 14.

¹² Ibidem, pp. 40-41.

¹³ P. Bourdieu, “Culto dell'unità e differenze colte”. In P. Bourdieu (ed.), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*. Trad. e cura di M. Buonanno, Rimini: Guaraldi. 2004, p.75.

funzione rituale della fotografia al punto di dichiarare che in essa fossero assenti sia il discorso estetico che l'interesse intrinseco alla fotografia. Un primo elemento di continuità col passato è dunque rappresentato dal persistere dell'architettura e del monumento tra i soggetti privilegiati della fotografia di viaggio, mentre un elemento di novità è l'interazione che si realizza nell'immagine. Ciò che sta diventando il principale rito familiare e turistico della contemporaneità è il *selfie*¹⁴, l'autoritratto fotografico che si è affermato recentemente grazie alla diffusione degli *smartphone*, la cui particolarità è di essere scattato con la lente frontale del dispositivo, e di poter essere immediatamente condiviso via internet. A cavallo di generi e di estetiche fotografiche o foto di viaggio, ritratto, *performance* o il *selfie* rappresenta una sorta di democratizzazione dell'autoritratto, che si colloca ambigualmente tra l'"istantanea" e l'idea di essere "immortalati", resi immortali. Esso annulla l'idea di durata e di memoria, ma ha piuttosto un valore testimoniale istantaneo, e crea un proprio spazio narrativo e una propria geografia grazie alla reiterazione dell'atto del fotografarsi in luoghi diversi, e al ripetersi delle forme del corpo sullo sfondo di soggetti che cambiano. Il *selfie* si è configurato come il modo più diretto di appropriazione di luoghi ed edifici attraverso l'immagine, da parte di un visitatore, che compie una serie di attività. Con il *selfie* la fotografia diventa una pratica autonoma non tanto perché trovi in se stessa le proprie ragioni, ma perché è il fotografare in sé che è importante, più che i soggetti fotografati, è un modo per dire "io sono *qui* adesso", dove l'io è dato dalla figura ricorrente del proprio volto, in relazione a un *qui* rappresentato emblematicamente dall'icona di un luogo.

Un altro elemento di confronto con i rituali descritti da Bourdieu è quello dei *social media*, che si costituiscono come comunità di persone interessate alla fotografia, sostituendosi in un certo senso ai fotoclub studiati e analizzati in *Un art moyen*. In essi la fotografia si configurava come il mezzo d'espressione di un'aspirazione la cui origine non è nell'ordine del fotografico, ma del sociale. Esistono oggi diversi *social media* dedicati espressamente alla condivisione di immagini, come Tumblr, Flickr, Instagram, Pinterest, canali semi pubblici come WhatsApp o Facebook Messenger, ma anche *social* trasversali come Twitter e Facebook sono ampiamente utilizzati per le fotografie. Instagram, ad esempio, è un'app in grado di scattare e salvare scatti fatti con lo *smartphone*, "migliorabili" con una serie di filtri grafici che simulano la resa visiva delle stampe analogiche, includendo in questa estetica retrò gli effetti di deterioramento cui oggi associamo molti ricordi. In questo modo l'immediatezza dell'immagine realizzata con lo *smartphone* è trascesa in una fotografia che ha l'*allure* del passato, una trasformazione estetica di tipo "conservativo", tipicamente fotografica. La particolarità di Instagram rimane la possibilità di postare le immagini online in tempo reale, costruendo un profilo visivo personale che, nell'esprimere un aspetto della propria vita, racconta il proprio *lifestyle* creando un mondo di riferimento, talvolta con raccolte di immagini di inedita freschezza.

In un articolo recente Tom Wilkinson¹⁵ ha indagato il ruolo che la fotografia praticata sui *social* può avere in relazione all'architettura, chiedendosi se questa fotografia possa rappresentare una forma di risocializzazione della ricezione dell'architettura, la realizzazione di una sorta di sogno benjaminiano di un modo collettivo di guardare, che sfugga alle rigide regole estetizzanti della fotografia professionale e della sua diffusione sui media ipercodificati di settore. Pur riconoscendo le potenzialità di questo strumento critico in grado di rivelare aspetti inediti dell'architettura, Wilkinson conferma il generale permanere di un approccio rituale della fotografia anche nella libera pratica dei *social*, in cui, al contrario di quanto possa intuitivamente apparire, la visione è modellata sulla fotografia professionale, e a

¹⁴ Sul *selfie* cfr. i recenti volumi di G. Riva, V. Pavoncello (ed.), V. Codeluppi; T. Sorchiotti. A. Prunesti, R. Cotroneo.

¹⁵ T. Wilkinson, "The Polemical Snapshot: Architectural Photography in the Age of Social Media", *The Architectural Review*, 1415, 2015, pp. 91-97.

cui corrisponde un ventaglio estremamente limitato di reazioni. Paradossalmente, invece di mostrare gli aspetti “invisibili” dell’architettura, la reiterazione delle fotografie sui *social media* insiste sull’aspetto iconico degli edifici indipendentemente dalle loro caratteristiche fisiche e reali. Il risultato è il moltiplicarsi di immagini di architettura simili tra loro, che tendono a rafforzare l’icona, legittimandone l’esistenza, una tendenza sfruttata anche dagli addetti alla comunicazione di certi studi di architettura.

Un esempio di come le icone di architettura di ogni tempo siano rafforzate dalle pratiche dei *social*, è quello di Murad Osmann, un utente Instagram moscovita che conta 4,6 milioni di *follower*. Nel 2012 Osmann è divenuto “virale” su Instagram grazie alla serie *#followmeto*, realizzata insieme alla moglie Nataly. Si tratta di un gruppo coerente di immagini di viaggio in cui il fotografo ritrae un luogo turistico celebre, mantenendo sempre in primo piano la moglie vista di schiena che lo tira per un braccio. Nato per caso, lo schema di questa foto è diventato il modello per una serie in cui la ragazza in primo piano muta di volta in volta *mise* in relazione alle tradizioni locali, mentre sullo sfondo si alternano i monumenti e gli edifici principali dei luoghi “più iconici al mondo”¹⁶, che risultano subito riconoscibili. Il successo di *#followmeto* è testimoniato dai milioni di *follower*, ma anche dal fatto che la serie è diventata una produzione che genera commissioni di riviste internazionali di viaggio e di moda, sponsorizzazioni di enti del turismo di città e di luoghi sparsi per il mondo che intendono promuoversi, di marchi di abbigliamento e gioielli, la maggior parte dei quali sono discretamente integrati nel *format* fotografico del progetto. Inoltre la coppia ha ora un sito dedicato alla promozione turistica delle mete toccate, ed è il soggetto di un programma di viaggi in onda su un’importante emittente televisiva russa.

Ma la cosa più sorprendente resta scorrere le fotografie del profilo Instagram di Osmann: in esso sono accostati con noncuranza i più noti edifici iconici di Dubai, Mosca, Taipei e New York, la Tour Eiffel, ma anche la Moschea Blu di Istanbul, la Statua della Libertà, il Duomo di Milano, il Colosseo, il Golden Gate e molti altri, formando un repertorio e una sorta di meta-geografia di icone di ogni epoca e di *souvenir* globali, che è lo specchio del turismo contemporaneo.

Bibliografia

- R. Barthes, *La Tour Eiffel*, Milano, Abscondita, 2009. Edizione originale *La Tour Eiffel*, Paris, Seuil, 1989.
- H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munchen, Fink, 2001.
- W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011.
- P. Bourdieu, «Culto dell’unità e differenze colte», in *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un’arte media*, a cura di P. Bourdieu. Edizione italiana a cura di M. Buonanno, Rimini, Guaraldi, 2004, pp. 51-128.
- P. Bourdieu (ed.), *Un art moyen*. Paris: Editions de minuit, 1965. Edizione italiana a cura di M. Buonanno. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un’arte media*, Rimini, Guaraldi, 2004.
- B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- R. Cotroneo, *Lo sguardo rovesciato. Come la fotografia sta cambiando le nostre vite*, Novara, UTET, 2015.
- S. Heyman, «Photos, Photos Everywhere», in *The New York Times*, 29 luglio 2015. <https://www.nytimes.com/2015/07/23/arts/international/photos-photos-everywhere.html>.
- W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1986.

¹⁶ <https://followmeto.travel/about>.

- P. Nicolin, *La verità in architettura: il pensiero di un'altra modernità*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- V. Pavoncello (ed.), *Cheese!: un mondo di selfie : fenomenologie d'oggi*, Milano, Mimesis, 2016.
- G. Riva, *Selfie: narcisismo e identità*, Milano e Bologna, Il Mulino, 2016.
- T. Sorchiotti, A. Prunesti, *#Selfie. La cultura dell'autoscatto come forma di racconto e appartenenza*, Palermo, Flaccovio Dario, 2015.
- T. Wilkinson, «The Polemical Snapshot: Architectural Photography in the Age of Social Media», in *The Architectural Review* 1415, 2015, pp. 91-97.
- «UNWTO Tourism Highlights 2016 Edition». World Tourism Organization, 2016. <http://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284418145>.

Il caleidoscopio narrativo della moda italiana degli anni '50. Un itinerario ideale tra borghi e città del Belpaese

Ornella Cirillo

Università della Campania Luigi Vanvitelli – Napoli – Italia

Parole chiave: moda, turismo, patrimonio artistico italiano, patrimonio naturale e paesaggistico italiano, dopoguerra, primi anni cinquanta, «Bellezza, mensile dell'alta moda e della vita italiana», Irene Brin, Elsa Robiola.

1. Moda e turismo, un binomio vincente

Dopo il secondo conflitto mondiale, in Italia l'esigenza di risollevarle le condizioni morali e materiali della popolazione impone, come è noto, una sostanziale riorganizzazione dell'apparato produttivo. La ricostruzione economica punta su diversi settori, tra i quali, oltre al cinema e al turismo, anche la moda, ambito creativo che nel contesto di un generale fermento operativo consolida la competenza artigiana e la qualificata manodopera sartoriale ampiamente diffusi da tempo nel territorio e ripropone, al contempo, un'idea di lusso e di piacere apparentemente lontani, coniugando ragioni di tipo pratico a esigenze di carattere psicologico. Parallelamente il paesaggio e il patrimonio artistico, elementi di continuità con la storia e la cultura nazionale, creano un immaginario tutto nuovo per il Paese in crescita, un miraggio da osservare, da conoscere e, specialmente, da vivere.

Le istituzioni e i media rilanciano progressivamente oltre i confini locali l'immagine della creatività italiana e impongono la nazione come il prototipo del luogo dello svago, del buon gusto e delle vacanze. Mentre il cinema esporta nel mondo il volto di una nazione che cambia, simbolo di libertà e di cultura, la stampa, la radio e la televisione spingono gli italiani verso un turismo moderno che riesca da un lato a incentivare questo importante settore dell'industria, dall'altro a infondere l'ottimismo necessario alla ripresa.

Per la moda lo strumento divulgativo preliminare rimane la carta stampata che, sebbene ancora poco nutrita, è impegnata a presentare ai lettori le novità della fiorente produzione nazionale. Scopo principale delle riviste più accorte e competenti, come *Bellezza mensile dell'alta moda e della vita italiana* – fondata nel 1941 da Gio Ponti ed Elsa Robiola – è, infatti, quello di dare voce al dinamico mondo creativo e artigianale nazionale che non ha alcuna consapevolezza di sé ma, anzi, ha bisogno di percepirsi come entità positiva e deve offrire, di riflesso, un'idea esterna che raccolga in un unico insieme la realtà segmentata e spontanea attiva nei laboratori regionali.

Per dare concretezza a tale progetto si rende necessario coinvolgere autori e fotografi che hanno la capacità di interpretare un progetto ampio di diffusione del valore e dell'utilità della moda per l'Italia – perché, al momento anche gli italiani non ne hanno piena coscienza – e di divulgazione nel mondo dell'italianità delle creazioni. Ciò non tanto in relazione alle rinomate sartorie della capitale, ma di quelle nascenti e più silenziose delle città periferiche o addirittura delle isole che, insieme alle altre, compongono una delle risorse più autentiche e redditizie di quel contesto storico.

La moda italiana, di fatto, al momento ha non solo una primitiva cognizione di sé e una rudimentale impalcatura comunicativa che le offre una limitata visibilità di nicchia, ma manca di un volto connotato e condiviso, sia nel quadro nazionale che internazionale. In tal senso, un effettivo salto di qualità può derivare solo dall'acquisizione di un'identità collettiva e ben

Vacanze in Italia

Chiffon in due toni di lilla, l'abito di Tizzoni organza di seta rosa a grandi petali, l'abito di Veneziani. Foto Pallavicini all'Isola Bella.
TIZZONI
VENEZIANI



Abiti di Tizzoni e Veneziani nella cornice dell'Isola Bella. Foto Pallavicini. Da «Bellezza»

definita come paese della moda, per la quale l'esistenza di una domanda e di una diffusa attività progettuale è solo un aspetto preliminare. I sarti da soli non possono riuscire a comporre questa fisionomia forte e completa; né, insieme agli abili artigiani, riescono a restituire l'idea di un'Italia creativa superiore per gusto e preziosità manifatturiera alla Francia. La risposta operativa più efficace è nella combinazione delle prerogative del Paese, cioè nell'accostamento tra natura, archeologia, monumenti, paesaggio e moda, sia essa di lusso che boutique. Solo questa pluralità di valori, all'interno di un intelligente e intraprendente progetto culturale, può riuscire nel giro di poco tempo a superare l'ambito locale dei prodotti, dilatandone la fama in una scala culturale di livello nazionale e oltre.

In un'Italia che in questi anni riscopre il proprio patrimonio naturale e paesaggistico e, attraverso il cinema, vive con evidenza il portato evocativo di quello artistico, diventa, infatti, necessario

rivolgere un interesse dinamico e virtuoso al territorio, non accessorio ma produttivo; è utile, quindi, considerare l'intero patrimonio culturale nazionale non in maniera autonoma e isolata, ma abbinandolo ad altri ambiti, così che essi possano vicendevolmente beneficiarne. È in questo senso, quindi, che la moda, considerata anche l'urgenza di un effettivo affrancamento dalla dipendenza straniera, sposa il paesaggio, l'arte e il turismo e su di essi fa leva per veicolare contenuti di qualità e di gusto, cioè sul binomio "bello e ben fatto" del prodotto italiano.

La base solida su cui la moda in Italia impianta le proprie fondamenta, dichiara in proposito nel 1954 Elsa Robiola¹, è strettamente connessa «anche all'enorme prestigio di cui godono all'estero alcune nostre città [...] [a cui] si sono aggiunte nel dopoguerra, le Isole più o meno note»²; ed è proprio l'unicità di questi luoghi una delle ragioni che facilita la trasmissione dell'immagine fotografica e cinematografica della moda in tutto il mondo. In particolare, la moda estiva, per la quale al momento una schiera di emergenti creativi sta elaborando una specifica linea di prodotti con «una impronta decisamente italiana [...] si diffonde con l'attrattiva dei luoghi più frequentati da una vasta clientela internazionale»³; mentre sui laghi lombardi si promuove, per esempio, la produzione in seta, perché lì si incontrano e fortificano reciprocamente «attività collegate tra loro da interessi affini, e cioè l'industria della moda, l'industria tessile serica e l'industria del turismo»⁴. Questi contesti, come le capitali dell'arte,

¹ Elsa Robiola (1907-1988), giornalista milanese, ha fondato la rivista *Bellezza mensile dell'alta moda e della vita italiana* (d'ora in poi *Bellezza*) insieme a Gio Ponti nel 1941; l'ha guidata per due decenni, riuscendo a tenerla al livello di *Harper's Bazaar* e *Vogue*. Cfr. *Dizionario della moda*. 2003, pp. 1025-1026.

² E. Robiola, in «Bellezza», 11, 1954, p. 22.

³ *Anteprima dell'estate*, in «Bellezza», 2, 1953, p. 39.

⁴ *Festival della moda d'estate promosso dalle industrie seriche comasche*, in «Bellezza», 7, 1955, p. 46.

le isole e i borghi marinari, valgono, difatti, di per sé come le più autentiche e significative vetrine promozionali della creatività italiana.

Ne consegue che sulle pagine delle riviste di settore, dagli ultimi anni quaranta e per tutti i cinquanta, si alternano con regolare intermittenza rappresentazioni fotografiche ambientate non solo nei contesti di Roma, Firenze, Venezia, Milano e Napoli, ma pure sulle coste meridionali, nelle località alpine o nelle isole maggiori, in un caleidoscopio narrativo che alterna ai temi dell'arte e del paesaggio, quelli della mediterraneità, del folclore e della vita di *charme*, presentando agli occhi del lettore un itinerario ideale, quasi una guida che lo proietta nella dimensione di un viaggio, per ora solo immaginario, verso le mete che di lì a poco avrebbero accolto il turismo d'élite.

A comprendere l'importanza del *genius loci* come valore che può proiettare il design italiano di moda in una dimensione transnazionale e transculturale⁵, oggi pienamente riconosciuta, è, in particolare, la scrittrice e giornalista Irene Brin, collaboratrice non solo di *Grazia*, *Annabella*, *L'Europeo* e *Domina*, ma soprattutto, dal 1941 al 1968, di *Bellezza*. È lei, insieme alla redattrice Elsa Robiola, ai fotografi che coinvolgono e ad altri influenti autori, a modificare il connotato aulico e solenne alla moda di quel tempo, a renderla "ambiente"⁶, rivelato ai lettori attraverso squarci fotografici inediti, con pose inquadrature in lussuosi ambiti domestici e in luoghi mai visti, affiancati da citazioni di conversazioni mondane, altamente attraenti.

Adesso in questo settore, la ripresa fotografica sta vivendo una stagione di sostanziale evoluzione, perché uscendo dagli atelier e dagli schemi ritrattistici mitizzanti, privi di azioni, entra in città, nei teatri o negli spazi dell'entourage intellettuale, cogliendo dalla scenografia e dal mondo di Cinecittà nuove suggestioni comunicative. La fotografia di moda sta scoprendo il valore dello sfondo e per questo lo spazio in cui è ripreso l'abito sta diventando essenziale: alcuni autori, come De Antonis, Patellani e Pallavicini, inquadrano le modelle – donne distanti e inavvicinabili⁷ – negli angoli di Roma antica, nelle sale e nei giardini dei palazzi rinascimentali o barocchi, per riproporre al pubblico l'immagine mitica dell'Italia artistica, tanto colta, quanto elegante. Altri, come Scrimali, Robiola, Interfoto e la tedesca Relang, si addentrano nei borghi, nelle isole, nei siti archeologici del Mezzogiorno, ne riscoprono la bellezza, rendendoli a loro volta stimoli per moderni itinerari turistici e, pure, veicoli di nuovi significati culturali. Nei loro scatti i sorrisi delle modelle, le loro pose rasserenate e gaudenti, gli sventolii degli abiti, il comfort dei costumi e, soprattutto, le atmosfere incantate dei posti



Abiti di Tizzoni, Carosa, Garnett, ESVAM, rispettivamente nei contesti di Venezia, Firenze, Roma, Bomarzo. Da «Bellezza»

⁵ V. C. Caratozzolo. 2006, p. 9.

⁶ Kk p. 29.

⁷ Cfr. L. Pignotti 1987, pp. 280-287, in specie p. 280.

mostrati offrono ai lettori un'iniziale percezione dei paesaggi, che ne accresce la curiosità; mentre i capolavori dell'arte sartoriale e manifatturiera dei laboratori italiani si impregnano di connotati che ne amplificano il pregio.

Il loro linguaggio espressivo, infatti, non è l'oggettivismo della letteratura odepórica, né la narrazione fiabesca della cronaca rosa o il neorealismo dei reporter che svela le arretratezze di un Paese in lento risveglio, ma una rappresentazione raffinata e misurata dell'Italia da godere, dei luoghi della memoria, dei paesi poco noti, intrisa di una forza collettiva e simbolica, capace di suscitare interessi molteplici nei lettori, potenziali fruitori.

Sono loro, dunque, che, coniugando le tendenze artistiche d'Oltralpe e le nuove esigenze di una nazione in progressiva trasformazione, riescono a imporre uno stile fotografico nuovo, dove il realismo del bel paesaggio s'intreccia al lusso della modellistica inedita e il fascino di località incontaminate si abbina a proposte esclusive di capi pregiati o per la vita in vacanza, rivelazione precipua di questi tempi.

2. Gli itinerari di *Bellezza* per le vacanze in Italia

Nelle pagine di *Bellezza*, questo tipo di rassegna inizia timidamente negli ultimi anni quaranta, suggerendo per le *Vacanze in Italia* le mete consolidate del centro-nord, tra l'Alpe di Siusi, l'arcipelago toscano, i laghi lombardi e le capitali dell'arte⁸; poi, nella prima metà degli anni cinquanta, l'attenzione si spinge con incessante insistenza nell'"Italia di giù" e "alla scoperta delle isole", ideando dei veri e propri *Itinerari estivi*, specificamente rivolti a quei luoghi in cui comincia a fiorire il turismo balneare e sportivo. L'intento principale di questi affondi è quello di evidenziare «come il colore locale delle nostre spiagge, dei nostri centri termali, delle nostre celebri stazioni di villeggiatura alpina, risente anche dell'impronta caratteristica di "come ci si veste"»⁹, mostrando così la natura comunicativa della moda, il suo essere espressione autentica delle competenze di un contesto, la sua vocazione a incrociare saperi e istanze di varia natura. L'idea è quella di restituire, con un «criterio turisticamente preciso», un calendario-guida con cui abbinare abiti e luoghi¹⁰, affiancando all'esposizione colta dei caratteri dei siti, indicazioni pratiche sulle *mise* adeguate alla vita al mare, nelle malghe alpine o su un piroscampo. Così, per esempio, nella ricchissima parata esibita, tra le volte delle case capresi spuntano gli abiti in tessuti fatti a mano de La Tessitrice dell'isola¹¹; davanti ai Faraglioni, all'isolotto di Sant'Angelo d'Ischia e ai vicoli di Taormina, molti accessori e i coloratissimi capi di Emilio Pucci¹²; i costumi di Armonia si abbinano ai bikini dei mosaici di Piazza Armerina e alle bianche casette di Positano¹³. Tra le baite di montagna sono inquadrati, poi, le "bizzarre casacche" di Myrica¹⁴ e a Sirmione i più sobri abiti da passeggio di Myrna Frari e Dazza¹⁵. Mentre a Cagliari, dinanzi alle bianche montagne di sale, si mostrano le creazioni di Giovannelli-Sciarra e dell'ESVAM¹⁶; e, a Napoli, i tailleur di Fausto Sarli, gli sbarazzini completi di Lea Livoli e i soprabiti di Cassisi e Di Fenizio sfilano tra i rinomati ristoranti di Santa Lucia e le bancarelle dei quartieri popolari¹⁷.

⁸ C. Linati, *Vacanze in Italia*, in «Bellezza», 5, 1949, pp. 30-35.

⁹ «Bellezza», 7, 1953, p. 12.

¹⁰ E. Robiola, *Calendario di luglio*, in «Bellezza», 7, 1953, p. 12.

¹¹ Ivi, pp. 13-17.

¹² «Bellezza», 5, 1955, p. 76; *Primavera siciliana*, in «Bellezza», 2, 1955, pp. 64-67.

¹³ I. Brin, *Maggio a Positano*, in «Bellezza», 5, 1954, pp. 54-63; *L'eterna canzone del mare*, in «Bellezza», 5, 1955, pp. 72-73.

¹⁴ C. Luraghi, *Vette di luglio*, in «Bellezza», 7, 1954, pp. 38-39.

¹⁵ *Settembre sui laghi*, in «Bellezza», 8, 1954, pp. 22-31.

¹⁶ L. Montesi, *Sardegna pittoresca. A Cagliari bianche montagne di sale*, in «Bellezza», 2, 1955, pp. 56-63.

¹⁷ *Con la regia di Piedigrotta e Mergellina*, in «Bellezza», 11, 1954, pp. 46-47; *Atmosfera "giovani firme" a Napoli*, in «Bellezza», 8, 1955, pp. 66-69; *Aria di Napoli*, in «Bellezza», 11, 1956, pp. 48-49.

Nelle sale di palazzi rinascimentali o negli squarci urbani barocchi di Roma e Firenze, tra le calle di Venezia, sulle strade di Ostia antica, tra i giardini di Boboli¹⁸ o tra gli atelier di via Margutta, spiccano, invece, i più lussuosi abiti di Fercioni, Carosa, Gattinoni, Veneziani, Schuberth, Fabiani, Marucelli e di molti altri protagonisti dell'alta moda¹⁹.

Una delle mete privilegiate di questi servizi appare il Sud, non quello del passato, arretrato e folclorico, ma quello ignoto e vivace delle isole, dei vulcani e dei siti classici, perché, al pari di altri medium, questo comparto, perfettamente inserito nella più ampia cornice culturale, economica e politica del Paese, veicola pure gli esiti del programma statale sostenuto dalla Cassa per il Mezzogiorno, la quale in questi anni è impegnata a rivitalizzare siti e capolavori finora trascurati. Se, infatti, negli *Itinerari estivi di Bellezza* compaiono reportage sapientemente costruiti a Taormina, Selinunte, Palermo e Piazza Armerina è proprio perché il piano di interventi governativo ha recentemente inserito queste località nel circuito turistico siciliano²⁰.

Analogamente, alle azioni pubbliche volte alla scoperta dei siti alpini fanno riscontro articoli puntualmente dedicati al guardaroba sportivo per i soggiorni in quota. L'intenzione di *Bellezza* è evidentemente, non solo quella di fornire un aggiornamento delle conoscenze in tema di vacanze, ma innanzitutto quella di individuare implicitamente una geografia del turismo in Italia che, andando oltre le più note città d'arte – alle quali si aggiungono ricchi squarci su siti meno rinomati, quali Bomarzo, Monza, le ville venete²¹ –, spazia dalle vette di Madonna di Campiglio²² e di Sestriere, ai laghi di Como e di Garda a



Costumi di Cole, Glans e Mariuccia Crema nei contesti di Positano e Ischia. Da «Bellezza»

¹⁸ «Bellezza», 18-19, 1947, pp. 4-7.

¹⁹ La rassegna fa riferimento ai numerosi articoli, tra i quali cito in particolare: *Le ore di Firenze*, in «Bellezza», 9, 1954, pp. 38-45; C. Luraghi, *Giorno e notte a via Margutta*, in «Bellezza», 1, 1955, pp. 38-47; *Aria d'estate sul viale dei colli*, in «Bellezza», 3, 1955, pp. 46-47; *Aprile a Roma*, in «Bellezza», 4, 1955, pp. 67-70; *Partiti per l'Australia*, in «Bellezza», 6, 1955, pp. 56-61.

²⁰ M. Besusso 1962, pp. 358-364.

²¹ «Bellezza», 7, 1951, pp. 70-73; 7, *Le belle e i mostri*, in «Bellezza», 7, 1955, pp. 54-59.

²² C. Luraghi, *Vette di luglio...* cit.



Abiti di Dazza e Myrna Frari, Armonia, Pucci e Di Finizio, nei contesti di Sirmione, Piazza Armerina, Taormina e Napoli. Da «Bellezza»

Portofino; dalla Sardegna “pittorresca”, alle isole del Giglio, di Ischia e di Capri²³, fino alle coste meridionali delle Eolie²⁴. Al di là delle proposte turistiche e dei suggerimenti operativi con cui educare le lettrici su “come ci si veste”, in ogni luogo e occasione, l’ambizione complessiva del principale mensile di settore è quella di manifestare ai lettori la pluralità di connotazioni che la moda assume nella composita geografia italiana. Ciascun luogo impone una sua “regia”, unica e inconfondibile alla propria produzione, col vantaggio di comporre, nella totalità del quadro nazionale, un patrimonio tanto multiforme, quanto autentico e inimitabile²⁵. Sono, infatti, «proprio le sottili differenze stabilite ormai tra una città e l’altra – afferma la redazione nel 1949 – a dare la certezza di una moda che rappresenta ampiamente l’eterogeneità italiana»²⁶: se a Venezia, a esempio, tra gondole e sale teatrali prevalgono abiti sontuosi, intrisi di gusto europeo²⁷, a Napoli nasce «una moda [...] che sa di mare, di scogli, di incanti di sirene»²⁸; gli

“stampati del Portofino” sono un’istituzione unica del rinomato paese ligure²⁹, mentre a Capri «i sandali e le scarpe di pezza, i pantaloni di velluto nero o di cotone azzurro e le camicie colorate non hanno nulla a che vedere con la suggestione e i richiami che le botteghe del Lido di Venezia esercitano sugli ospiti»³⁰. La moda italiana «ha sfumature di colore e sapore diverso dal nord al sud»³¹ e tale diversità definisce, allora e ancora per alcuni decenni, l’unicità del patrimonio creativo della nazione, sintesi d’eccezione tra valori immateriali, buon gusto e perfezione esecutiva.

Bibliografia

- P. Barbaro, «Fotografia di moda negli anni Cinquanta in Italia», in *La moda italiana. Le origine dell’Alta Moda e la maglieria*, edited by G. Bianchino, G. Butazzi, A. Mottola Molino, A. Quintavalle, Milano, Electa, 1987, pp. 184-197.
Bellissima. L’Italia dell’alta moda 1945-1968, edited by M. L. Frisa, A. Mattiolo, S. Tonchi, Milano, Electa, Roma, MAXXI, 2014.

²³ I. Brin, *Itinerari estivi di Bellezza. Giugno a Sant’Angelo d’Ischia*, in «Bellezza», 6, 1954, pp. 16-21.

²⁴ *Scoperta delle isole*, in «Bellezza», 6, 1953, pp. 16-29.

²⁵ E. Robiola, in «Bellezza», 11, 1954, p. 22.

²⁶ *Anteprima di moda in ridotto*, in «Bellezza», 2, 1949, p. 51.

²⁷ «Bellezza», 10, 1951, pp. 18-20.

²⁸ «Bellezza», 11, 1949, p. 22.

²⁹ *Ragazze a Portofino*, in «Bellezza», 8, 1955, pp. 63-64.

³⁰ E. Robiola, *Calendario di luglio*, in «Bellezza», 7, 1953, p. 12.

³¹ «Bellezza», 7, 1953, p. 14.

- A. Berrino, *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- M. Besusso, «Una politica per il turismo nel Mezzogiorno», in *Industria, servizi e scuola*, Bari, Laterza, 1962, pp. 358-364.
- G. Bianchino, «La foto di moda», in *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, edited by U. Lucas, Torino, Giulio Einaudi, 2004, pp. 601-612.
- M.F. Bonetti, «Con la regia di Venezia... Souvenir d'Italie», in *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi*, Milano, Edizioni Charta, 2005, pp. 60-65.
- V. C. Caratozzolo, *Irene Brin. Lo stile italiano nella moda*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Dizionario della moda*, edited by G. Vergani, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2003.
- A. Cirafici, O. Cirillo «Sguardi su Capri. Moda e rappresentazioni di un'icona dell'immaginario contemporaneo», in *Delli aspetti de' paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, Tomo I-Parte 2, *Costruzione, descrizione, identità storica*, edited by A. Berrino, A. Buccaro, collana "Storia e iconografia dell'architettura, della città e dei siti europei", CIRICE, Napoli 2016, pp. 1243-1253.
- S. Gnoli, *Moda dalla nascita della haute couture a oggi*, Roma, Carocci editore, 2012.
- A. Jelardi, *Storia del viaggio e del turismo in Italia*, Milano, Mursia, 2012.
- U. Lucas and T. Agliani, «L'immagine fotografica 1945-2000», in *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, edited by U. Lucas, Torino, Giulio Einaudi, Torino, 2004 pp. 3-53.
- E. Morini, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, Milano, Skira, 2010.
- L. Pignotti, «Fotografia di moda e arte», in *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, edited by G. Butazzi, A. Mottola Molino, Milano, Electa, 1987.