



eikonocity

Publisher: FeDOA Press- Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II
Registered in Italy

Publication details, including instructions for authors and subscription information:
<http://www.serena.unina.it/index.php/eikonocity/index>

Lecture & Research

To cite these articles: Morabito, G., Riberi, M. (2024). *Il Piemonte nell'Ottocento nella rappresentazione di Clemente Rovere*: Eikonocity, 2024, anno IX, n. 1, 141-145, DOI: 10.6092/2499-1422/11083
Carlettini, I. (2024). Una «Svizzera italiana»: per una storia dell'immagine fotografica del paesaggio abruzzese (1889-1923): Eikonocity, 2024, anno IX, n. 1, 146-150, DOI: 10.6092/2499-1422/11083
Capano, F. (2024). *Un secolo di terremoti nel Mezzogiorno tra Sette e Ottocento: distruzione, ricostruzione e memoria di territori e città*: Eikonocity, 2024, anno IX, n. 1, 151-152, DOI: 10.6092/2499-1422/11091
Pecoraro Martucci, A. (2024). *Una lettura originale del Made in Naples*: Eikonocity, 2024, anno IX, n. 1, 153-154, DOI:10.6092/2499-1422/11092

To link to these articles: <http://dx.doi.org/10.6092/2499-1422/11083>
<http://dx.doi.org/10.6092/2499-1422/11091>
<http://dx.doi.org/10.6092/2499-1422/11092>

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>
It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

Lecture & Recherche

Il Piemonte nell'Ottocento nella rappresentazione di Clemente Rovere

Gabriella Morabito

Mario Riberi

Deputazione Subalpina di storia patria

Dipartimento di Giurisprudenza, Università degli Studi di Torino.

Gabriella Morabito è responsabile della biblioteca e dell'archivio della Deputazione Subalpina. Si occupa in particolare delle tematiche della digitalizzazione dei beni librari. Fa parte del CoBiS, coordinamento delle biblioteche specialistiche di Torino e del coordinamento istituti culturali del Piemonte.

Author: gabriella.morabito@deputazione.subalpina.it

Mario Riberi è professore associato di Storia del diritto medievale e moderno presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Torino. È autore di numerosi articoli pubblicati su riviste e di saggi in volumi miscelanei. Ha scritto cinque monografie: *La giustizia penale nel Piemonte napoleonico* (Torino 2016); *Piemonte, Nizza e Savoia di fronte al rinnovamento processuale napoleonico* (Torino 2018); *Les députés du pays niçois à la Chambre subalpine de Turin* (Nice 2019); *La creazione giuridica del Regno d'Italia* (Torino 2020); *Giovanni de Foresta. Il deputato nizzardo guardasigilli di Cavour* (Torino 2023). È inoltre curatore di tre volumi dedicati a "Diritto e opera" (2019, 2022 e 2023).

Author: mario.riberi@unito.it

Il fondo di disegni di Clemente Rovere, nel quale i beni archivistici sono da considerarsi come 'memorie del futuro' degli spazi geografici, è stato inserito nel progetto *Musei per il futuro*, finanziato dal MIC, che vede impegnate tre istituzioni: la Società Napoletana di storia patria, la Società Romana di storia patria e la Deputazione Subalpina di storia patria. È un percorso di valorizzazione di beni documentali che non vuole soltanto interrogarsi sulla loro conservazione ma offrire delle soluzioni per la conoscenza e la comunicazione dei loro contenuti; per renderli maggiormente fruibili; è infatti necessario garantirne l'accessibilità alla comunità degli studiosi e dei cittadini tramite progetti di rete e digitali.

Il fondo archivistico di Clemente Rovere (Dogliani, 1807 – Torino 1860), *Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto* [Sertorio Lombardi, 1978], conservato nell'archivio storico della Deputazione Subalpina di storia patria, è un corpus di 4.200 disegni (1826-1860) che illustra in dettaglio la Savoia, il Piemonte, la Lomellina, la Liguria. Il piano dell'opera ha una consistenza di 50 cartelle in cui sono contenuti 286 volumi; in ognuno di essi sono inseriti i fascicoli con i nomi dei relativi mandamenti. Rovere ordina infatti i documenti secondo l'ordinamento amministrativo del territorio dello

stato sabaudo.

I disegni finiti si presentano su tavole di cartoncino con la didascalia e l'anno di edizione eseguiti a matita e inchiostro.

Questi otto disegni sono un esempio della rappresentazione del paesaggio realizzata da Clemente Rovere; la raccolta completa costituisce una risorsa significativa per gli studi storici e per l'analisi dei cambiamenti del territorio.

È lo stesso Clemente Rovere a spiegare il suo metodo di lavoro nella presentazione dell'opera alla Regia Deputazione Subalpina sovra gli studi di storia patria di Torino nella tornata del 28 maggio 1854. Riferendosi in particolare ai suoi disegni, afferma: «Tutte queste vedute rappresentanti il Piemonte nel suo stato attuale, furono da me disegnate sui luoghi, a questo fine già trascorsi a piedi e passo a passo fermandomi una gran parte delle provincie Piemontane e Liguri, visitandone tutti i comuni, e qual frutto di così faticose perlustrazioni, ne riportai già più di 4.000 di così fatti disegni» [Sertorio Lombardi, 1978, XXIII-XXVII].

Il suo lavoro si fonda su due componenti fondamentali: gli articoli storici che sono elaborati a partire da informazioni reperite in archivi e biblioteche, e tengono però conto anche delle «tradizioni popolari apprese sui luoghi»; un vasto corredo di «piante, vedute e



Fig.1: Torino, veduta generale verso scirocco, 1831, archivio Deputazione Subalpina.



Fig.2: Alessandria, il palazzo di città, 1845, archivio Deputazione Subalpina.



Fig.3: Mondovì, piazza maggiore, 1843, archivio Deputazione Subalpina.

disegni rappresentanti città, borghi e castelli, monumenti, propugnacoli, piani di battaglie o di attendamenti, e tutto ciò che mi fu possibile di rinvenire per dimostrare la passata forma dei luoghi» [Sertorio Lombardi, 1978, XXVI]. Rovere non può certamente essere ricordato come un pittore impegnato a ritrarre i paesaggi urbani e naturali degli «Stati sardi di terraferma» secondo i canoni dell'estetica e della poetica romantica, come fecero altri celebri artisti dell'epoca; era, invece, un funzionario del governo che, in qualità di disegnatore dilettante, cercava di cogliere le caratteristiche di un'organizzazione amministrativa, quella del Regno sabauda, o meglio del Piemonte. Ma quale Piemonte aveva in mente Clemente Rovere?

Occorre una precisazione. I domini sabaudi non rappresentarono uno Stato nazionale nel significato che la cultura ottocentesca ha voluto dare a questo termine. Tanto meno furono uno Stato italiano, nel senso che la contemporaneità attribuisce a quest'espressione. Soltanto nel Settecento gli Stati sabaudi tentarono di realizzare un nuovo tipo di coesione, che rimase un processo incompiuto, perché segnato dalla presenza di due forze, opposte e contrastanti. Da una parte le *élites* culturali piemontesi miravano alla trasformazione degli Stati in uno Stato italiano con una nazionalità propria: un «grande Piemonte» nel quale avrebbero dovuto identificarsi anche le *petites patries* che non erano piemontesi, ma erano legate alla Casa Savoia (Contea di Nizza, Savoia, Valle d'Aosta e Sardegna). Dall'altra parte stavano le *élites* di questi territori, che, negli stessi anni, avevano alimentato una nuova coscienza di sé, elaborando una rappresentazione della propria storia in opposizione non tanto a quella dinastica, quanto all'azione dei suoi governi, trovando nella montagna (Savoia, Valle d'Aosta ed entroterra Nizzardo alpino) o nel mare (Nizza marittima, la costiera del ponente ligure e la Sardegna) un elemento peculiare ed originario per la costruzione della loro identità collettiva. Si trattava di

linee divergenti, che identificavano nella fedeltà alla dinastia la forza e la ragione per non esser inconciliabili [Riberi, 2020, 247-248; Bianchi, Merlotti, 2017, 228-229].

Parrebbe che Rovere, con uno spirito incline ad un certo sentimentalismo per il passato [Pene Vidari, 2016, XIII], aderisca alle tesi, risalente al Settecento, di un «grande Piemonte» che si estendeva (almeno idealmente) anche ai territori savoiaardi, nizzardi e liguri con una capitale ormai chiaramente fissata, da Carlo Alberto di Savoia-Carignano, a Torino. Un Piemonte costituito dunque da territori, infrastrutture e luoghi molto diversi tra loro sia per posizione geografica sia per condizioni climatiche. Degli spazi urbani e rurali, delle vie di comunicazione (strade, ponti e gallerie), di fiumi e laghi navigabili, delle colline con vigneti e oliveti, delle riviere marine con porti e approdi, dei paesaggi alpini con pinete, vette e ghiacciai, Rovere intendeva fissare, insieme alla loro fisionomia, le peculiarità del contesto ambientale, nelle quali gli insediamenti umani, le colture, le attività lavorative e commerciali, su cui si proponeva di ragguagliarci, avevano gradualmente preso forma.

Si tratta di una lettura del paesaggio che non si accontenta di raffigurare il costruito o gli scorci pittoreschi. A denotare l'esigenza di rappresentare i nuclei abitati in rapporto al loro contesto territoriale non è soltanto la presenza di numerose carte topografiche nelle varie cartelle delle vedute di questo funzionario-disegnatore, ma anche l'evidente ricerca, in parecchie altre immagini, di un approfondimento specifico di determinate situazioni insediative che, venutesi a creare nel tempo, caratterizzavano l'intera zona, esprimendo una rete di relazioni fra quei luoghi. Insomma, nei disegni di Rovere si può cogliere, più che una finalità estetica, l'interesse al rapporto fra le varie espressioni sensibili delle vicende antropiche e storiche dei territori del regno di Sardegna e in particolare del Piemonte [Lombardi, 1980, 339-340].

Perciò l'opera di Rovere riveste un importan-



Fig.4: Mondovì, piazza maggiore, 1843, archivio Deputazione Subalpina.



Fig.5: Novara, piazza delle erbe, 1845, archivio Deputazione Subalpina.



Fig.6: Sacro Monte di Varallo, piazza principale, 1847, archivio Deputazione Subalpina.

te valore documentale, in quanto costituisce una testimonianza sistematica dell'aspetto del Piemonte, o meglio degli Stati facenti parte del regno sabauda. I suoi disegni non tendono tuttavia a riprodurre fotograficamente il paesaggio, siamo negli anni in cui la fotografia stava nascendo, ma ad entrare in competizione con la fotografia stessa, sostituendo all'obiettivo della fotocamera gli occhi dell'uomo, usati come un grand'angolo capace di cogliere e selezionare prospettive ben più ampie di quelle che la macchina è in grado di riprendere. Inoltre, a differenza della convenzionalità dell'immagine fotografica che rispetto allo sguardo umano trova nell'inquadratura un limite insormontabile, la rappresentazione del territorio, offertaci da Rovere, assume un altro significato in quanto la scelta del punto di osservazione non è condizionata dal mezzo fotografico: è quella di un intellettuale che, avendo educato gli occhi a 'vedere', sa cogliere e dare risalto ai segni ed ai tratti caratteristici presenti nel paesaggio. Ad esempio la presenza di casolari e borgate all'interno dei molti paesaggi alpini permette all'osservatore di percepire una rete di relazioni umane pur sempre protettiva – per quanto fragile possa risultare – nel rapporto con una natura incombente. Ed ancora, mentre le vedute di scorci e di nuclei urbani richiamano gli interessi e le richieste sociali e culturali che connotano l'ambito cittadino, i campi e le colture che appaiono dai disegni ci informano sulla complessa vicenda di umanizzazione del paesaggio e sulla storia delle pratiche agricole e delle tecnologie impiegate in rapporto alla morfologia del suolo [Sertorio Lombardi, 1978, CXXXVI]. Infine un esame delle singole vedute, disegnate da Rovere, può essere utile per due motivi. Il primo per confrontare la situazione rilevata allora, cioè nella prima metà del XIX secolo, con quella che, nonostante i processi di distruzione e di ricostruzione avvenuti nel tempo, è possibile riscontrare ancora oggi, al fine di procedere ad uno studio che consideri quelle

immagini come una guida per il presente. Il secondo per comprendere i modelli culturali tipici dell'epoca, ponendo l'accento sulla concezione dei valori paesistico-estetici che connotano l'approccio dei temi e la scelta dei soggetti da parte dell'autore.

In proposito occorre sottolineare che le vedute disegnate sono assolutamente deserte, prive di soggetti umani o di animali: gli spazi urbani, le campagne, i paesaggi appaiono immoti, come sospesi nel tempo, documentati nella ferma oggettività di componenti statiche, quasi fondali pronti per l'irruzione sulla scena di una popolazione, la cui esistenza è solo suggerita da alcuni particolari come l'insegna di una bottega, un lampione al crocevia, attrezzi agricoli vicini alle casine. Infatti, tra i suoi quattromila disegni, Rovere inserisce sagome umane soltanto in rarissimi casi e non tanto per introdurre dei personaggi, quanto piuttosto per precisare, mediante un riferimento dimensionale, la scala dell'immagine rappresentata o qualche specifica caratteristica della stessa. [Sertorio Lombardi, 1978, LXXXV- LXXXVI].

Tuttavia, anche se le persone e l'attività del lavoro dei campi non sono presenti direttamente nei disegni del Rovere, tutte le vedute della campagna coltivata e dei borghi montani circondati dai pascoli testimoniano del secolare impegno delle comunità ivi insediate per dissodare e coltivare la terra. I filari delle viti e degli olivi sulle pendici collinari, i solchi dell'aratro nelle distese della pianura, le sequenze dei pioppi, dei gelsi e dei salici, i prati ed i pascoli aperti fra le foreste montane documentano l'apprezzamento e la comprensione di quella componente fondamentale del paesaggio che è l'individuazione delle trasformazioni fisiche, determinate dall'opera dell'uomo nell'ambiente naturale. Inoltre i grandi tracciati stradali dei valichi alpini per creare nuove vie di comunicazione costituiscono per l'autore soggetti importanti attraverso i quali, con abbondanza di immagini, egli esprime quella fiducia nel progresso che caratterizza interesse intellet-



Fig.7: *Sacro Monte di Varallo*, piazza principale, 1847, archivio Deputazione Subalpina.



Fig.8: *Villa Sclopis presso Torino*, Val Salice, 9 maggio 1841, archivio Deputazione Subalpina.

tuale e politico vivo nello Stato sabaudo alle soglie del Risorgimento, in cui lo sviluppo delle scienze applicate, delle comunicazioni e dell'industrializzazione, concepite come fattori di miglioramento economico e di avanzamento sociale, costituiva un valore importante. Questo approccio interdisciplinare al paesaggio consente al disegnatore di effettuare un'operazione culturale particolarmente complessa: osservare e studiare nella rappresentazione della natura soprattutto l'aspetto antropico, vale a dire quel complesso, mutevole e stratificato sistema di relazioni che è espresso sensibilmente dalle trasformazioni imposte dall'uomo al territorio. In questo senso si può affermare che Rovere abbia anticipato la moderna concezione del paesaggio che da *paesaggio scenario* si trasforma in *paesaggio ambiente*. L'ambiente, inteso come copresenza di natura, di costruzioni e di altri segni umani, è il paesaggio che l'uomo vive, osserva, gode, trasforma, studia, pianifica, protegge. In questa prospettiva il paesaggio può essere considerato alla stregua dei beni culturali e come tale essere oggetto di salvaguardia, di interesse particolare e di interventi di tutela, come aveva teorizzato William Wordsworth, esprimendo un orientamento ascrivibile non tanto al consueto, canonico ruolo di fondatore del movimento romantico inglese, quanto a quello ben più rilevante per il pensiero ecologico di ispiratore e attivo promotore di politiche di tutela dell'ambiente naturale. Infatti questo poeta romantico, già all'inizio dell'Ottocento sosteneva che «il paesaggio è una sorta di proprietà nazionale, alla quale ha diritto e interesse ogni uomo avente occhi per percepire e un cuore per godere» [Wordsworth, 1984, 92]. Perciò la preziosa documentazione iconografica lasciata da Rovere è divenuta nel tempo, oltre che testimonianza del singolare impegno posto dall'autore nella realizzazione della sua ponderosa opera, anche importante fonte primaria per la ricerca di informazioni e dati di carattere documentario, cronologico e storico sulle trasformazioni gradualmente subite dai

nuclei abitati, dai monumenti, dagli spazi urbani e dai paesaggi rurali nell'arco di due secoli. In conclusione la lezione di Rovere è che si può giungere ad una concreta «consapevolezza dell'ambiente» e ad una concezione del paesaggio come «bene culturale» soltanto se si dispone delle conoscenze interdisciplinari scientifico-umanistiche indispensabili per impostare seriamente i problemi derivanti dalla valorizzazione, tutela e pianificazione ambientale, oggi troppo spesso approssimativamente affrontati, in forza di enunciazioni teoriche non accompagnate o suffragate da una precisa conoscenza del territorio e da accurate ricerche sul campo per la raccolta dei dati necessari alle nuove pianificazioni. In ciò consiste l'insegnamento più importante che questo meticoloso funzionario piemontese d'altri tempi ha lasciato a noi oggi, così abituati a parlare di «ambiente» e così ignari di che cosa significhi effettivamente conoscerlo per averlo percorso «a passo a passo» [Lombardi 1980, 340]. In questo ambito di ricerca sulla memoria del passato per la tutela del paesaggio si è realizzato un percorso iconografico storico-contemporaneo, pubblicato su CoBiS LOD [<https://cobis.to.it/il-piemonte-antico-e-moderno/>, ultima consultazione 25.07.2023] che mette a confronto, per alcune località del Piemonte, la descrizione del paesaggio del Rovere con il presente. Il progetto che vedrà le tre istituzioni impegnate nel prossimo triennio (Società Napoletana di storia patria, Società Romana di storia patria, Deputazione Subalpina di storia patria), invece, considera i beni archivistici come memorie storico-culturali e si pone in prosecuzione del percorso di valorizzazione e digitalizzazione. Nella collezione dei disegni di Rovere si opera per la diffusione e la sostenibilità del sistema digitale partendo dalla descrizione storica dei singoli mandamenti anche in riferimento alle note dell'autore, così da formare un nucleo di informazioni dalle quali si potranno estrarre dei dati per il confronto del territorio tra presente e passato.

Con la geolocalizzazione di alcune carte topografiche contenute nel fondo di disegni e l'identificazione della posizione geografica dei luoghi della cultura o di altri percorsi tematici, si possono identificare ad esempio le aree in cui si riscontra una maggiore concentrazione di istituzioni culturali e il loro impatto in una particolare area geografica. È possibile rappresentare le diverse tipologie di istituzioni con

icone specifiche e quindi di georeferenziare i luoghi culturali. Con i dati della ricerca si ricostruisce il territorio e una nuova iconografia storica.

L'obiettivo finale del progetto è di rendere disponibile nel web il fondo di Clemente Rovere, un'opera con caratteristiche di numeri e di qualità significative per lo studio della storia territoriale e del paesaggio.

Bibliografia

- BIANCHI, P., MERLOTTI, A. (2017). *Storia degli Stati sabaudi (1416-1848)*, Brescia, Morcelliana.
- LOMBARDI, F. (1980). *Recensione a Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere*, in «La civiltà cattolica» nn. 3123-3124, pp. 339-340.
- PENE VIDARI, G. S. (2016). *Presentazione dell'opera*, in *Viaggio in Piemonte di Paese in Paese*, Savignano, L'Artistica Editrice, pp. XIII-XVII.
- RIBERI, M. (2020). *La creazione giuridica del Regno d'Italia*, Torino, Giappichelli.
- SERTORIO LOMBARDI, C. (1978). *Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere*, Torino, Reale Mutua.
- WORDSWORTH, W. (1984). *Guide to the Lakes, the Fifth Edition (1835)*, ed. with an Introduction, Appendices and Notes Textual and Illustrative by E. de Sélincourt, Oxford, Oxford University Press.

Fonti d'archivio

Torino. Deputazione Subalpina di storia patria. Archivio storico.

Una «Svizzera italiana»: per una storia dell'immagine fotografica del paesaggio abruzzese (1889-1923)

Iole Carlettini

Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara

146

Iole Carlettini, ricercatrice di Storia dell'arte medievale, insegna Letteratura artistica e Storia dell'arte medievale in Abruzzo presso l'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, e Storia dell'arte medievale presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico artistici dell'Università di Perugia.

Author: iole.carlettini@unich.it

«Quella Svizzera italiana» è la formula lapidaria con la quale Ferdinand Gregorovius designa l'Abruzzo nella prefazione ai *Monumenti storici e artistici degli Abruzzi* di Vincenzo Bindi (Bindi 1889, XIV). Seguire la fortuna di questa sorprendente definizione ci porta lungo un percorso fra testi e immagini che va dalle prime timide apparizioni della regione nella letteratura di viaggio, attraverso la vicenda post-unitaria, fino alle soglie del Novecento, quando si presentò, uncredited, in Bertaux per suggellare una precisa impostazione storiografica: «cette Suisse italienne» (Bertaux 1903, II, 523) sarà la chiave d'accesso insieme alla natura del paesaggio e alle dinamiche figurative della regione (Bertaux 1903, I, 9), la cui produzione fu significativamente classificata nella sezione "L'art dans les pays de montagnes" e implicitamente consegnata a un destino di circolazione figurativa cantonale. La formula propone una definizione del territorio che volge ostinatamente le spalle alla sua parte costiera e alle dinamiche che vi hanno luogo, che solo la storiografia degli ultimi decenni si è incaricata di recuperare.

La prevalenza del carattere montano fu il tratto caratterizzante anche della documentazione del paesaggio. Non toccato dalla classicità greca, povero di testimonianze romane, gravato

da una fama di inaccessibilità e di pericolosità, l'Abruzzo era entrato nel circuito del Grand Tour tardi e di striscio. Solo negli ultimi due decenni del Settecento i primi viaggiatori arrivano a lambire il confine sud-occidentale della regione, dove incontravano la vastità del lago Fucino. A questa avanguardia appartengono gli inglesi Henry Swimburne, il console William Hamilton, Robert Colt Hoare, ai quali si aggiunge, con uno sconfinamento verso la valle peligna, il giovane svizzero Carl Ulysses von Salis Marschlins. Quest'ultimo riconosce per la prima volta i caratteri comuni fra l'Abruzzo e la sua patria, peraltro già suggeriti da Hamilton. La presenza di nevi perenni, di cime dal profilo resegato avvicinando l'aspetto delle montagne abruzzesi più alle Alpi che ai rilievi appenninici centro-italiani fanno risuonare le emozioni del giovane (Salis Marschlins 1793). Queste prime caute esplorazioni furono accompagnate da un limitato ma significativo repertorio di immagini fino ad allora disertate. Il polo principale di attrazione è senz'altro il Fucino, che temperando l'asprezza delle cime che lo circondano apre ad una dimensione pittoresca del paesaggio: con il territorio circostante il lago forma così l'unico topos visivo del panorama regionale preunitario. Topicità peraltro destinata a svanire con il prosciuga-



Fig. 1: Edward Lear, *Lago di Fucino*, 1846, da E. Lear, *Illustrated Excursions in Italy*, London 1846, tav. IV



Fig. 2: Filippo Palizzi, *Il Gran Sasso*, 1889, da V. Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, R. Tip. comm. F. Giannini & Figli, Napoli 1889, tav. 1



Fig. 3: Gonsalvo Carelli (attr.), Tagliacozzo, *I Campi Palentini*, 1889, da V. Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, R. Tip. comm. F. Giannini & Figli, Napoli 1889, tav. 198

mento, avviato nel 1854 e terminato nel 1878. Si può dire che la storia della documentazione del patrimonio culturale in Abruzzo parte proprio dal paesaggio, mentre più lenta è stata l'acquisizione dei beni architettonici e storico-artistici. Non a caso la regione ha attirato l'attenzione di uno dei più noti paesaggisti inglesi, Edward Lear: tra l'estate 1843 e l'autunno dell'anno seguente questi percorre il territorio abruzzese concentrandosi sulla zona fucense, dove resta sorpreso dallo «swiss look» di villaggi e panorami (Lear 1846, 125, 174), e lasciandoci un'ampia antologia di vedute (fig.1).

La inopinata parentela svizzera, confinata in un genere letterario di nicchia e in lingua straniera, approda allo stato di luogo comune nella sintetica formulazione di Gregorovius, ricordata in apertura di questo contributo. Lo studioso conosceva la regione per averla percorsa personalmente. Nella settimana di Pentecoste del 1871, accompagnato dal pittore Karl Lindemann, Gregorovius aveva visitato l'Aquila, la Marsica e la valle peligna fino a Popoli, Teramo. Su questa esperienza aveva quindi scritto un resoconto, confluito nei suoi *Wanderjahre in Italien* (Gregorovius, 1856-1878), e tradotto in italiano qualche anno dopo (Gregorovius 1907). Ancora una volta la descrizione dei luoghi è intessuta di riferimenti alla madrepatria dell'autore: dal panorama di Corfinio «una veduta di alpi e di nevi nella smeraldina limpidezza della luce del sud», alla strada per Popoli che ricorda «la strada del Gottardo e altri passi delle Alpi» (Gregorovius 1907, 409, 405), sono numerosi i rimandi alla Svizzera che la natura alpina dell'Abruzzo suggerisce. Ne deriva per il paesaggio regionale una maestosità che induce a declinarlo secondo le categorie dell'eroico e del sublime, amplificando di conseguenza la portata epica dei fatti storici che vi si sono svolti, come la battaglia di Tagliacozzo.

La personale esperienza del paesaggio abruzzese dovette ispirare la definizione più volte

ricordata, posta in apertura della prefazione all'opera di Bindi. Gregorovius, con la sua autorità, è chiamato a consolidare le ambizioni nazionali già dichiarate dalla dedica al re Umberto I. Lo scopo che Bindi assegna alla sua impresa trascende le finalità conoscitive: quello che si propone è di presentare alla ribalta dell'Italia da poco unita il patrimonio culturale della regione. Più che al testo questo compito è affidato al secondo volume che ospita l'apparato documentario, il «prezioso atlante» (Croce 1894, 56) di 227 tavole, miste di fotografia, disegni, incisioni e altro: esso supera la funzione meramente illustrativa del testo che accompagna, per raggiungere quello di archivio del patrimonio culturale abruzzese nel senso più estensivo del termine (Carletтини, 2021). Bindi documenta i monumenti, la pittura e la scultura, ma anche le arti minori, i costumi e gli aspetti latamente antropologici dell'Abruzzo, fornendo di fatto gli elementi costitutivi dell'identità regionale. Nell'individuazione delle voci che compongono il ritratto del patrimonio culturale abruzzese, Bindi si rivela sensibile al ruolo svolto dal paesaggio. Non è per caso, credo, che il secondo volume dei *Monumenti* si apre con il Gran Sasso, disegnato da Filippo Palizzi, quasi la perentoria sintesi dei caratteri del paesaggio regionale (fig. 2). Accanto alla più alta vetta appenninica altre dieci vedute si guadagnano l'onore di essere chiamate a rappresentare l'essenza del paesaggio abruzzese: accanto alla Majella (tav. 86), e al suo eremo di Santo Spirito (tav. 116), la parte del leone tocca alla Marsica attestata dai campi Palentini, ai piedi di Tagliacozzo (tav. 198), forti di una citazione dantesca (If., XXVIII, 17-18), Celano (tav. 199), Avezzano (tav. 226), e Alba Fucens (tav. 204). Cauta apertura verso l'Adriatico, il tempio del Tricalle presso Chieti (tav. 91), e Popoli con il suo castello (tav. 117). Completano il quadro le vedute di L'Aquila (tav. 225) e Teramo (tav. 223). Il catalogo dei luoghi forti del paesaggio abruzzese proposto da Bindi, quelli che costi-



Fig. 4: Giovanni Gargioli, Tagliacozzo, *Veduta panoramica*, (1904-1905), Gabinetto Fotografico Nazionale



Fig. 5: Giovanni Gargioli, *Eremo di Celestino V*, (1908-1909), Gabinetto Fotografico Nazionale



Fig. 6: Giovanni Gargioli, *Atri, I calanchi*, (1907), Gabinetto Fotografico Nazionale

tuiscono lo scenario della memoria regionale si segnala per due caratteristiche: la prima, e più vistosa, è l'assenza di un terzo del territorio, quello che si sviluppa sulla costa. È un'assenza che non sorprende: la costa adriatica, «*ces rivages déserts et désolés*» nella sintesi del Bædeker (Bædeker 1877, p. 180), era priva di memorie letterarie, ma soprattutto di memorie storiche. Bindi, che pure era nato e aveva sempre conservato un'abitazione a Giulianova, sulla costa teramana, si rivela indifferente alla necessità di documentare un terzo del territorio regionale, quello destinato peraltro ad una prodigiosa crescita economica.

Più sorprendente è la seconda caratteristica dell'atlante bindiano: nessuno dei paesaggi proposti è riprodotto in fotografia. È noto quanto Bindi abbia riflettuto sulle potenzialità del nuovo mezzo di riproduzione, sottolineandone l'implicita natura critica (Carlettini, 2021) e usandola in maniera quasi esclusiva per documentare i beni storico-artistici. Perciò suona perlomeno contraddittorio che affidi il compito di ritrarre i paesaggi regionali ad un parterre di pittori, senza dubbio di prima grandezza: emergono Palizzi e Michetti, ma un ruolo non secondario dovette svolgerlo Gonsalvo Carelli, esponente di spicco della scuola di Posillipo, e padre di Rosina, la moglie di Bindi, presente con diciannove illustrazioni nel secondo volume dei Monumenti.

Nella radicale esclusione della fotografia sembra agire la fedeltà a una convenzione figurativa che Carelli ha sempre rispettato, che separa il piano strettamente documentario da quello per così dire figurativo.

L'impegno documentario sul paesaggio affidato alla fotografia, eluso da Bindi, diventa centrale nella riflessione di Giovanni Gargioli (1838-1913), fondatore e anima del Gabinetto Fotografico nazionale (*Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli*, 2014).

Frutto di un'iniziativa personale, la fotografia di paesaggio incontra due esigenze della sensibilità di Gargioli: da un lato la volontà di

documentare tutti gli aspetti del patrimonio culturale della nazione lo porta a integrare le riprese dei beni storico-artistici, richieste dai suoi committenti, con quelle del contesto. Così l'inquadratura dei monumenti si allarga ad abbracciare la natura circostante, e ogni campagna fotografica si apre con la ripresa del centro visto da lontano: dal generale si passa per gradi di avvicinamento progressivi al bene storico-artistico (fig.4).

Da un altro lato, l'impegno sul paesaggio comporta il misurarsi con sfide di natura tecnica: la necessità di mettere a fuoco tutti gli elementi della visione panoramica sarà l'occasione per innovazioni delle ottiche che permetteranno all'ingegnere Gargioli di ottenere una resa nitida dei particolari di tutti gli elementi collocati a distanze differenti (Marsicola 2014, 33, 37). La costante presenza di Gargioli sul territorio abruzzese, pertinente alla Soprintendenza del Lazio, committente primario del fotografo, ha permesso di accumulare una vasta serie di panorami, che non si discostano dal repertorio topico: la Marsica, la provincia dell'Aquila, in definitiva l'Abruzzo montano. Anche quando si spinge verso Atri ne immortala i caratteristici calanchi, preferendo mostrarne il lato montano rispetto a quello costiero (fig.6).

Gargioli e il GFN non sono gli unici attori dell'impegno di natura istituzionale sul paesaggio. Romualdo Moscioni (1849-1925), titolare di uno studio privato a Roma, attivo nel campo delle riproduzioni artistiche, individua i suoi committenti di elezione nel «Ministero dell'Istruzione pubblica e delle Direzioni di Belle Arti, nonché per Accademie e per Istituti esteri» (*Raccolta delle fotografie esistenti*, 1903, s.i.p.) paesaggi abruzzesi sono presenti già nel catalogo del 1903, ma il loro numero si moltiplica in quello del 1921: segno di un interesse crescente per l'argomento (fig. 7-8).

Accanto ai fotografi di carattere istituzionale andrebbero considerati gli archivi commerciali locali, che pure svolsero una funzione importante nella diffusione della conoscenza del



Fig. 7: Romualdo Moscioni, *Atri*, Panorama



Fig. 8: Romualdo Moscioni, *Sulmona*, Panorama

patrimonio culturale regionale. Li escludo dalla trattazione essendo il punto centrale di questo contributo la formazione dell'immagine del paesaggio dell'Abruzzo, come espressione della sua identità profonda. La loro funzione in questo senso si lascia leggere quando approda alla pubblicistica (Carlettini, 2022).

Un nuovo indirizzo alle questioni paesaggistiche si rivela in due iniziative che vedranno la luce a breve distanza l'una dall'altra. La legge 778 dell'11 giugno 1922, proposta da Benedetto Croce, sottopone a «speciale protezione» i beni di particolare valore storico, ma anche le bellezze naturali e quelle panoramiche. Il paesaggio viene riconosciuto anche fuori dalla memoria storica o letteraria che veicola.

Una traduzione operativa di queste intenzioni si formalizza quando l'anno seguente viene emanato il Regio decreto 11 gennaio 1923, n. 257, che istituisce il Parco nazionale d'Abruzzo «allo scopo di tutelare e migliorare la fauna e la flora e di conservare le speciali formazioni geologiche nonché la bellezza del paesaggio». L'iter che aveva portato alla fondazione del parco era stato lungo e faticoso. Lo strumento per mettere al riparo da manomissioni il paesaggio dell'alto Sangro era quello già sperimentato negli Stati Uniti, quello che colpisce però è la politica di immagine che accompagna l'attività del parco fin dalle prime battute.

La prima riguarda la documentazione della fauna dell'area: per tutelare occorre conoscere e per questo il promotore dell'istituzione del Parco, Emilio Sipari chiama il grande documentarista e fotografo austriaco Trautwein. Tra il 1923 e il 1924 questi impressiona pellicola cinematografica e lastre fotografiche, per una serie di riprese che non vedranno mai la luce. La manifestazione più interessante di questa politica si osserva quando il regio decreto vien convertito nella legge del 12 luglio 1923, n. 1511. In quella occasione il testo rimane inalterato, ma Sipari avverte la necessità di aggiungere un divieto, quello di «eseguire «la fotografia di panorami, monumenti, costumi, animali, ecc. per farne cartoline illustrate o clichés di pubblicazioni, senza l'autorizzazione della commissione di cui all'art. 11».

Nella relazione che tenne il 17 maggio 1923 commentò così la decisione: «E infatti troppe volte accaduto che quei bei posti vengano denigrati con la propalazione di cartoline illustrate di pessimo gusto, riproducenti panorami da punti di vista poco felici, e in pessime condizioni di luce o ritratti con mediocri obbiettivi fotografici».

Sicuramente il movente commerciale dovette avere il suo peso: controllare il mercato delle cartoline era un privilegio a cui rinunciare con fatica. Ma si percepisce anche una difesa dell'immagine del parco, che raddoppia quella della natura del parco medesimo.

Bibliografia

- BERTAUX, E. (1903), *L'Art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris, Albert Fontemoing.
- BINDI, V. (1889), *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Napoli, R. Tip. comm. F. Giannini & Figli.
- CARLETTINI, I. (2021), *Un'inedita collezione Sommer nella Biblioteca Civica "Vincenzo Bindi" di Giulianova*, in *"Domus sapienter staurata". Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 785-793.
- CARLETTINI, I. (2022), *Nel segno di Corrado Ricci: l'arte d'Abruzzo nell'editoria illustrata del primo Novecento*, in *Storia dell'arte on the road. Studi in onore di Alessandro Tomei*, a cura di G. Curzi, C. D'Alberto, M. D'Attanasio, F. Manzari, S. Paone, Campisano Editore, Roma, pp. 391-396.
- CROCE, B. (1894), *Sommario critico della Storia dell'arte nel napoletano. Architettura sacra: S. Clemente a Casauria ed altre Chiese degli Abruzzi*, in «Napoli Nobilissima», vol. III, fasc. IV, pp. 56-60.
- GREGOROVIVUS, F. (1907), *Passaggi per l'Italia* (trad. it. di *Wanderjahre in Italien*), Ulisse Carboni, Roma.
- Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli (2014), *Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895 – 1913*, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 27 novembre 2014 - 30 gennaio 2015, a cura di C. Marsicola, Iccd, Roma.
- LEAR, E. (1846), *Illustrated excursions in Italy*, T. M'Lean, London .
- MARSICOLA, C. (2014), *La misura delle Belle Arti: la scienza fotografica di Giovanni Gargioli*, in *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895 – 1913*, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 27 novembre 2014 - 30 gennaio 2015, a cura di C. Marsicola, Iccd, Roma, pp. 31-40.
- PICCIONI, L. (2019), *La dimensione internazionale del parco d'Abruzzo delle origini*, in *Origini e primi anni di vita del parco nazionale d'Abruzzo nella "relazione Sipari" del 1926*. Atti del convegno di studi (Alvito, 22 ottobre 2016), a cura di L. Arnone Sipari, C. Guacci, Palladino editore, Campobasso.
- Raccolta delle fotografie esistenti*, (1903) *nello Stabilimento fotografico artistico commerciale di Romualdo Mo-scioni, fondato fin dall'anno 1868*, Tipografia editrice romana, Roma.
- SALIS MARSCHLINS, C. U. von (1793), *Reisen in verschiedne Provinzen des Konigreichs Neapel*, I, Ziegler und Sohne, Zurich und Leipzig.

Un secolo di terremoti nel Mezzogiorno d'Italia tra Settecento e Ottocento: distruzione, ricostruzione e memoria di territori e città



Carla Fernández Martínez, *Ruina y reconstrucción. Los temblores de la tierra en el Mezzogiorno Italiano (1783-1883)*. Andavira, Santiago de Compostela, 2023.

Recensione
di Francesca Capano

Carla Fernández Martínez, dottore di ricerca in Storia dell'Arte e oggi professore di Storia dell'Arte e Musicologia presso l'Università di Oviedo, per aver vinto nel 2018 una borsa di studio post-dottorato della Xunta de Galicia (Axudas a la Formación Posdoctoral, modalidad A) ha intrapreso un lungo periodo di studio in Italia e in Cile, due paesi noti anche per la sismicità elevata dei loro territori. In Italia visiting professor e fellow presso il Centro interdipartimentale di ricerca sull'Iconografia della città europea - CIRICE dell'Università degli Studi di Napoli ha iniziato la ricerca sui disastrosi sismi, che interessarono il Regno di Napoli dalla fine del Settecento fino a includere nella ricerca il tristemente famoso terremoto di Casamicciola della fine dell'Ottocento, che distrusse completamente il noto centro termale nel Mezzogiorno italiano del recente stato italiano finalmente unito. Questo particolare interesse di ricerca ha arricchito le competenze scientifiche di Fernández Martínez, attenta studiosa specialista sul tema della ricostruzione urbana dopo i disastri naturali.

Da questa esperienza nasce il volume *Ruina y reconstrucción. Los temblores de la tierra en el Mezzogiorno Italiano (1783-1883)*, uscito recentemente per le edizioni Andavira, casa editrice di Santiago de Compostela, nella categoria

Arte Y Humanidades.

Il volume si può suddividere in due parti: la prima dedicata agli aspetti generali – capitolo 1 e 2 – che contestualizza il tema del lavoro di ricerca e la seconda – capitoli 3, 4 e 5 – nella quale l'autrice propone, facendo una condivisibile scelta, l'analisi puntuale dei casi studio. Il saggio inizia, quindi, trattando l'elevata pericolosità sismica del sud d'Italia e la conseguente vulnerabilità dei suoi territori; lo sguardo attento di Fernández Martínez è rivolto anche agli effetti più negativi, cioè alla perdita del patrimonio architettonico e anche prima di analizzare puntualmente i più noti terremoti, introduce l'interessante tema del fenomeno dell'abbandono di città gravemente disastrose e la ricostruzione in siti differenti.

La percezione e i significati attribuiti ai fenomeni sismici sono stati contestualizzati nel corso della storia secondo le grandi categorie storiografiche, attraversando le epoche antica, medioevale e moderna fino al XIX secolo. La comprensione dei terremoti nei secoli è documentata dallo sviluppo della sismologia e dei primi cataloghi sismici, che viene 'graficizzata' nel racconto di Fernández Martínez da immagini significative perché esplicative del rapporto tra evento drammatico e arte nel corso dei secoli. Di questo tipo di rappresentazioni, che

rientrano nella cosiddetta iconografia sismica, ne esistono pochi esemplari. Tra quelle allegate al volume si segnalano la prima, il bassorilievo in marmo, conservato nel Museo della Civiltà romana di Roma, proveniente dalla casa pompeiana di Cecilio Giocondo, dedicata al terremoto che danneggiò Pompei nel 62 – prima della catastrofica eruzione del 79 –, passando per la Madonna del terremoto di Francesco di Giorgio Martini (1467) in catalogo presso l'Archivio di Stato di Siena e le ultime, le opere di Andy Warhol e Keith Haring dalla collezione Terremotus di Gianni Amelio, oggi esposte al Museo della Reggia di Caserta. Queste rappresentano un moderno sentimento artistico, poiché l'invito alla mostra Terremotus fu praticamente una 'chiamata alle armi' di un gallerista illuminato rivolto a un gruppo di artisti di fama mondiale per cercare di sensibilizzare le comunità nazionali e internazionali alla tragedia dell'Irpinia del novembre 1980.

Si passa poi ai capitoli focalizzati sui casi studio: il terremoto della Calabria centro meridionale, all'epoca Calabria Ulteriore, del 1783, quelli che colpiscono il Vulture e la Basilicata nel 1851 e nel 1857, il terremoto di Casamicciola del 1883. Si descrive nel dettaglio il dibattito che si sviluppò sulle misure da adottare, facendoli diventare in un certo senso, dei laboratori di conoscenza per l'architettura sismica ma anche per gli albori della sismologia.

Per ogni caso viene proposta una rigorosa contestualizzazione storica – necessaria per un volume rivolto anche a un pubblico straniero – e un'analisi delle azioni intraprese sia per la conoscenza della catastrofe sia per le misure adottate. Di notevole interesse è la riflessione sulle ripercussioni internazionali che ebbero alcuni dei casi studio, tema che presenta una non scontata originalità.

Le riflessioni a cui giunge l'autrice sono supportate da una puntuale analisi documentaria e un ricco apparato iconografico di stampe e disegni. Per mostrare la varietà della documentazione iconografica si citano tra le tante

immagini: i progetti di città di fondazione pubblicati in Giovanni Vivenzio, *Istoria de' tremuoti avvenuti nella Provincia di Calabria Ulteriore, e nella Città di Messina nell'anno 1783* (Napoli, Stamperia Reale), le vedute di Pompeo Schiantarelli e Ignazio Stile dell'Atlante iconografico allegato alla *Istoria de' fenomeni del tremoto avvenuto nelle Calabrie, e nel Valdemone nell'anno 1783* di Michele Sarconi (Napoli, presso Giuseppe Campo impressore della Reale accademia, 1784), le vedute dalla *Relazione dei Tremuoti di Basilicata del 1851* (1853, Stabilimento Tipografico del R. Ministero dell'Interno), i disegni di Salvatore Fergola (Napoli, Museo Nazionale di San Martino) che ritraggono le città calabresi o solo i monumenti, inseriti comunque nel contesto urbano, danneggiati dal sisma del 1851. Per il terremoto di Casamicciola, che invece rase al suolo praticamente tutta la cittadina termale il 28 luglio del 1883, l'apparato iconografico è ancora più vario. Casamicciola era infatti un centro molto conosciuto anche fuori dall'Italia; la documentazione iconografica mostra il sito turistico prima del sisma. I danni al patrimonio architettonico sono documentati da fotografie e illustrazioni prese dalle riviste italiane e straniere, che raccontarono il disastro; la ricostruzione è mostrata dai piani dei rioni baraccati e dai progetti per le case o le chiese antisismiche del Genio Civile (Archivio di Stato di Napoli). Il saggio, quindi, ha un respiro interdisciplinare: dalla Storia dell'Architettura, alla Storia tout court, moderna e contemporanea, toccando temi come il senso d'identità di popoli e culture, i paesaggi meridionali mediterranei, la distruzione delle città e la conseguente memoria; propone un interessante punto di vista per comprendere le storie di queste *tierras temblorosas* del Sud Italia, alcune, le terre calabre, poco conosciute prima della funesta fortuna critica, nata proprio per raccontare il disastro.

In conclusione la ricerca di Fernández Martínez è un avanzamento per la conoscenza della distruzione del patrimonio e della successiva ricostruzione dopo i disastri natu-

rali, e infatti ha avuto il sostegno del gruppo di ricerca Iacobus, Progetti e Studi sul Patrimonio Culturale (GI-1907) dell'Università di Santiago de Compostela, del gruppo Escenarios para el Arte dell'Università di Oviedo, cui si aggiunge l'italiano CIRICE del già citato Ateneo napoletano.

Una lettura originale del *Made in Naples*



Ornella Cirillo, *Città e moda. Luoghi e protagonisti a Napoli tra fine '800 e metà '900*, Napoli, Arte'm, 2023.

Recensione
di Angela Pecorario Martucci

Città e moda. Luoghi e protagonisti a Napoli tra fine '800 e metà '900, come dichiarato nell'introduzione dall'autrice, «si propone di offrire del fenomeno moda, un approccio diverso e originale, legandolo alla città che ne costituisce lo sfondo, il laboratorio, il bacino di diffusione e di risonanza». Un testo importante che finalmente indaga, in maniera attenta e puntuale, la storia della moda napoletana proponendo una sintesi complessiva, mai tentata prima, sui suoi protagonisti e i contesti in cui questi creano, promuovono e diffondono la loro operatività. Ornella Cirillo, che vanta al suo attivo pubblicazioni di rilievo sia nel campo della Storia della città e dell'architettura sia in quello della Storia della moda – Carlo Vanvitelli. *Architettura e città nella seconda metà del Settecento*, La Napoli alta. Vomero Antignano Arenella da villaggi a quartieri (con F. Castanò), Mario Valentino. *Una storia tra moda, design e arte*, solo per citarne alcuni – in questo nuovo contributo monografico riesce ad ammagliare e a mettere a sistema i suoi due principali filoni di ricerca, determinando quella che è la cifra e l'originalità del volume: una doppia chiave di lettura che, abbandonando un più usuale punto di vista settoriale, coniuga i due approcci, così da evidenziare il legame fra trasformazioni urbane e moda, nonché le loro intersezioni utili a lumeggiarne

ulteriormente la fenomenologia.

L'originale e riuscitissimo racconto proposto dall'autrice, che fonda comunque la piacevolezza della accattivante narrazione su una rigorosa ricerca delle fonti, sia bibliografiche che documentarie rinvenute in molteplici archivi pubblici e privati e in gran parte inedite, si struttura in diversi capitoli, *La moda nel mondo delle merci "a Napoli proprio come a Londra e a Parigi"*; *I luoghi per la moda all'alba del nuovo secolo*; *La rivoluzione degli anni Trenta, tra eccellenze high quality e prime 'industrie'*; *La capitale (mancata) della moda dell'Italia meridionale*, che si riferiscono a precise tappe cronologiche, corrispondenti a peculiari processi di trasformazione della città, dell'architettura e del gusto: dalla Napoli post borbonica, particolare snodo storico in cui gli spazi urbani iniziano a definire una sorta di zonizzazione della mondanità e dei consumi che procede di pari passo con le innovazioni commerciali, tipologiche e linguistiche, si passa alla belle époque, agli anni del fascismo, fino ad approdare al Secondo dopoguerra. Nel susseguirsi dei vari paragrafi, prende forma una precisa geografia urbana, che a sua volta restituisce lo svolgimento diacronico del *Made in Naples*, attraverso l'attività di sarti e sarte attivi in città e il lento proliferare di negozi, atelier e grandi magazzini. L'autrice nel testo sottoli-

nea altresì, in maniera del tutto nuova, il ruolo preminente assunto dalla Mostra d'Oltremare nella rete delle istituzioni nate nell'ampio contesto nazionale in difesa della moda italiana. Più in dettaglio, all'alba del nuovo secolo il floreale, con le sue linee sinuose "a colpo di frusta", connota ugualmente l'abbigliamento femminile, i gioielli, gli arredi, i locali pubblici, la grafica pubblicitaria; tra le due guerre moda e architettura vivono una particolare congiuntura, oscillando nei termini della stessa ambiguità tra razionalismo e tradizione secondo le linee localistiche e regionali imposte dal Regime verso una visione estetica totalizzante per l'affermazione di un austero gusto italiano,

diretta conseguenza della politica indipendentista; negli anni del boom economico, invece, irrompono le forme arrotondate, a clessidra o a ventaglio, nel tentativo di inseguire quell'ideale di bellezza femminile promosso dalla cinematografia. Nell'arco cronologico analizzato non si assiste, però, solo a un mutamento nelle prassi vestimentarie e nelle espressioni di eleganza, ma anche a una progressiva modifica di significato e di lettura degli spazi urbani, non più considerati alla stregua di amplificatori dei modelli comportamentali, ma come dispositivi atti a trasmettere i caratteri qualitativi dei prodotti. Attraverso la fotografia ambientata, cioè non più chiusa negli spazi dell'atelier, si tenta,

infatti, non solo di promuovere abiti e accessori, ma di associarli a un'identità di consumo e di veicolare la qualità delle opere di creatività, e la loro specificità locale, attraverso i luoghi in cui essi prendono vita.

Alla ricchezza e densità del racconto si accompagna una veste grafica raffinata, che valorizza il ricco repertorio iconografico, costituito da scatti in bianco e nero – attinti soprattutto da archivi fotografici finora quasi mai adoperati a questo scopo – pagine di album illustrati, manifesti pubblicitari, progetti e figurini, ma anche da planimetrie e cartografie, non semplice accompagnamento del testo, ma a loro volta efficace racconto visuale.