

anno IX, n. 1, gen.-lug. 2024

ISSN 2499-1422

# eikonocity

Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei - History and Iconography of European Cities and Sites



Università degli Studi di Napoli Federico II

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

Associazione Eikonocity



Federico II University Press



fedOA Press



anno IX, n. 1, gen.-lug. 2024  
ISSN 2499-1422

# eikonocity

Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei - History and Iconography of European Cities and Sites

---

Federico II University Press



fedOA Press

# eikonocity

*rivista in open access pubblicata da*

Federico II University Press

*con*

Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE)

dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

Associazione Culturale eikonocity - History and Iconography of European Cities and Sites



Federico II University Press



*Proposte di contributi, manoscritti e pubblicazioni per recensioni:*

[www.serena.unina.it/index.php/eikonocity](http://www.serena.unina.it/index.php/eikonocity)

Tutte le proposte sono valutate secondo il criterio internazionale di double-blind peer review.

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. L'editore si dichiara a disposizione degli eventuali proprietari dei diritti di riproduzione delle immagini contenute in questa rivista non contattati.

SeReNa (System for electronic peer-Reviewed journals @ university of Naples) è la piattaforma per la gestione e per la pubblicazione online di riviste scientifiche ad accesso aperto, realizzata nel 2007 dal Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino" dell'Università degli Studi di Napoli Federico II con il software Open Journal Systems.

Registrazione Cancelleria del Tribunale di Napoli, n. 7416/15 | Autorizzazione n. 2 del 14 gennaio 2016  
ISSN 2499-1422

In copertina: [Romualdo Moscioni], *Montesantangelo (Foggia)*, 1870-1880 [Napoli. Società napoletana di storia patria. Album Monumenti delle Puglie, n. 152, 1870-1880].

**Direttore**

Alfredo Buccaro, *Università di Napoli Federico II*

**Condirettrice**

Annunziata Berrino, *Università di Napoli Federico II*

**Comitato scientifico internazionale**

Gilles Bertrand, *Université Pierre-Mendès-France (Grenoble II)*  
Simonetta Ciranna, *Università degli Studi dell'Aquila*  
Salvatore Di Liello, *Università di Napoli Federico II*  
Antonella di Luggo, *Università di Napoli Federico II*  
Michael Jakob, *École polytechnique fédérale de Lausanne*  
Andrea Maglio, *Università di Napoli Federico II*  
Fabio Mangone, *Università di Napoli Federico II*  
Brigitte Marin, *Université d'Aix-Marseille*  
Bianca Gioia Marino, *Università di Napoli Federico II*  
Tanja Michalsky, *Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*  
Juan Manuel Monterroso Montero, *Universidad de Santiago de Compostela*  
Roberto Parisi, *Università del Molise*  
Piotr Podemski, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*  
Valentina Russo, *Università di Napoli Federico II*  
Anna Tylusińska-Kowalska, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*  
Carlo Tosco, *Politecnico di Torino*  
Carlo M. Travaglini, *Università di Roma Tre*  
Ornella Zerlenga, *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*  
Guido Zucconi, *Università IUAV di Venezia*

**Comitato di redazione**

Émilie Beck, *Université Paris 13*  
Matteo Borriello, *Università di Napoli Suor Orsola Benincasa*  
Gisela Bungarten, *Museumslandschaft Hessen Kassel*  
Francesca Capano, *Università di Napoli Federico II*  
Anna Ciotta, *Università di Torino*  
Carla Fernández Martínez, *Universidad de Santiago de Compostela*  
Davide Martino, *University of Cambridge*  
Daniela Palomba, *Università di Napoli Federico II*  
Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*  
Elisabetta Scirocco, *Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*  
Anda-Lucia Spânu, *Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu*  
Massimo Visone, *Università di Napoli Federico II*

**Direttore responsabile**

Alessandro Castagnaro, *Università di Napoli Federico II*

**Direttrice progetto grafico**

Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*

**Segreteria amministrativa**

Ilaria Bruno, *Università di Napoli Federico II*

*La rubrica Letture & Ricerche è a cura di Alessandra Veropalumbo.*

*Alla redazione hanno collaborato Luisa Del Giudice, Mirella Izzo, Mariangela Terracciano.*





Editoriale 7  
**Rappresentazioni di città e paesaggi mediterranei  
tra età moderna e contemporanea**

**9 Santa Sofia a Costantinopoli. Un contributo per la lettura**

*Paola Gargiulo*

**21 Tipizzazione e trasformazione dell'immagine urbana nelle vedute  
della città veneziana di Candia (XV-XVII secolo)**

*Emma Maglio*

**35 La scala di Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona a Napoli  
fra fonti iconografiche e risorse virtuali**

*Vincenzo Cirillo, Riccardo Miele, Pilar Chías Navarro*

**55 I "contorni" delle città negli album fotografici di fine Ottocento  
della Società napoletana di storia patria**

*Letizia Cortini*

**81 Napoli e i suoi nuovi paesaggi: lo sguardo di Salvatore di Giacomo**

*Costanza D'Elia*

**89 Tirana e la costruzione del paesaggio nel Novecento. Il Villaggio  
del Littorio tra iconografia urbana, storiografia e conservazione**

*Corrado Castagnaro*

**109 Fotografia e paesaggio in provincia di Avellino nell'età liberale  
e durante il fascismo**

*Paolo Speranza*

**125 La costruzione del paesaggio attraverso le scienze umane ambientali.  
Una panoramica**

*Corinna Guerra*



# Rappresentazioni di città e paesaggi mediterranei tra età moderna e contemporanea

## Editoriale

---

*Annunziata Berrino*

L'interazione tra uomo e ambiente ha sempre giocato un ruolo cruciale nella formazione del paesaggio, influenzando non solo l'aspetto fisico dei luoghi, ma anche il loro significato culturale e storico. «Eikonocity» propone in questo primo numero della sua IX annata un gruppo di ricerche e di aggiornamenti di attività di catalogazione di patrimoni iconografici che si concentrano sull'area mediterranea dall'età moderna a quella contemporanea e approfondiscono momenti significativi di quest'area interessata da dinamiche di trasformazione rapide e complesse dei suoi assetti geopolitici.

Paola Gargiulo ci porta a Costantinopoli con un'analisi di Santa Sofia, fornendo un contributo significativo per la comprensione di questo monumento iconico, mentre Emma Maglio esamina la tipizzazione e trasformazione dell'immagine urbana nelle vedute di Candia, una città di dominio veneziano tra il XV e il XVII secolo.

Due articoli sono dedicati all'area di Napoli: Letizia Cortini analizza i “contorni” delle città presenti negli album fotografici di fine Ottocento della Società napoletana di storia patria, evidenziando come queste rappresentazioni abbiano contribuito a definirne l'identità urbana, mentre Costanza D'Elia presenta uno studio sulle nuove visioni di Napoli attraverso gli occhi di Salvatore di Giacomo.

Corinna Guerra affronta i vari aspetti della costruzione del paesaggio attraverso le scienze umane ambientali, offrendo uno sguardo approfondito su come il paesaggio sia stato percepito, rappresentato e trasformato nel corso del tempo; Paolo Speranza ci guida attraverso la storia della fotografia e del paesaggio in provincia di Avellino durante l'età liberale e il fascismo, mettendo in luce le trasformazioni socio-politiche riflesse nell'iconografia dell'epoca.

Corrado Castagnaro esplora la costruzione del paesaggio a Tirana nel Novecento, focalizzandosi sul Villaggio del Littorio e sulle sue implicazioni iconografiche, storiche e di conservazione. Infine, Vincenzo Cirillo, Riccardo Miele e Pilar Chías Navarro presentano un'analisi della scala di Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona a Napoli, combinando fonti iconografiche e risorse virtuali per offrire una nuova prospettiva su questo importante elemento architettonico.

Infine, di notevole interesse sono gli aggiornamenti relativi alle attività di catalogazione dei patrimoni iconografici conservati dalle Società di storia patria locali, in particolare il ricchissimo fondo dei disegni di Clemente Rovere, che rappresentano le regioni nord-occidentali italiane di metà Ottocento, e la rapida rassegna di opere che con tecniche diverse, dall'incisione alla fotografia, hanno contribuito alla formazione dell'immagine del paesaggio dell'Abruzzo.

Dunque, una raccolta di studi che offre una visione interdisciplinare sulla costruzione del paesaggio, rivelando come le scienze umane ambientali possano contribuire alla nostra compren-

ne delle dinamiche storiche e culturali che modellano i luoghi in cui viviamo. Gli articoli che seguono sono di particolare interesse per la storia dell'iconografia delle città europee, perché si collocano a lato rispetto alla ben più fortunata coeva fotografia di città che intanto sta potenziando e arricchendo l'immaginario dell'Occidente nella fase della prima mondializzazione. È noto che la città di Napoli con il suo ricco catalogo di soggetti è presente e immancabile nei grandi album fotografici e/o di viaggio internazionali prodotti nei decenni di secondo Ottocento e di primo Novecento, così come nella guidistica specializzata o nei racconti di viaggio intorno al mondo, veri e propri cataloghi di città. Invece, negli articoli qui pubblicati e nei fondi fotografici che essi analizzano, non solo la città di Napoli viene ripresa da sguardi diversi che superano la forza iconica dell'ex capitale del Regno delle due Sicilie, ma accanto ad essa vediamo emergere l'interesse istituzionale e culturale per l'acquisizione fotografica di realtà urbane minori e meridionali dell'Italia da poco unificata, come nel caso delle città di Puglia riprese in fotografia dal grande Romualdo Moscioni.



# Santa Sofia a Costantinopoli. Un contributo per la lettura

Paola Gargiulo

## Abstract

Quando si parla di Santa Sofia di solito si parte dalla sua grande cupola, una delle più grandi pervenuteci dalla tarda antichità, quasi 33 mt di diametro, e le descrizioni si concentrano, a buona ragione, su questa parte del complesso; in questa sede intendiamo proporre un percorso utile a evidenziarne un *ubi consistam* che non pone al centro la realizzazione della grande cupola, ma piuttosto l'invenzione del tutto originale di una volta composita creata dalla sommatoria della cupola centrale e delle due semicupole laterali. Un unico insieme per un unico spazio.

## Haghia Sophia in Costantinopoli: an interpretation aid

When we describe Haghia Sophia Complex we usually start from its wide dome, one of the most huge, almost 33 meters in diameter, surviving from late antiquity. The descriptions focus, with good reason, on this part of the Complex. Here I would like to propose a useful path to highlight an “ubi consistam” that does not place at the centre of attention the creation of the large dome, but rather the totally original creation of a composite vault carried out by the sum of the central dome and the lateral semi-domes. An architectural unicum for an unique space.

**Keywords:** Volta composita, unicum architettonico, esiti successivi

Composite vault, architectural unicum, subsequent outcomes.

Paola Gargiulo architetta, ex docente nelle scuole secondarie di II grado e funzionario pubblico, si interessa di storia dell'arte, di urbanistica, in particolare della penisola sorrentina, della tutela e conservazione del paesaggio e dell'edilizia storica, curando la diffusione e divulgazione di questi argomenti attraverso la pubblicazione di libri, articoli e saggi.

Author: paolagargi@libero.it

Received October 13, 2023; accepted April 30, 2024

## 1 | Introduzione

La volta della basilica di Santa Sofia a Costantinopoli rappresenta una tappa fondamentale nella storia degli edifici cupolati. Come per il Pantheon, l'addensarsi di valori simbolici cui si sommano grandezze formali e costruttive inusitate fa sì che essa costituisca un unicum della civiltà architettonica occidentale, gravido di esiti altrettanto significativi per l'arte del costruire mediorientale.

Dato l'argomento non si può non ricordare la mole impressionante di studi e riflessioni che nei secoli sono stati dedicati a questa straordinaria architettura [Lamberti, Mula 2002]. In questo breve contributo, si intende proporre una lettura da architetto dell'opera, per offrire una suggestione interpretativa che potrebbe essere d'interesse per chi, anche non addetto ai lavori, si trovi al cospetto di questa opera straordinaria e ne legga alcuni elementi simbolici e strutturali significativi.

Quando si parla di Santa Sofia di solito si parte dalla sua grande cupola, una delle più grandi pervenuteci dalla tarda antichità, quasi 33 mt di diametro, e le descrizioni si concentrano, a buona ragione, su questa parte del complesso; in questa sede vorrei proporre un percorso utile ad evidenziarne un *ubi consistam* che non pone al centro la realizzazione della grande cupola, ma piuttosto l'invenzione del tutto originale di una volta composita creata dalla sommatoria della cupola centrale e delle due semicupole laterali. Un unico insieme per un unico spazio.

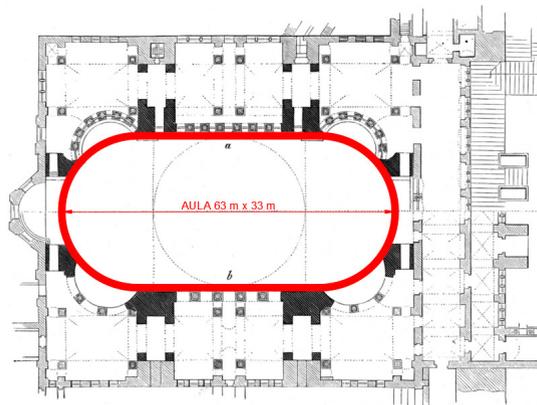


Fig. 1: Istanbul, Santa Sophia, 532-567 d.C. Pianta con dimensioni della volta composita. Elaborazione dell'autrice da Lübke, Max Semrau 1908.

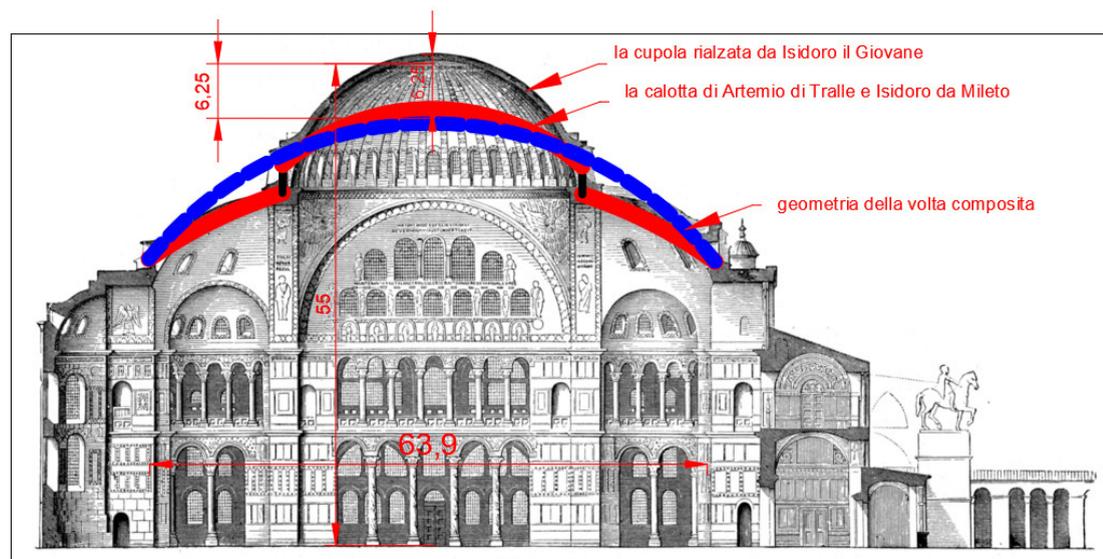


Fig. 2: Santa Sophia, sezione Est-Ovest con dimensioni invaso e geometria della volta composita. Elaborazione dell'autrice da Lübke, Max Semrau 1908.

## 2 | La scelta progettuale generatrice dell'opera

Occorre osservare preliminarmente che la chiesa, tempio della Divina Sapienza, nasce e rimane in tutte le fasi della sua storia un edificio di impianto basilicale e di questa tipologia mantiene la dimensione longitudinale prevalente, mai rinnegata, anche a fronte della scelta di montarvi sopra una cupola.

Come per moltissime opere pervenuteci dal mondo antico, ma il discorso vale per prodotti artistici anche meno lontani dai nostri tempi, non solo facciamo fatica a conoscerne gli autori, ma ancor di più a capire le autentiche motivazioni riguardanti il loro operato, le loro reali intenzioni [Fobelli 2005]. Il presente articolo, che nasce dall'esperienza diretta e sulla scorta degli studi svolti in particolare da Federica Ottoni [Ottoni 2009], propone una lettura fatta, come si è detto, con gli occhi dell'architetto riguardo a quelli che potevano essere gli obiettivi che si posero dinanzi i due *mecanicopoioi* Anthemio di Tralles e Isidoro di Mileto, chiamati da Giustiniano a erigere la nuova grande chiesa, e soprattutto a idearne la nuova copertura voltata, attraverso una lettura dello spazio così come viene percepito vivendolo e attraversandolo in cerca dei valori spaziali che comunica.

In questa ottica e sulla base delle conoscenze relative alle architetture della tarda romanità, possiamo immaginare che essi facessero riferimento a due tipi di costruzioni appartenenti al repertorio dell'architettura coeva e di quella più antica: le grandi aule coperte a crociera degli edifici termal-basilicali e gli edifici a pianta centrale coperti da volte a cupola su impianti di base poligonali; studi critici specifici hanno indagato i modelli architettonici presi come riferimento.

La nuova forma che viene elaborata per la chiesa non è né a pianta centrale né propriamente a basilica, è, appunto, un unicum, con una navata centrale di forma ovale (fig. 1), sulla quale, non potendovi voltare una copertura unica, viene immaginata dai primi costruttori una sorta di volta composita costituita da una calotta, affiancata da due semicupole (fig. 2), che potesse essere letta come un'unica e continua copertura voltata.

A chi osserva l'interno della basilica appare chiarissima l'unitarietà di questo spazio ovoidale coperto da un sistema coordinato di volte, e la notizia pervenutaci dall'antico che la cupola di An-

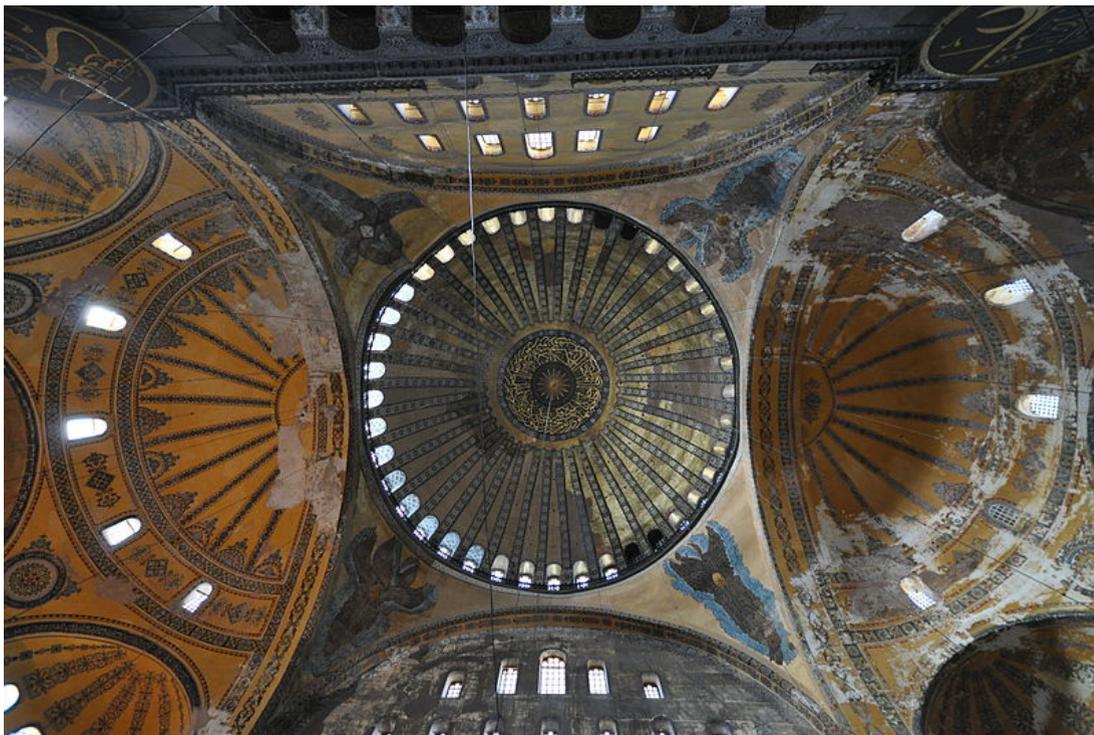


Fig. 3: Santa Sophia, la volta composita vista dal basso.

temio e Isidoro, crollata nel 558 d.C., dovesse avere un profilo ribassato molto più accentuato di quella attuale, ossia una calotta più bassa di 6 metri, potrebbe confermare l'ipotesi che l'intento non era quello di conseguire la massima altezza nel punto centrale della chiesa con l'inserimento di una cupola a tutto sesto, ma piuttosto il contrario, mantenendo bassa la cupola, di unificarne quanto più possibile il profilo ai due sottostanti catini (fig. 3).

Il problema principale non sarebbe stato quello di montare una cupola su di una base quadrata, raccordata alla volta circolare da pennacchi, con pilastri d'appoggio sugli spigoli, preferibilmente simmetrici rispetto alle diagonali del quadrato di sostegno della copertura centrale, ma di fare letteralmente sparire questi pilastri nella direzione longitudinale est-ovest, per non interrompere la continuità volta-semicupole e mantenere la prevalenza della dimensione longitudinale dell'impianto planimetrico.

Se si accetta questa ipotesi appare chiaro il perché i due architetti matematici non abbiano elaborato la soluzione delle semicupole per tutti e quattro i lati di imposta della cupola centrale, ma, accettando infinite difficoltà aggiuntive, abbiano proseguito nel loro piano di voler voltare l'intero spazio della navata centrale, a cui hanno dato a bella posta un profilo ovale adatto a impostarvi l'impianto voltato composito da loro immaginato.

Questa intenzione potrebbe trovare conferma nella circostanza che i pilastri di sostegno della cupola, l'elemento strutturale più importante della costruzione, non si vedono, appaiano cioè come tirati indietro. Il collegamento ad arco tra loro, sull'asse est-ovest, visibile all'esterno, all'interno appare secondario, addirittura mascherato dalla muratura traforata che lo chiude. Così facendo i grandi archi trionfali su cui si impostano le semicupole sembrano poggiare direttamente sui



Fig. 4: Santa Sophia, vista esterna dei contrafforti in direzione nord-sud. Foto dell'autrice, 2011.



Fig. 5: Santa Sophia, vista interna dal matroneo. Foto dell'autrice, 2011.



Fig. 6: Santa Sofia, Angeli serafini in volo sui pennacchi. Foto dell'autrice, 2011.

muri laterali, su paraste appena emergenti, liberando completamente lo spazio interno di questa inusuale navata.

Più in basso la sequenza delle volte secondarie prosegue in direzione longitudinale producendo un ulteriore effetto di dilatazione dello spazio. Ciascuna semicupola, infatti, contiene due esedre colonnate, il catino dell'abside verso est e nella zona di ingresso una nicchia simmetrica. Precisato che le semicupole rivestono una importante funzione nell'equilibrio della spinta della cupola, la scelta di realizzarne solo due nella direzione est-ovest, rinunciando all'impianto planimetrico centrale, comportava l'obbligo di controbilanciare in modo diverso il carico della grande cupola centrale nella direzione nord-sud, compito assolto dai quattro contrafforti estradossati, perpendicolari alla navata, che tanto significativamente caratterizzano l'aspetto esterno della chiesa (fig. 4).

Stante la grande altezza della sala, a scopo di irrigidimento della struttura dell'edificio e rifacendosi alla tipologia degli impianti centrali che ne prevedeva la presenza (S. Lorenzo a Milano, IV sec. d.C.) e anche basilicali, dove lo ritroviamo in più rare circostanze (Basilica pelagiana di S. Lorenzo fuori le mura a Roma, VI sec. d.C.), viene realizzato un matroneo, anch'esso di dimensioni inusitate e di planimetria anulare, che consente il giro completo intorno allo spazio centrale e un affaccio quasi continuo sull'enorme navata per poterne apprezzare, in prospettiva mediana, le splendide proporzioni (fig. 5). Anche questo elemento architettonico-costruttivo costituisce una novità dell'impianto basilicale costantinopolitano per le dimensioni e per l'ariosità degli spazi, meglio illuminati delle navate laterali al piano terra.

Da quanto detto si può avanzare l'ipotesi che la copertura di questo enorme invaso che raggiunge la dimensione finale di 63 x 33 metri circa, per un'altezza di 55 metri, sia ottenuta attraverso un complesso montaggio di strutture voltate trascorrenti le une nelle altre, per linee geometriche circolari, quasi senza interposizione di elementi portanti visibili. L'effetto finale è quello di una grandissima sala ovoidale al cui centro la cupola sembra non poggiarsi sui pilastri angolari, che, invisibili, sono inglobati nelle murature longitudinali, e appare invece sorretta, miracolosamente, dalla spinta dagli angeli serafini in volo raffigurati sui pennacchi (fig. 6), galleggianti nell'aria, come per miracolo divino.

Da sottolineare il passaggio elegantissimo tra cupola circolare e appoggio quadrato di imposta, risolto da pennacchi sferici perfettamente definiti.

Le fitte aperture realizzate all'interno della cupola, nella zona di imposta, i trafori delle due alte pareti longitudinali e le finestre lungo il perimetro esterno, fanno piovere all'interno della chiesa, rilucente dell'oro dei mosaici, fasci di luce in grado di produrre straordinari effetti luministici, mistico segnale della presenza di Dio nella vita degli uomini.

A differenza di quanto avviene nel Pantheon, nel quale lo spazio del sacro è praticabile e possiamo camminare all'interno della sfera divina - ricordiamo che il diametro della sfera che contiene la cupola coincide con l'altezza interna dell'edificio [Lo specchio 1997] – in Santa Sofia lo spazio del divino rappresentato nel suo vertice dalla grande cupola, coerentemente con il dettato della religione cristiana, appartiene a una dimensione altra, oltremondana, che ci investe della sua grandiosità e potenza, ma che si può contemplare solo a distanza, da un punto di vista separato, terreno.

Questa distanza, tra sacro e umano, rimarrà una cifra costante dell'interno degli edifici a cupola, controbilanciata in parte dalla funzione civile affidata nella storia successiva all'estradosso della cupola che si trasformerà in segnale visibile della città degli uomini.



Fig. 7: Istanbul, Sedefkar Mehmet Aga, Moschea Blu, 1597-1616. Foto dell'autrice, 2011.

### 3 | Le scelte tecnologiche

Avere immaginato uno spazio simile e averlo voluto realizzare comportò la necessità di proporre tutta una serie di soluzioni costruttive prima mai tentate e quindi più rischiose ai fini della stabilità dell'edificio. Se ne riassumono, in estrema sintesi, alcuni passaggi.

Alla soluzione realizzata non si arrivò direttamente ma attraverso aggiustamenti successivi messi in atto al presentarsi dei problemi strutturali, anche molto importanti, che comparvero fin dalla prima fase di edificazione. Rilevante fu il ruolo della tecnica costruttiva che prevedeva l'utilizzo della muratura bizantina caratterizzata da un rapporto laterizio-malta di 1 a 1,2 ossia per un mattone spesso 5 cm il giunto poteva raggiungere i 7 cm. Tale tipo di montaggio dei paramenti consentiva velocità esecutiva ma, avendo tempi lenti di presa, rendeva l'opera, che nel frattempo cresceva rapidamente, soggetta a dissesti già nella fase di asciugatura, nella quale il materiale risultava ancora plastico e deformabile [Ottoni 2009].

In ogni caso sia per le tecniche costruttive usate, sia per gli stress prodotti dai frequenti terremoti che interessarono l'area costantinopolitana, la volta subì vari cedimenti parziali, fino a crollare nel 558 d.C., ed essere ricostruita da un nuovo architetto, Isidoro il Giovane, nipote di uno dei precedenti progettisti, che ricostruì la cupola più alta di circa 6 metri, quasi emisferica, in modo da ridurre la spinta nel punto di imposta. La nuova cupola, straordinaria anch'essa per le dimensioni e l'eleganza del risultato ottenuto, tuttavia, essendo molto più alta della precedente, ha in qualche modo reso meno evidenti le intenzioni dei costruttori originari, quelle che abbiamo provato a ipotizzare, focalizzando l'attenzione di tutti su di essa e non più sull'insieme unitario volta-semicupole che, secondo chi scrive, era l'obiettivo cercato.



Quaranta costolature in mattoni scaricavano il peso della calotta sull'anello-catena di muratura all'imposta; struttura monolitica nonostante la presenza delle aperture lucifere che ne intaccavano la continuità. Interventi di restauro successivi per migliorarne la stabilità furono realizzati anche dopo la conquista ottomana della città.

Il grande edificio impressionò profondamente i nuovi arrivati e il più importante architetto ottomano del XVI secolo, Sinan, studiò a lungo la chiesa, trasformata in moschea, realizzando interventi di cerchiatura in ferro della cupola per migliorarne la stabilità, e misurandosi con essa nella realizzazione della moschea di Solimano che rimanda direttamente a Santa Sofia.

L'influenza della grande chiesa fu, in ogni caso, profonda, duratura e gravida di conseguenze sulle sorti della nascente architettura ottomana [Ronchey, Braccini 2010].

Rinunciando all'impianto planimetrico longitudinale, gli architetti turchi optarono per il più conveniente impianto planimetrico centrale, simmetrico rispetto agli assi che convergono al centro della cupola, dove le semicupole di contrasto e i cupolini di grandezza digradante, posti a cascata intorno alla volta centrale, garantiscono il perfetto equilibrio della struttura (fig. 7). Ovviamente in questa soluzione i pilastri di sostegno della cupola, nascosti in Santa Sofia, riappaiono con la massima evidenza, perni rotanti di appoggio della struttura.

Questa elegantissima soluzione formale e strutturale, derivata, non diversamente da quanto avvenuto nel contesto architettonico occidentale, per intelligente semplificazione dell'antica fabbrica, si è conservata spesso inalterata nell'architettura islamico-turca per le sue costruzioni religiose.

## 5 | Conclusioni

Da quanto osservato, dall'assenza di edifici voltati che presentino le medesime intenzioni progettuali, Santa Sofia, per caratteristiche tipologiche, geometriche e costruttive, costituisce un unicum senza paragoni: una volta composita ovoidale di 33 x 63 m sull'asse maggiore, alta 55 m, dimensioni che saranno raggiunte solo dopo più di un millennio dalle aeree strutture in ferro della rivoluzione industriale; tuttavia, per quanto il tema progettuale della grande chiesa non sia stato più riproposto, la sua presenza ha prodotto ulteriori esiti.

Se l'invaso spaziale interno del grande edificio resta impresso indelebilmente negli occhi di chi lo visita, l'immagine esterna della fabbrica non è da meno nella visione complessiva della città (fig. 8). La monumentalità dell'edificio, la perentorietà della grande cupola svettante sul circostante edificato, la sua capacità di segnare il territorio caratterizzandolo profondamente, non potevano che indurre alla riproposizione del tipo.

Il successo dell'elemento cupolato nell'immagine canonica delle città, con o senza il riferimento diretto a Santa Sofia, interesserà tanto la tradizione occidentale quanto quella orientale. A Istanbul la presenza di moschee cupolate secondo i modelli correnti dal XVI secolo in poi, continua a caratterizzare l'immagine della città antica non diversamente da quanto accade in Italia, a Napoli per esempio (fig. 9), città che detiene il primato per numero di chiese in gran parte cupolate. Cambiate le tecniche costruttive, dalle strutture in muratura ai nuovi materiali offerti a partire dalla rivoluzione industriale [Pier Luigi Nervi 2015], gli edifici con copertura a volta non cessano di caratterizzare lo skyline delle città di tutto il mondo, indicando attraverso il loro inconfondibile segno la presenza di edifici simbolo di valori religiosi e civili (fig. 10).

Fig. 8: (alla pagina precedente) Istanbul, panorama segnato dalla presenza delle cupole.

Fig. 9: (alla pagina precedente) Napoli, centro storico: la successione serrata delle cupole. Elaborazione dell'autrice.

Fig. 10: (alla pagina precedente) Berlino, panorama con cupola del Reichstag di N. Foster.

## Bibliografia

- CONTI, G. (2005). *La matematica nella Cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze*, Livorno. [http://gfmt.dimai.unifi.it/attachments/article/45/GFMT-2019\\_Relazione-Conti.pdf](http://gfmt.dimai.unifi.it/attachments/article/45/GFMT-2019_Relazione-Conti.pdf)
- FOBELLI, M.L. (2005). *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Roma, Viella.
- LAMBERTI, C., MULA, F. (2002). *Santa Sofia a Costantinopoli: l'architettura e le fonti storico critiche*, in «Arte cristiana: rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche», n. 812, settembre-ottobre, pp. 351-362.
- Lo specchio del cielo* (1997), a cura di P. Conforti, Milano, Electa.
- LÜBKE, W., SEMRAU, M. (1908). *Grundriß der Kunstgeschichte*, Esslingen, Paul Neff Verlag.
- MASIERO, R., ZANNONER, D. (2013). *La sfida della cupola*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero. Tecnica*, Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-sfida-della-cupola\\_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-sfida-della-cupola_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica%29/)
- NIGLIO, O. (2007). *Dall'ingegneria empirica verso l'ingegneria della scienza. La perizia di tre matematici per la cupola di San Pietro (1742)*, Padova, Il Prato editore.
- OTTONI, F. (2009). *La lunga vicenda delle fabbriche cupolate. note storiche sulla stabilità, tra dibattito e sperimentazione*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Parma. Dipartimento di Ingegneria Civile ed Architettura, tutor prof. Carlo Blasi. <https://www.repository.unipr.it/handle/1889/1049>
- Pier Luigi Nervi. L'Architettura Strutturale* (2015), a cura di F.R. Castelli, A.I. Del Monaco, Roma, Edilstampa. [https://archidiap.com/beta/assets/uploads/2015/01/Pier-Luigi-Nervi-e-larchitettura-strutturale\\_estratto.pdf](https://archidiap.com/beta/assets/uploads/2015/01/Pier-Luigi-Nervi-e-larchitettura-strutturale_estratto.pdf)
- RONCHEY, S., BRACCINI, T. (2010). *Il romanzo di Costantinopoli*, Torino, Einaudi.

## Sitografia

- [http://ithaca.unisalento.it/nr-4\\_2014/articolo\\_Iip\\_02.pdf](http://ithaca.unisalento.it/nr-4_2014/articolo_Iip_02.pdf) (dicembre 2023)
- [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni\\_Battista\\_Nolli-Nuova\\_Pianta\\_di\\_Roma\\_\(1748\)\\_01-12\\_cropped.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Nolli-Nuova_Pianta_di_Roma_(1748)_01-12_cropped.jpg) (dicembre 2023)
- [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Plan\\_of\\_S.\\_Lorenzo\\_in\\_Milan\\_rot.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Plan_of_S._Lorenzo_in_Milan_rot.jpg) (dicembre 2023)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milano\\_S.\\_Lorenzo\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milano_S._Lorenzo_01.jpg) (dicembre 2023)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hagia\\_Sophia%27s\\_30.6m\\_%E2%8C%80\\_main\\_dome\\_and\\_semidomes\\_%288393605687%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hagia_Sophia%27s_30.6m_%E2%8C%80_main_dome_and_semidomes_%288393605687%29.jpg) (dicembre 2023)
- <https://www.touringclub.it/notizie-di-viaggio/un-viaggio-in-turchia-alla-scoperta-di-istanbul-e-poi-relax-al-mare> (dicembre 2023)
- [https://www.freepik.com/premium-photo/aerial-view-reichstag-building-berlin\\_16315259.htm](https://www.freepik.com/premium-photo/aerial-view-reichstag-building-berlin_16315259.htm) (dicembre 2023)



# Tipizzazione e trasformazione dell'immagine urbana nelle vedute della città veneziana di Candia (XV-XVII secolo)

Emma Maglio

Università degli studi di Napoli Federico II

## Abstract

L'iconografia della città di Candia veneziana è estremamente ricca e varia. Il saggio intende esaminare nello specifico alcune vedute redatte fra il XV e il XVII secolo, che documentano la forma della città e le sue trasformazioni, con l'obiettivo di cogliere il rapporto complesso fra il reale aspetto della città e la sua restituzione grafica mirata a un'ampia circolazione.

## Typification and transformation of the urban image in views of Venetian town of Candia (15th-17th century)

The iconography of Venetian town of Candia is extremely rich and varied. This paper intends to specifically examine some urban views drawn between the 15th and 17th centuries documenting the shape of the town and its transformations, in order to capture the complex relationship between the real appearance of the town and its visual representation aimed at a broad circulation.

**Keywords:** Storia della città, iconografia urbana, manipolazione.

Urban history, urban iconography, manipulation.

Architetta e PhD, docente di Storia dell'Architettura, è stata Marie Curie fellow all'IMS-Forth e post-doctoral fellow alla MMSH di Aix-en-Provence. Si occupa di storia della città e dell'architettura in età moderna, con speciale attenzione verso le isole greche, il Mediterraneo e il Sud Italia.

Author: emma.maglio@unina.it

Received February 23, 2024; accepted May 10, 2024

## 1 | Introduzione

Candia costituì un territorio strategico dello *Stato da Mar* veneziano per oltre quattro secoli, dal 1207 al 1669, anno in cui cadde in mano ottomana. A lungo protetta da una rete di torri e fortezze costruite dai Bizantini, l'isola vide il rinnovamento totale del proprio sistema difensivo a partire dalla metà del Cinquecento, per fare fronte proprio alla minaccia turca: grazie all'opera dei più esperti ingegneri militari al servizio di Venezia furono costruite sia nuove cinte murarie per le città di Candia, Rettimo e La Canea, sia fortezze collocate in posizione strategica lungo la costa e al largo dell'isola, come Grabusa, Spinalonga e Suda. Grabusa fu completata nel 1583-1584 su progetto di Latino Orsini, Suda già verso il 1573 ad opera dello stesso Orsini e di Sforza Pallavicino, mentre Spinalonga fu ultimata poco dopo il 1578 su progetto di Genesio Bressani. La città di Rettimo fu dotata di una fortezza poligonale progettata da Pallavicino (1573-1580). Candia e La Canea, infine, nel corso del XVI secolo furono cinte da mura bastionate ideate, verosimilmente, da Michele Sanmicheli intorno al 1538, e poi modificate da Giulio Savorgnan, Pallavicino e Orsini fino a fine secolo [*Venezia e la difesa del Levante* 1986; Dimacopoulos 1995; Concina, Molteni 2001; Steriotou 2018].

Nel corso del Medioevo la capitale Candia era protetta da una piccola fortezza a guardia del porto e da una cinta muraria eretta parzialmente sulle mura bizantine preesistenti. Nella prima metà del Cinquecento si iniziò a costruire la nuova fortificazione urbana composta da sette bastioni (da est verso ovest denominati Sabbionara, Vitturi, Gesù, Martinengo, Betlemme, Panigra e Sant'Andrea), a cui si aggiunse il forte di San Dimitri realizzato a est della città: i lavori furono ultimati complessivamente intorno agli anni '80 del secolo e le antiche mura bizantine, persa ormai la funzione originaria,

furono in parte riutilizzate come depositi e alloggiamenti per i soldati [Calabi 1998; Maltezou 1991; Concina, Molteni 2001; Concina 1986; Cosmescu 2017; Steriotou 1998, 2018]. Se ai margini della città si attuava tale rinnovamento, il tessuto urbano *intra-muros* continuò invece a consistere in edifici per lo più modesti, le cui condizioni anzi peggiorarono a partire dalla fine del secolo, anche a causa di alcuni gravi terremoti e alluvioni. Nel 1645 gli Ottomani sbarcarono nell'area ovest dell'isola, conquistandola in poco tempo, e si diressero verso la capitale: dopo un lungo assedio, Candia cadde il 30 agosto 1669 [*La dernière croisade* 2008, 37-51; Maglio 2023, 322-323].

L'iconografia di Candia veneziana è estremamente ricca e varia. Il presente saggio intende concentrarsi su alcune vedute redatte fra il XV e il XVII secolo, che documentano la forma della città e le sue maggiori trasformazioni, con l'obiettivo di cogliere il rapporto complesso fra il reale aspetto della città e la sua restituzione grafica, frutto dell'interpretazione da parte di disegnatori e incisori, destinata a un'ampia circolazione.

## 2 | Tipizzazione e fortuna della veduta di Candia

Mirate principalmente a illustrare i resoconti di viaggio nel Mediterraneo e in Terra Santa, rivolti a un pubblico anche di non specialisti, le vedute di città si affermarono rapidamente a partire dal XV secolo come lo strumento più adeguato a diffondere la conoscenza di porti e città visitati dai viaggiatori che, come sappiamo, si muovevano per molteplici ragioni. Ai disegnatori, che accompagnavano i protagonisti dei viaggi o effettuavano il lavoro a posteriori, lontani dai luoghi visitati, era affidato il compito di selezionare e codificare gli edifici e il più ampio contesto paesaggistico da rappresentare, nonché di scegliere il punto di vista prospettico: le città, spesso riprese dal mare, furono ritratte in modo più o meno realistico a seconda degli strumenti e degli obiettivi del disegno [Nutti 1996; Nutti 2010; *Storia dell'Urbanistica* 2010, 3; de Seta 2011]. Le prime vedute di Candia risalgono al XV secolo e la loro produzione si deve in buona parte al fatto che in quel periodo Venezia controllava le rotte per la Terra Santa, per cui quasi tutte le navi di pellegrini sostavano a Candia: alcuni viaggiatori descrissero la città come dotata di un ampio porto, di bei palazzi e ampi giardini, altri sottolinearono invece come essa fosse sporca e disordinata [Newall 2016, 111].

Il nobile diplomatico Bernard von Breydenbach (1454-1497) pubblicò la celebre opera *Peregrinatio in Terram Sanctam*, resoconto del suo viaggio compiuto nel 1483-1484: il volume fu stampato per la prima volta in latino nel 1486 a Magonza da Erhard Reuwich (1445-1505 ca.), incisore e tipografo che aveva accompagnato Breydenbach nel viaggio, e fu tradotto in numerose lingue. Le preziose vedute di città a corredo del testo derivano da xilografie realizzate proprio da Reuwich e fra queste vi è una riproduzione di Candia, pubblicata in vari studi anche recenti sulla città [Georgopolou 2001, 26; Newall 2016, 109]. Candia è ritratta dal mare, più precisamente da nord-est, con un punto di vista molto basso, sicché l'immagine risulta piuttosto schiacciata (fig. 1).

Della città si riconoscono alcuni tratti delle mura veneziane, gli arsenali e il porto protetto da due torri semicircolari con cuspidi coniche: sulla torre occidentale sventta un vessillo col leone marciano. Gli edifici urbani hanno un tetto piano con forme semplici e si distinguono poche fabbriche religiose, a fronte del cospicuo numero di chiese che sappiamo esistevano all'interno e all'esterno della città: i dati ricavati dal censimento di Pietro Castrolifera del 1583, infatti, parlano di 74 parrocchie dentro e oltre le mura urbane [Gerola 1918, 103-110]. Alcune architetture sono rappresentate con maggiore cura, come ad esempio una torre quadrangolare merlata nei pressi del porto, provvista di tre ordini di trifore e un vessillo sommitale: si trattava con ogni probabilità di una torre civica e non del campanile della cappella ducale di San Marco, come è stato ipotizzato da alcuni studiosi [Georgopolou 2001, 31]. Nell'area orientale della città, inoltre, si osservano un



Fig. 1: «Candia», in von Breyenbach 1486, c. 54.

campanile a base quadrata con monofore nella parte alta e una cuspidi a bulbo (forse, in questo caso, proprio il campanile della cappella ducale di San Marco) e, soprattutto, il convento di San Francesco: di quest'ultimo si riconoscono la chiesa a pianta basilicale con abside poligonale merlata e il campanile a base quadrata, anch'esso merlato, con due ordini di bifore e una cuspidi troncoconica, altrove riferito a San Marco [Georg Braun, Francis Hogenberg 2015, 11]; un cartiglio reca la scritta «Conventus minorum». Oltre le mura, a est della città ovvero nella parte sinistra della veduta, un gruppo di case raffigura il sobborgo di Marula che continuò a esistere fino a metà del Seicento, quando fu distrutto nel corso del lungo assedio ottomano. Ai piedi di un'altura, poi, si scorge una grande chiesa a pianta centrale cupolata: si tratta con ogni probabilità del convento di Santa Caterina del Monte Sinai, proprietario di numerosi beni a Candia e nei dintorni, che sarebbe stato poi inglobato nel nuovo perimetro murario bastionato. A tale proposito, al pari di altri incisori coevi, Reuwich distingue le chiese di rito latino da quelle greche, rappresentando le prime a pianta basilicale con tetto a doppia falda, le seconde a pianta centrale cupolata, e ribadisce implicitamente il primato della Serenissima dando massimo rilievo alle chiese latine e alle mura veneziane [Georgopoulou 2001, 30].

Nel 1487 Conrad von Grünenberg (1415-1494 ca.) pubblicò l'opera *Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem*, resoconto del suo pellegrinaggio in Terrasanta e la sua veduta di Candia. Pur in debito nei confronti di Reuwich per quanto riguarda l'impianto globale del disegno, von Grünenberg alza il punto di vista e coglie nuovi dettagli della città [Newall 2016, 114-115]. Compaiono infatti gli arsenali, la strada principale di Candia e la porta urbana meridionale, ulteriori chiese greche e latine, mulini extraurbani e infine un grande edificio con tetto piano e un leone marciano scolpito in facciata: si tratta probabilmente di un edificio governativo, forse la Loggia, che in quel periodo era situata in prossimità del porto [Maglio in press].

A parte questa notevole eccezione, la veduta di Reuwich diventò il modello di tutte le successive rappresentazioni della città di Candia e la sua matrice lignea per il disegno fu usata da Hartmann Schedel (1440-1514) per la sua *Nuremberg Chronicle*, edita a partire dal 1493, come base per la ve-

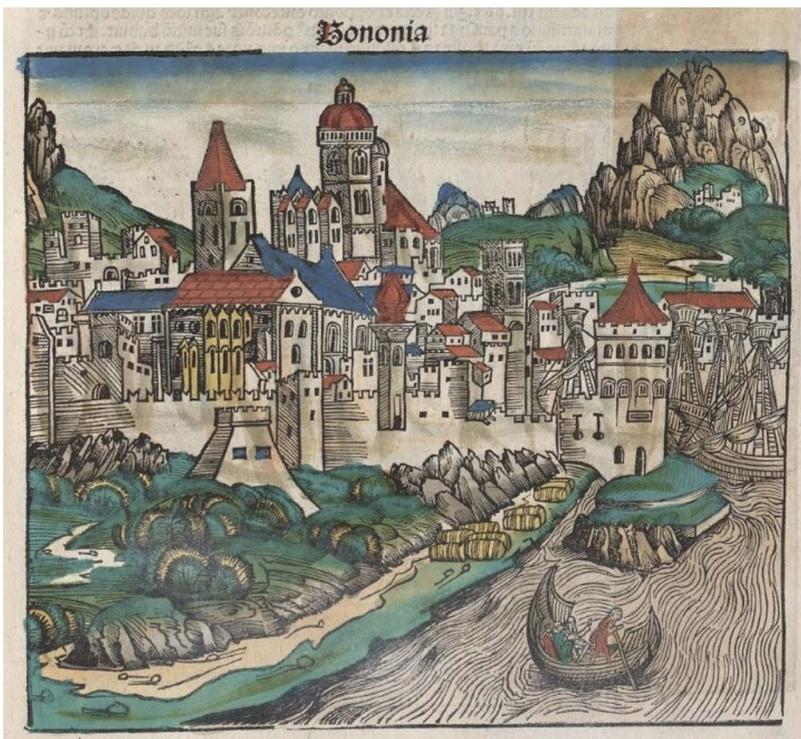


Fig. 2: «Bononia», in Schedel 1493, c. LXII.



Fig. 3: «Lion», in Schedel 1493, c. LXXXVIII.

duta non solo della stessa Candia ma anche di altre città, fra cui Bologna, Lione, Aquileia e Mainz: queste ultime, infatti, pur rappresentando città diverse appaiono perfettamente sovrapponibili poiché ricavate da una stessa matrice (figg. 2, 3) [Georg Braun, Francis Hogenberg 2015, 11-13]. Alcune vedute di Candia edite a partire dal Cinquecento offrono un disegno talvolta molto semplificato rispetto a quella di Reuwich, come l'immagine realizzata dal francescano Niccolò da Poggibonsi, autore di un pellegrinaggio a Gerusalemme fra il 1346 e il 1350, contenuta nel suo resoconto che ebbe un'amplissima circolazione [da Poggibonsi 1519, c. 11]; ancora, deve citarsi il disegno del pittore e incisore Francesco Valegio (1570-1650 ca.) incluso nella sua raccolta di vedute e piante prospettiche, anche se si tratta piuttosto di un bozzetto [Valegio 1600, c. 49]. Sempre a partire dal modello di Reuwich, viceversa, altre rappresentazioni restituirono un disegno più accurato di Candia e giunsero a rinnovarlo attraverso la progressiva manipolazione di elementi dell'architettura e del paesaggio, mettendo a punto un'immagine che si sarebbe rivelata assai duratura fino a tutto il Seicento. In questo saggio ci si soffermerà proprio su alcuni di questi disegni, cercando di individuare anche possibili riferimenti utilizzati dagli incisori come base per le loro vedute più o meno aggiornate della città.

### 3 | Prime alterazioni del disegno della città

Un primo punto di svolta nel processo di tipizzazione delle vedute di Candia è rappresentato dall'immagine contenuta nell'opera *Civitates orbis Terrarum* di Georg Braun (1541-1622) e Franz Hogenberg (1535-1590), che fu pubblicata a più riprese e in più lingue a partire dal 1575. Il loro progetto editoriale nacque come completamento dell'atlante composto da Abraham Ortelius

(1572) e restò a lungo la raccolta più ricca di vedute e piante di città di tutto il mondo, con più di cinquecento immagini accompagnate da brevi testi. Con il *Civitates orbis Terrarum* si assiste al consolidamento del genere della veduta planimetrica connotata da un alto livello di dettaglio, impresa resa possibile anche grazie al perfezionamento delle tecniche di incisione. Braun e Hogenberg usarono talvolta materiale preparatorio commissionato ad artisti minori; tuttavia, la maggior parte dei loro disegni deriva da raccolte già esistenti, come quelle di Schedel, Münster, Guicciardini, du Pinet e de Belleforest, e in molti casi, ancora dalle tavole lignee di Reuwich [Georg Braun, Francis Hogenberg 2015, 20, 46-48]. La veduta di Candia tratta dal *Civitates* mostra per questo strette analogie con quella di Reuwich: un medesimo punto di vista dal mare e da nord-est, uno stesso impianto complessivo del disegno, e infine un analogo profilo della costa, dei rilievi e degli edifici, tanto da rendere le due immagini pressoché sovrapponibili (fig. 4). Fermo restando l'uso della matrice lignea di Reuwich da parte di Braun e Hogenberg, il contesto naturale è reso in modo più realistico nella loro veduta. Inoltre, l'innesto di nuovi elementi concorre a modificare l'aspetto generale della città, in coerenza con le altre vedute contenute nella raccolta: se alcuni edifici sono ricalcati sulla matrice come ad esempio il convento francescano ora «conventii minoris», il campanile con cuspidi a bulbo, le arcate degli arsenali e la torre quadrangolare nei pressi del porto, il profilo delle mura e delle torri è invece tratteggiato con maggior cura e altri elementi risultano rielaborati. Il sobborgo di Marula, ad esempio, prima nettamente separato dalla città murata, appare del tutto unito ad essa; la forma delle cupole delle chiese greche è alterata e questo fa perdere agli edifici parte della loro riconoscibilità; le case con tetto piano hanno lasciato quasi ovunque il posto a edifici con tetto a spiovente. Ne scaturisce, insomma, un'immagine di Candia meno realistica rispetto a quella, pur semplificata, veicolata a partire dal 1486 dall'opera di Breydenbach: in questo senso è possibile affermare che il processo di alterazione visiva della veduta di Candia è appena iniziato.

Proprio la grande fortuna dell'opera di Braun e Hogenberg fino al Seicento fece sì che molteplici versioni della loro veduta di Candia fossero pubblicate dopo la comparsa della loro raccolta. Alla morte del figlio di Hogenberg, Abraham, che aveva ripubblicato i sei volumi del *Civitates* con nuovi testi in latino, le tavole originali furono infatti acquistate intorno al 1653 da Johannes Janssonius (1588-1664), un editore e incisore olandese attivo ad Amsterdam, e da lui ricomposte, assieme ad altri disegni, nel *Theatrum exhibens illustriores principesque* (1657). Alla morte di Janssonius alcune tavole furono acquisite da altri due editori olandesi: Frederik de Wit (1630-1706), che pubblicò un *Theatrum praecipuarum totius Europae urbium* (1697), e Nicolaes Visscher (1618-1709), il quale aveva ereditato l'azienda del padre Claes Janszoon, autore di alcune mappe proprio per Janssonius [Campbell 1965]. La veduta di Candia di Braun e Hogenberg doveva essere ben nota anche allo svizzero Matthäus Merian il Vecchio (1593-1650), che nel 1624 acquisì a Francoforte l'azienda del suocero, Johann Theodor de Bry, inaugurando così l'attività di una delle più prolifiche e longeve aziende di editoria europee [Georg Braun, Francis Hogenberg 2015, 59-60].

Non stupisce, quindi, che le vedute di Candia pubblicate da Merian il Vecchio a partire dal 1638 si siano basate sulla parziale rielaborazione dei disegni di Reuwich e di Braun e Hogenberg. Del primo conservarono l'impianto globale, i caratteri del paesaggio, la posizione e la forma di alcuni elementi urbani e umani: i conventi di San Francesco e Santa Caterina, le torri e i campanili, il sobborgo di Marula, fino agli uomini a cavallo e alle botti presenti in primo piano lungo la costa. Del secondo, invece, riprodussero l'andamento delle mura, la forma delle banchine e delle torri a guardia del porto, fino agli sparuti edifici in lontananza fuori città (fig. 5).

Direttamente derivata dall'acquaforte di Merian il Vecchio è poi l'incisione contenuta in una

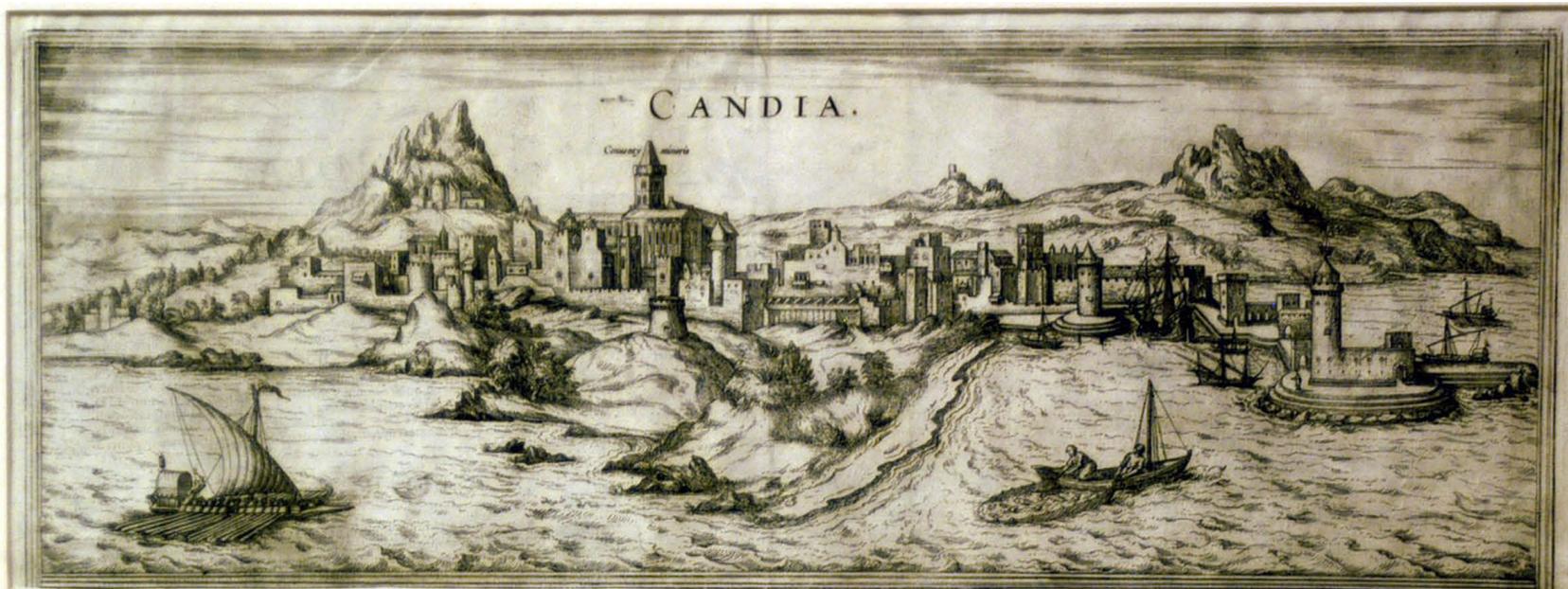


Fig. 4: «Candia», in Braun, Hege 1572-1617, vol. 2, c. 53.

raccolta di piante e vedute in due volumi dedicata a Luigi XIV che fu stampata dal 1667 fino agli anni '90 del secolo. L'opera, mirata a rappresentare le vittorie dell'esercito francese tra il 1643, vittoria di Rocroi, e il 1692, Namur, fu ideata da Sébastien Beaulieu de Pontault (1612-1674 ca.) ma terminata dopo la sua morte dalla nipote Reine de Beaulieu [Pellicer 2012]. La veduta di Candia fu inserita nel secondo volume poiché ben due contingenti francesi furono inviati sull'isola nel novembre 1668 e nel giugno 1669, il primo battente bandiera dell'Ordine di Malta e il secondo il vessillo pontificio [La dernière croisade 2008, 64-69]. Nel 1647, dopo aver conquistato quasi tutta l'isola, gli Ottomani avevano raggiunto l'area intorno alla capitale e da qui, dopo aver fondato una cittadella (*Yeni Kandiye* o Candia Nuova), avevano iniziato a muovere i primi assalti a partire dal 1648: crebbe dunque rapidamente in tutta Europa la preoccupazione verso il conflitto, e ciò determinò da un lato un più forte coinvolgimento militare degli Stati europei, dall'altro il moltiplicarsi di cronache e immagini che documentavano le fasi della guerra. La veduta contenuta nell'opera di Beaulieu, esito della rielaborazione del prototipo messo a punto da Merian, è interessante poiché rivela dati aggiornati sullo stato della città e risulta dotata per la prima volta di una legenda (fig. 6).

Proprio i contenuti della legenda permettono di datare l'immagine agli inizi del 1669, in particolare la lettera Y corrisponde a «Les Galeres du Pape et de Malthe qui ont amenez le secours et les volontaires francois» (Le galee del papa e di Malta che portano il soccorso e i volontari francesi), cioè ai due contingenti francesi prima citati. Non si tratta dell'unico aggiornamento presente nel disegno: la necessità di rendere attuale una veduta messa a punto entro il 1638, sempre derivata dal modello di Reuwich ma precocemente invecchiata, portò Beaulieu a inserire qua e là altri riferimenti recenti, come quelli a edifici e boschi «ruinés par les Turcs» (rovinati dai Turchi) e soprattutto alla nuova cinta urbana bastionata: «sept bastions revestus de pierre et terassez. Ses ramparts ont plusieurs Cavaliers garnis de quantité de Canons, les fossez sont larges et profonds et sans eau, elle est entourée de demie lunes et ouvrages a corne qui la rendent très considera-

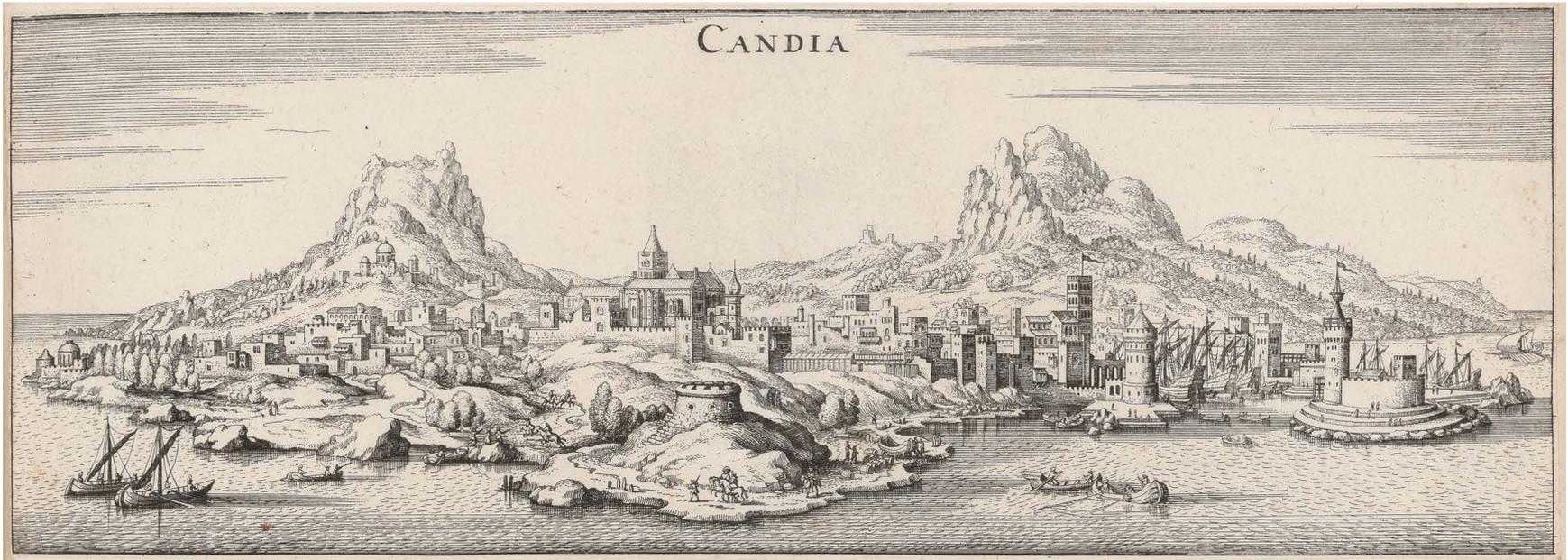


Fig. 5: «Candia», in *Neuwe Archontologia cosmica* 1638, c. 34.

ble» (sette bastioni rivestiti di pietra e terrazze. I bastioni hanno numerosi cavalieri dotati di una quantità di cannoni, i fossati sono ampi e profondi e privi d'acqua, la fortezza è circondata da mezzelune e opere a corno che la rendono notevole). Tuttavia, si segnalano alcune inesattezze: in legenda l'edificio del convento francescano viene riferito alle due chiese di San Marco e di San Tito; fuori dalle mura, il convento di Santa Caterina è ora intitolato a Santa Maria; l'insediamento ottomano di Candia Nuova è localizzato dove Merian aveva individuato alcuni edifici isolati su una collina, e il sobborgo di Marula è chiamato «bourg de la Sabloniere» (borgo della Sabbionara) dal nome del bastione più vicino. Infine, Beaulieu colloca il bastione Sabbionara (lettera F) e il mezzo bastione dell'Arsenale (lettera P) in punti delle mura medievali più o meno coincidenti con la loro reale posizione, ma il disegno delle mura è ancora, appunto, quello della murazione preesistente che alla fine del XVI secolo era stata ormai cancellata dalla nuova.

In che modo l'autore venne a conoscenza di queste informazioni aggiornate sulla città di Candia? Beaulieu, ingegnere militare e geografo, fu *maréchal de camp* impegnato in numerose battaglie sul territorio francese, ma nulla nella sua biografia né nella sua opera rimanda a un suo soggiorno a Candia [Perrault 1697-1700, 43-44], di qui il fatto che egli non conoscesse in prima persona i luoghi raffigurati. Si può ipotizzare che Beaulieu abbia tratto i nuovi dati da alcuni disegni della fortezza che circolavano negli anni dell'assedio: in particolare, quelli elaborati fra il 1668 e il 1669 che riportano notizie di prima mano relative al conflitto e che furono stampati e venduti nella bottega romana di François Collignon, incisore francese che lavorò all'opera di Beaulieu insieme al fiorentino Stefano della Bella [Pellicer 2012; Maglio 2023, 327-329]. Tuttavia, le modalità con cui Beaulieu abbia avuto accesso a tali disegni restano ignote.

#### 4 | La messa a punto di una nuova veduta di Candia

Nel corso del Seicento il moltiplicarsi di atlanti e raccolte di immagini aggiornate delle città del mondo, fra cui la capitale del *Regno di Candia*, impose presto un aggiornamento totale della veduta

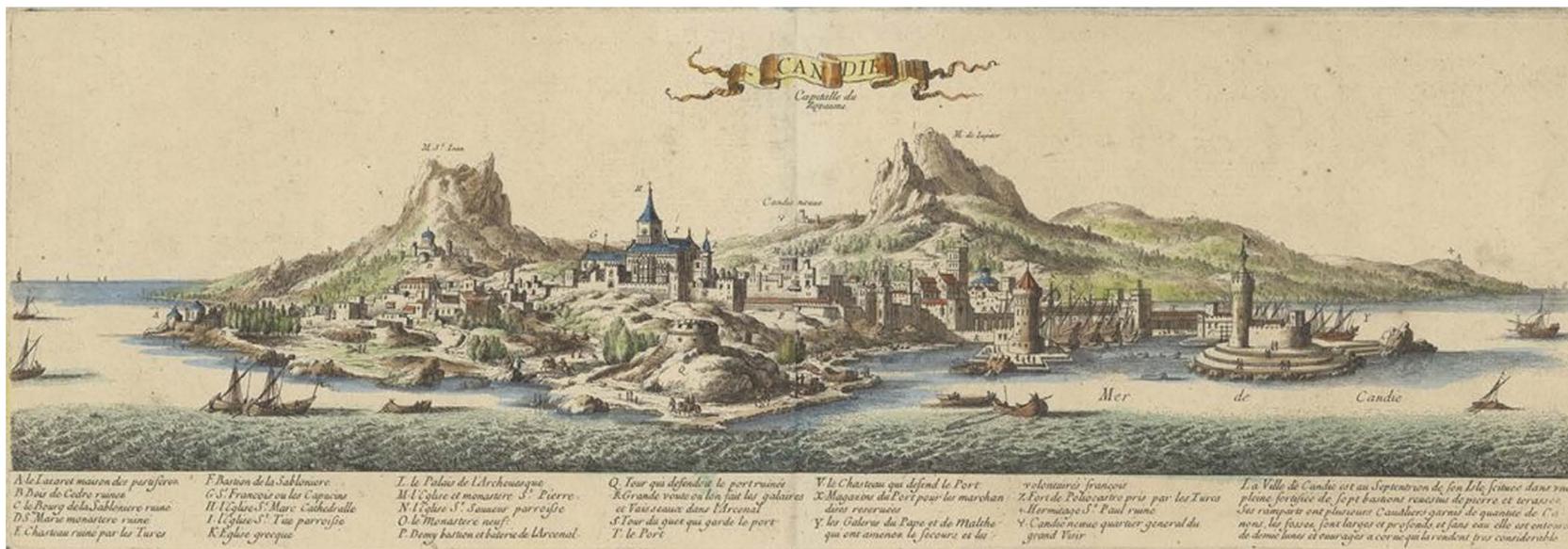


Fig. 6: «Candie, Capitale du Royaume», in Beaulieu de Pontault 1667.

della città. Una versione in tutto rinnovata fece la prima comparsa nel decimo volume del *Theatrum Europaeum* (1677), relativo al racconto dei fatti storici del periodo 1665-1671: si tratta di una raccolta in 21 volumi, per un totale di più di mille incisioni, che fu pubblicata fra il 1633 e il 1738 da Merian il Vecchio e poi dai suoi eredi. Eseguita da uno dei figli di Merian, Caspar (1687-1726), la veduta di Candia è accompagnata da una planimetria dei bastioni a mare Sabbionara e Sant'Andrea, che furono al centro degli scontri negli ultimi anni dell'assedio. Le piante delle due fabbriche risultano estratte da un trattato dell'ingegnere militare tedesco Georg Rimpler (1636-1683) che combatté a Candia negli ultimi mesi della guerra [Rimpler 1724, 4-82]: non è stato possibile rinvenire la data della prima edizione del trattato, ma in virtù dei fatti bellici che coinvolsero i due bastioni si può affermare che le due piante siano state realizzate nel 1669 o poco dopo. La veduta generale di Candia, invece, benché ripresa come di consueto dal mare, dovette risultare del tutto inedita per l'epoca. Il punto di vista, infatti, è analogo a quello delle iconografie precedenti, cioè dal mare, ma risulta spostato a nord-ovest della città. È ben rappresentato il profilo a scarpa della cinta bastionata con i due baluardi a mare interessati da scontri armati e da esplosioni. In primo piano, sulla sinistra, vi è una delle due torri a guardia del porto, il cui bacino è nascosto, ma si intravede un vasto edificio ad arcate che rappresenta gli arsenali. Si distinguono poi le due porte della città verso il mare: quella del Molo a sinistra e quella di Dermata a destra, entrambe fiancheggiate da torri. Sopravvivono vari edifici già visti nelle immagini più antiche: il grande convento di San Francesco col suo campanile, la torre quadrangolare ormai in rovina e il campanile con cuspide a bulbo, tutti ripresi da nord-ovest; si scorge chiaramente il profilo di un altro edificio religioso, forse il convento di San Pietro Martire, oltre la prima fila di case a sinistra dei mulini a vento. La precisione topografica dei riferimenti della veduta e la precocità della sua pubblicazione lasciano pochi dubbi sul fatto che anche i Merian avessero avuto accesso a fonti di prima mano sullo stato della città, a partire dalle vedute planimetriche della città sotto assedio, come accaduto a Beaulieu. In particolare, una pianta inedita stampata nel 1652 proprio da Matthäus Merian il Giovane risulterebbe ad oggi una delle prime immagini che raffigurano

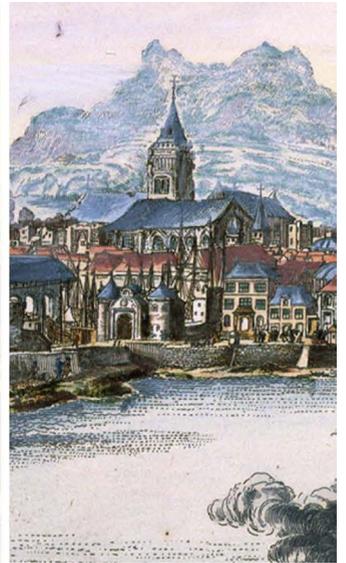
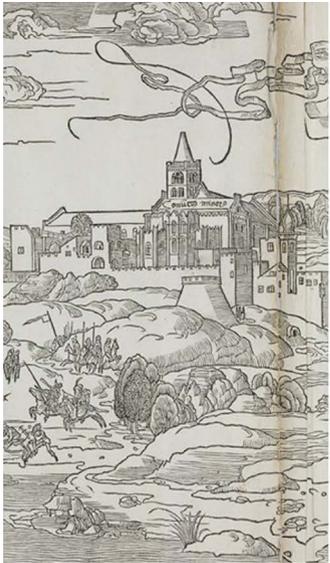
L'impianto complessivo delle fortificazioni urbane di Candia: la pianta fu realizzata da Johann Lathouwer, ingegnere fiammingo al servizio di Venezia, per il generale tedesco de Speraiter che era di stanza a Candia nel 1650 [Maglio 2023, 325].

Tuttavia, ciò che colpisce nella veduta di Candia diffusa dal *Theatrum* è l'alterazione dell'aspetto complessivo della città: Candia ha ora i connotati di una città nordeuropea, con i tetti ovunque a due falde: a carena di nave per gli arsenali, semplici per le chiese e a doppia pendenza per gli altri edifici. Questa immagine così poco realistica si diffuse rapidamente negli atlanti, nelle raccolte e nell'immaginario europeo a partire dal *Theatrum*: infatti, oltre alle ristampe dell'opera dei Merian, troviamo una veduta identica in almeno altre tre opere edito entro la fine del secolo. La prima è la raccolta *Schauplatz des Krieges*, pubblicata ad Amsterdam dall'erudito Lambert van den Bosch (1620-1698) a partire dal 1675. La seconda è l'opera *Insula Candia olim Creta*, stampata nella medesima città a partire dal 1680 dall'editore e incisore Nicolaes Visscher (1649-1702), figlio del Nicolaes già citato, in cui la veduta di Candia fu corredata da una legenda. Infine, una terza immagine con le stesse indicazioni testuali della veduta contenuta nell'opera di Visscher comparve nell'atlante del 1690 attribuito al commerciante olandese Dirk van der Hagen (1645-1710), che avrebbe acquistato l'opera composta da Dirk Janszoon van Santen (1637-1708) ed ereditata dal collezionista Jan Bus. La legenda pubblicata da Visscher e van der Hagen riporta alcune inesattezze già individuate nella veduta di Beaulieu, come l'edificio di San Francesco erroneamente attribuito a San Marco, ma vale la pena ricordare che essa riporta anche ulteriori aggiornamenti rispetto allo stato delle difese al 1668: in particolare, si legge della presenza di un ridotto fortificato costruito all'interno del bastione di Sant'Andrea, a quel tempo ormai compromesso, e compare il nome del marchese Francesco Ghiron Villa che fu generale a Candia tra il 1666 e il 1668 (fig. 7).

## 5 | Conclusioni

La nutrita storiografia riguardante le planimetrie di Candia prodotte nel XVI e XVII secolo conferma che queste restano le fonti privilegiate per il racconto della storia della città e delle sue trasformazioni: realizzate spesso da o per conto di militari impegnati nella difesa della capitale del *Regno di Candia* e dedicate a illustri personaggi laici e religiosi, per cui dovevano coniugare documentazione, celebrazione delle autorità e propaganda, le piante furono il risultato del lavoro di un'intera generazione di ingegneri militari al servizio di Venezia [Porfyriou 1998; Georgopoulou 2001, 35-42; Stouraiti 2002; Chrysochoou 2004; Porfyriou 2004].

Il discorso cambia, invece, se si parla delle vedute, alcune delle quali sono state qui esaminate, e si intreccia inevitabilmente con altre esigenze, quelle di incisori ed editori europei che dovevano confezionare disegni e raccolte di disegni con caratteristiche e destinatari precisi: il caso di Candia, in questo senso, può essere avvicinato ad altre città mediterranee ed europee oggetto di rappresentazione nel corso dell'età moderna. Se il prototipo di veduta di Candia messo a punto da Reuwich fu elaborato da un disegnatore che aveva realmente visto la città, i disegni realizzati successivamente e ampiamente diffusi e copiati a livello internazionale – la veduta impostata da Merian il Vecchio e attualizzata poi da Beaulieu, ma soprattutto l'immagine del tutto rinnovata da Merian il Giovane – furono invece il frutto del lavoro di incisori che non videro mai i luoghi rappresentati. Essi apportarono aggiornamenti o semplificazioni all'interno delle loro vedute nell'ambito di un articolato processo di reinterpretazione dell'immagine urbana, il quale doveva da un lato semplificare e velocizzare la produzione dei disegni, dall'altro consentire di comporre ricche raccolte di immagini di città senza una pretesa di assoluta veridicità ma mirate a un



racconto complessivo e al passo con l'attualità. In questo senso, gli autori dovettero a un certo punto compensare la carenza di informazioni aggiornate su Candia ricorrendo ad altre fonti e reinterpretando la *forma urbis* a scapito della sua verosimiglianza. In entrambi i casi, come si è visto, si procedette a selezionare e manipolare gli elementi spaziali con l'obiettivo, e il risultato, di veicolare intenzionalmente un'immagine non neutrale. Alla fine del XV secolo, con Reuwich e Grünenberg, si trattava di diffondere l'idea di Candia quale colonia levantina e città marciana, il luogo dove più che mai Venezia aveva cercato di esportare il proprio modello amministrativo e spaziale. A partire dal Seicento, invece, per mano di editori per lo più olandesi incalzati dal mercato e dalla necessità di documentare in modo aggiornato le città all'interno di raccolte e atlanti sempre più ambiziosi, il punto di vista per rappresentare Candia si spostò letteralmente per mostrare la fortezza veneziana che resisteva al Turco: poco importa che il suo aspetto perdesse di realismo per avvicinarsi a quello di una città fiamminga. Questa "veste" su una città mediterranea, del resto, si presentava certamente più aderente ai contenuti degli atlanti destinati in primo luogo a lettori nordeuropei (fig. 8).

Fig. 7: (alla pagina precedente) «Candia», in *Atlas van Dirk van der Hagen* 1690.

Fig. 8: (alla pagina precedente) La chiesa conventuale di San Francesco e le mura di Candia a confronto, così come rappresentate in figg. 1, 4, 5, 6, 7 (elaborazione dell'autrice).

## Bibliografia

- Atlas van Dirk van der Hagen* (1690), Amsterdam.
- BEAULIEU DE PONTAULT, S. (1667). *Les Glorieuses Conquêtes de Louis de Grand...*, Paris.
- BRAUN, G., HOGENBERG, F. (1572-1617). *Civitates orbis Terrarum: De Praecipuis, Totius Universi Urbibus*, 6 voll., Colonia, vol. 2.
- CALABI, D. (1998). *Città e insediamenti pubblici. XVI-XVII secolo*, in *Venezia e Creta*, a cura di G. Ortalli, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, pp. 261-281.
- CAMPBELL, T. (1965). *New light on the Jansson-Visscher maps of New England*, London, Map Collectors' Circle.
- CHRYSOCHOOU, S.A. (2004). *Images of Crete in the Seventeenth Century: The Contribution of Five Engineers to the Cartographical and Topographical Representation of the Island*, in *The Greek Islands and the Sea*, a cura di J. Chrysostomides, C. Dendrinou, J. Harris, Camberley, Porphyrogenitus, pp. 213-246.
- CONCINA, E. (1986). *Città e fortezze nelle "tre isole nostre del Levante"*, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, Venezia, Arsenale Editrice, pp. 184-194.
- CONCINA, E., MOLTENI, E. (2001). *"La fabbrica della fortezza". L'architettura militare di Venezia*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- COSMESCU, D. (2017). *Venetian Island-Fortresses. Renaissance Innovation of Military Architecture*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean (XVth to XVIIIth centuries)*, a cura di V. Echarrri Iribarren, Alicante, Universidad de Alicante, vol. 5, pp. 319-326.
- DA POGGIBONSI, N. (1519). *Viaggio da Venetia al Sancto Sepulchro...*, Venezia, Niccolò Zoppino e Vincenzo Di Paolo.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città: dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.
- DIMACOPOULOS, J. (1995). *Sanmicheli nei territori veneziani del Mediterraneo orientale*, in *Michele Sanmicheli: architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di H. Burns, C.L. Frommel, L. Puppi, Milano-Vicenza, Electa C.I.S.A. Andrea Palladio, pp. 210-221.
- Georg Braun, Francis Hogenberg, Cities of the World-Civitates Orbis Terrarum (1572-1617)* (2015), a cura di S. Füssel, Colonia, Taschen.
- GEORGOPOULOU, M. (2001). *Venice's Mediterranean Colonies: Architecture and Urbanism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GEROLA, G. (1918). *Topografia delle chiese della città di Candia*, in «Bessarione. Rivista degli studi orientali», n. 7/1, pp. 99-119, 239-281.
- Guerra di Candia (1645-1669). Una sconfitta di grande successo* (2013), Venezia, Segreteria Generale del Consiglio Regionale del Veneto.
- I punti di vista e le vedute di città secoli XIII-XVI* (2010), in «Storia dell'Urbanistica», numero monografico 2.I, a cura di U. Soragni, T. Colletta, Roma, Kappa edizioni.
- La dernière croisade: Les Français et la guerre de Candie, 1669* (2008), a cura di Ö. Bardakçi, F. Pugnère, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MAGLIO, E. (2023). *Immagini da una guerra. L'assedio ottomano di Candia nell'iconografia urbana (XVII secolo)*, in *Città e guerra. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*, tomo I, Fonti e testimonianze, a cura di F. Capano, E. Maglio, M. Visone, Napoli, FedOA University Press, pp. 321-331.
- MAGLIO, E. (in press). *Resilienza di un'immagine. Costruzione e ricostruzione della Loggia veneziana a Candia (XVII-XX sec.)*, in *Adaptive cities through the pandemic lens. Ripensare tempi e sfide della città flessibile nella storia urbana*, Atti del X Congresso Internazionale AISU, a cura di R. Tamborrino, C.

- Cuneo, A. Longhi, Torino, Aisu International.
- MALTEZOU, C. (1991). *The historical and social context*, in *Literature and Society in Renaissance Crete*, a cura di D. Holton, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 17-47.
- Neuwe Archontologia cosmica., Das ist Beschreibung aller Kayserthumben Königreichen und Republiken der gantzen Welt...* (1638), Frankfurt, ed. Matthäus Merian.
- NEWALL, D. (2016). *Candia and Post-Byzantine Icons in Late Fifteenth-century Europe*, in *Byzantine Art and Renaissance Europe*, a cura di A. Lymberopoulou, R. Duits, Londra-New York, Routledge, pp. 101-134.
- NUTI, L. (1996). *Ritratti di città: visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio.
- NUTI, L. (2010). *La rappresentazione della città: ricerche, soluzioni, prototipi*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. 6: Luoghi, spazi, architetture*, a cura di D. Calabi, E. Svalduz, Treviso, Angelo Colla Editore, pp. 3-16.
- PELLICER, F. (2012). *Les glorieuses conquêtes de Louis Le Grand de Sébastien de Beaulien: éloge et justification*, in *Images de guerre, Guerre des images, Paix en images*, a cura di M. Galinier, M. Cadé, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, pp. 149-170.
- PERRAULT, M. (1697-1700). *Des hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*, 2 voll., Parigi, A. Dezallier, II, pp. 43-44.
- PORFYRIOU, E. (1998). *La cartografia veneziana dell'isola di Creta*, in *Venezia e Creta*, a cura di G. Ortalli, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, pp. 375-413.
- PORFYRIOU, E. (2004). *The Cartography of Crete in the First Half of the 17th Century: a Collective Work of a Generation of Engineers*, in «Tetradia Ergasias: Eastern Mediterranean Cartographies», nn. 25-26, pp. 65-92.
- RIMPLER, G. (1724). *Herrn George Rimplers, Ihro Römischen Käyserl. Majest. weiland gewesenen Obrist-Lieutenants und Ober-Ingieurs Sämtliche Schrifftten Von der Fortification...*, Dresda e Lipsia, Hekel.
- SCHEDL, H. (1493). *Liber Chronicarum*, Nürnberg, Anton Koberger für Sebald Schreyer und Sebastian Kammermeister.
- STERIOTOU, I. (1998). *Τα βενετικά τείχη του Χάνδακα (τον 16ο και τον 17ο αι.): το ιστορικό της κατασκευής τους σύμφωνα με βενετικές αρχαιολογικές πηγές [Le mura veneziane di Khandaka (XVI e XVII secolo): la storia della loro costruzione secondo le fonti archivistiche veneziane]*, Heraklion, Vikelaiá Dimotikí Vivliothíki.
- STERIOTOU, I. (2018). *Οι μετακινήσεις των στρατιωτικών μηχανικών στην υπηρέσια της Βενετίας από το «Βασίλειο της Κρήτης» σε άλλα φρούρια του ελληνικού χώρου (16ος-17ος αι.) [I movimenti degli ingegneri militari al servizio di Venezia dal "Regno di Creta" ad altre fortezze dell'area greca (sec. XVI-XVII)]*, in *Atti del 12° Convegno Internazionale di Studi Cretesi*, sez. B, pp. 1-11.
- STOURAITI, A. (2002). *Propaganda figurata: Geometrie di dominio e ideologie veneziane nelle carte di Vincenzio Coronelli*, in «Studi Veneziani», n. 44, pp. 129-155.
- VALEGIO, F. (1600). *Raccolta di le più illustri città di tutto il mondo*, Venezia.
- Venezia e la difesa del Levante da Lepanto a Candia 1570-1670* (1986), Catalogo della mostra, Venezia, Arsenale editrice.
- VON BREYDENBACH, B. (1486). *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz, Erhard Reuwich.

### Sitografia

- <https://bibliothecaterraesanctae.org/400-500/1518-pseudo-noe-bianco.html> (febbraio 2024)
- [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Atlas\\_Van\\_der\\_Hagen-KW1049B12\\_098\\_1-Stadsprofil\\_van-\\_CANDIA.jpeg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Atlas_Van_der_Hagen-KW1049B12_098_1-Stadsprofil_van-_CANDIA.jpeg) (febbraio 2024)
- <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/valegio1595/0097/image.info> (febbraio 2024)

<http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ink/content/pageview/4194687> (febbraio 2024)  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Candia\\_-\\_Corphu\\_-\\_btv1b53194579g\\_\(1\\_of\\_2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Candia_-_Corphu_-_btv1b53194579g_(1_of_2).jpg)  
(febbraio 2024)  
<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10889545?page=3> (febbraio 2024)  
<https://www.kb.nl/ontdekken-bewonderen/topstukken/atlas-van-der-hagen> (febbraio 2024)  
<https://www.raremaps.com/gallery/detail/77540/candia-heraklion-corphu-corfu-merian> (febbraio 2024)  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bologna\\_Nuremberg\\_Chronicle.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bologna_Nuremberg_Chronicle.jpg) (febbraio 2024)  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Schedel/gallery#/media/File:Nuremberg\\_chronicles\\_f\\_088r\\_1.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Schedel/gallery#/media/File:Nuremberg_chronicles_f_088r_1.png) (febbraio 2024)  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S%C3%A9bastien\\_Pontault\\_de\\_Beaulieu,\\_Candie\\_\(FL39695559\\_2369957\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S%C3%A9bastien_Pontault_de_Beaulieu,_Candie_(FL39695559_2369957).jpg) (febbraio 2024)



# La scala di Palazzo Cassano Ayerbo d’Aragona a Napoli fra fonti iconografiche e risorse virtuali

Vincenzo Cirillo<sup>1</sup>, Riccardo Miele<sup>1</sup>, Pilar Chías Navarro<sup>2</sup>

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli<sup>1</sup>, Universidad de Alcalá<sup>2</sup>

## Abstract

La cultura del progetto delle scale del Settecento napoletano è l’argomento del contributo. I temi trattati sono: adozione del quadrato come matrice geometrica degli impianti planimetrici e sua manipolazione; analisi geometrico-configurativa dello scalone di palazzo Cassano Ayerbo d’Aragona; raccolta inedita di fonti documentarie – descrizioni da trattati e iconografiche – sull’impianto a ‘doppio quadrato’; allestimento di un virtual tour per promuovere il recupero, la comunicazione e la valorizzazione dell’eredità culturale di contesti architettonici e urbani di valore.

## The staircase of Palazzo Cassano Ayerbo d’Aragona in Naples between iconographic sources and virtual resources

The paper analyzes the design culture of ‘open’ staircases in 18th century in Naples. The essay topics are: adoption of the square as the geometric matrix of the planimetric systems and its manipulation; the geometric-configurative analysis of the Palazzo Cassano Ayerbo d’Aragona staircase; unpublished collection of documentary sources – descriptions from treatises and iconography – on the ‘double square’ system; setting up a virtual tour to promote the recovery, communication and valorisation of the cultural heritage of valuable architectural and urban contexts.

**Keywords:** Scale napoletane del Settecento, trattati d’architettura, fonti documentarie, risorse digitali, valorizzazione.

18th-century Neapolitan staircases, architectural treatises, documentary sources, digital resources, valorisation.

Vincenzo Cirillo è architetto e professore associato in Disegno (ICAR/17). PhD in *Architettura, Disegno Industriale e Beni Culturali*. Responsabile di gruppi di ricerca. Autore di saggi e atti di convegni nazionali e internazionali sui temi della conoscenza, rappresentazione scientifica, comunicazione multimediale dei patrimoni culturali materiali e immateriali e della rappresentazione di design grafico e fashion design.

Author: vincenzo.cirillo@unicampania.it

Riccardo Miele è architetto e Dottorando di Ricerca in *Architettura, Disegno Industriale e Beni Culturali nelle discipline del Disegno* (ICAR/17). Componente di gruppi di ricerca e autore di saggi e atti in convegni nazionali e internazionali sui temi del rilievo e della rappresentazione dell’architettura e del paesaggio.

Author: riccardo.miele@unicampania.it

Pilar Chías Navarro è professore Catedrático e già Preside della Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Alcalá. Ha svolto ricerche sui seguenti temi: Patrimonio culturale, Cartografia storica a scala territoriale, Tecniche dell’informazione e della comunicazione (ICT), GIS, infrastrutture dati territoriali, impatto ambientale, disegno, acustica, paesaggi sonori.

Author: pilar.chias@uah.es

Received September 4, 2023; accepted April 8, 2024

## 1 | Introduzione\*

Napoli è una città famosa per la sua storia, la sua cultura vibrante e i suoi tesori artistici e architettonici. Oltre alle affascinanti strade e ai vicoli, la città è anche nota per le paesaggistiche scale urbane, che ne collegano le diverse parti in un intricato labirinto di vie. Ma degne di nota sono anche le scale collocate all’interno delle corti – di qui, la tipologia delle ‘scale aperte’ – di palazzi nobiliari nel centro storico.

Nonostante la loro bellezza e il loro valore storico, molte di queste scale sono spesso poco conosciute dalla comunità scientifica, dai turisti e persino dai napoletani. Gran parte di esse sono frutto della importante stagione culturale settecentesca, che fu responsabile della città, grazie a importanti firme di architetti, primo fra tutti, Ferdinando Sanfelice, di un ricco patrimonio edilizio di valore architettonico-culturale [Gambardella 2020], che racchiude e conserva anche una tradizione costruttiva da conoscere, recuperare e salvaguardare.

Inserito all’interno del progetto STARES - *Shape and sTructure in mAsonry staiRcasES in Naples*.

*Criteria for the definition of knowledge models for safeguard and local tradition enhancement* (Bando di Ateneo per il finanziamento di progetti di ricerca fondamentale ed applicata dedicato ai giovani Ricercatori, PI - Vincenzo Cirillo), questo contributo analizza le scale in muratura ed è finalizzato a proporre criteri, tecniche e strumenti interdisciplinari all’avanguardia per la redazione di modelli conoscitivi utili all’analisi critica, al recupero e alla valorizzazione delle stesse. Partendo dallo studio della scala del palazzo Cassano Ayerbo d’Aragona, caratterizzata dall’adozione in pianta del quadrato ruotato di 45°, qui confrontato con modelli analoghi pubblicati in trattati architettonici

\* Questo articolo è frutto di uno studio condiviso. Nello specifico i paragrafi 1, 2 e 3 sono di Vincenzo Cirillo, i paragrafi 4 e 5 sono di Riccardo Miele, il paragrafo 6 è di Pilar Chías Navarro.

europei, si giunge a proporre una virtualizzazione digitale del contesto mediante la realizzazione di un *virtual tour*, qui inteso come prima azione conoscitiva del bene architettonico indagato. Tale strumento si offre al giorno d'oggi, e attraverso una metodologia ormai consolidata, come veicolo di fruizione innovativo, di una delle scale più grandi e belle di Napoli. Attraverso il tour proposto, i visitatori potranno ammirare da vicino il percorso di accesso alla scala, portale, cortili, rampe, pianerottoli, visualizzare l'iconografia storica del palazzo e conoscere lo stato dell'arte ad oggi degli studi su questo interessante monumento [Zerlenga 2018].

Questa sperimentazione, al contempo, vuole offrire sia un'esperienza coinvolgente e interattiva per i visitatori, sia un metodo per preservare e promuovere il patrimonio culturale della città partenopea. La ragione principale risiede nel fatto che, oggi, le azioni naturali e antropiche, i fenomeni di degrado, la denaturazione del progetto originario di queste scale in muratura – si pensi all'inserimento di ascensori all'interno dei pozzi-scala o in facciata – e l'insufficiente consapevolezza della tecnica costruttiva originaria costituiscono fattori preoccupanti, che contribuiscono al rischio di perdere questo patrimonio urbano, architettonico e costruttivo. È quindi imperativo progettare adeguate azioni di protezione per aumentare la conoscenza di questi beni e diffondere la loro divulgazione nelle comunità.

## 2 | Scale del Settecento napoletano: genesi tipologica su base quadrata

Lo studio dello scalone di Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona all'indirizzo Salita S. Raffaele, 20/c nel quartiere Materdei a Napoli riprende l'analisi condotta su una delle più creative stagioni progettuali del Settecento napoletano, basata sulla sperimentazione di forme e modelli spaziali di corpi scala intesi come spazio rappresentativo dell'architettura [Sgrosso 1979].

A seguito dell'arrivo a Napoli di Carlo di Borbone, i palazzi residenziali nobiliari furono interessati da interventi di ristrutturazione edilizia, che riguardavano prevalentemente il ridisegno della facciata, del portale e delle scale, diventando oggetto di singolari operazioni progettuali e relazioni percettive spazio-temporali, che conferirono al corpo scala un valore aggiunto sia nella ridefinizione del tipo architettonico, sia quale elemento scenografico di un sistema di percorrenza visuale fruibile a partire dall'angusta sezione stradale [Pane 1939]. Il progetto della scala divenne così peculiare nella città partenopea da essere ancora attenzionato nel corso dell'Ottocento così come dimostra, per esempio, il taccuino di Henri Labrouste (1801-1875) (fig. 1).

Ferdinando Sanfelice (1675-1748) fu il primo architetto settecentesco a conferire questo ruolo scenico al corpo scala delle nobili residenze napoletane [Gambardella 1968]. Matematico, scenografo, architetto, urbanista [De Dominicis 1846, 494-529], nel progetto di architettura Sanfelice si concentrò sulla ideazione di sistemi spaziali impiantati su inusitate configurazioni planimetriche di pilastri, archi, volte e rampe con una spigliatezza strutturale senza pari, concependo due diversi modelli di scale: su pilastri e a pozzo aperto, a sbalzo. Il primo modello, fra cui quello definito ad ali di falco, consiste nell'adozione di una serie ordinata di pilastri che permette sia una notevole trasparenza delle pareti di fondo, sia una molteplicità di punti vista interno-esterno. Alcuni di questi modelli sono riconducibili alle scale dei palazzi Sanfelice di proprietà dell'architetto e da lui realizzato, oggi via Sanità, 2 e 6, dello Spagnuolo attribuito a Sanfelice, oggi via Vergini, 19, Palazzo Costantino alla Costigliola, oggi via San Giuseppe dei Nudi, 25, Trabucco, oggi Via S. Liborio, 1 [Fiengo 1983, 230], Sala Grifeo, oggi piazzetta Olivella. Il secondo modello, per la presenza di pareti chiuse lungo il perimetro della scala è spesso connotato da un impianto a sbalzo e da una luce che invade lo spazio dall'alto attraverso la zona vacua, generando una scena visiva di tipo 'introverso' [Zerlenga 2014, 1632-1642]. Sono riconducibili a questo modello i palazzi Palmarice,

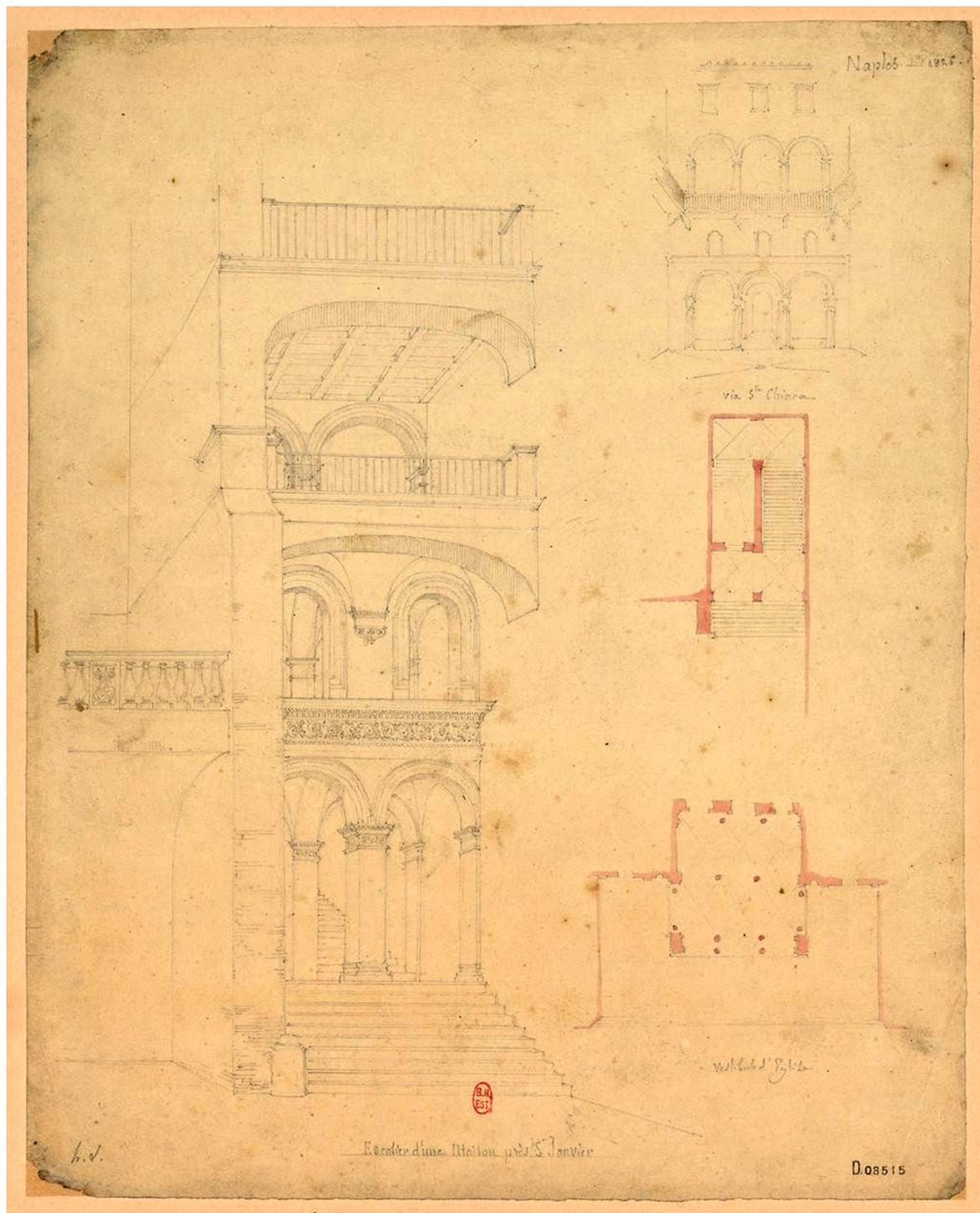
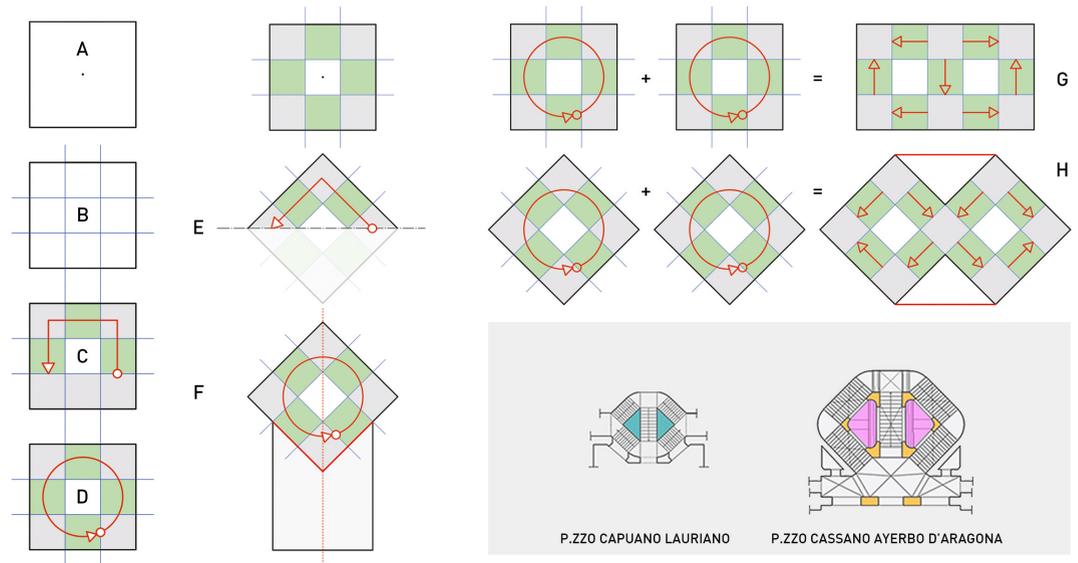


Fig. 1: Henri Labrouste, *Escalier d'une maison près St Janvier. Maison via Sta Chiara*, 1826 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85532877.r=Labrouste%20Henri%20janvier?rk=42918; settembre 2023].

Fig. 2: Scale del Settecento napoletano: genesi tipologica su base quadrata [elaborazione di Vincenzo Cirillo].



attribuito a Sanfelice, oggi via dei Banchi Nuovi, 1, di Majo di Sanfelice, oggi Discesa Sanità, 68, de Sinno, oggi via Toledo, 205 [Capano 2018], Persico, oggi via Duomo, 222, Solimena, oggi via San Giuseppe dei Nudi, 1, e Santoro, oggi Salita Capodimonte, 10.

Sanfelice possedeva una conoscenza profonda della geometria, tant'è che lo schema planimetrico prevalente delle scale da lui progettate è concepito in virtù di un creativo utilizzo della figura elementare del quadrato, che l'architetto manipola in base a proprietà e relazioni geometriche [Cirillo 2019].

Per le sue proprietà di quadrilatero regolare con angoli congruenti, la figura geometrica del quadrato (fig. 2, A) può essere facilmente articolata in rampe e pianerottoli, smonto o riposo (fig. 2, B), distinguendone immediatamente due tipi: a tre rampe (fig. 2, C) o a quattro, privilegiando quest'ultimo tipo per una più ricercata circolarità (fig. 2, D). Se il quadrato viene ruotato di  $45^\circ$  rispetto all'asse di accesso alla scala, questa soluzione restituisce maggiore dinamicità percettiva alla configurazione spaziale. Infatti, il quadrato ruotato di  $45^\circ$  proietta innanzitutto la scala sul cortile, creando un oggetto che spesso è reso formalmente curvilineo (fig. 2, F); in tal caso gli archi aperti in questo fronte sono del quarto ordine. Infine, in virtù della disposizione ruotata del quadrato, se la scala è aperta sul cortile, la vista della stessa appare più dinamica in quanto le rampe sono percepite di scorcio e non frontali. Testimonianze esemplari di questo modello sono i palazzi Palmarice e Persico. Se il quadrato ruotato di  $45^\circ$  è tagliato lungo un asse, questa soluzione genera il modello della scala a matrice triangolare (fig. 2, E), così come verificabile nel palazzo in via Tommaso Caravita, n. 6.

Se invece il quadrato viene affiancato da uno di uguali dimensioni, sovrapponendo per ognuno di essi una rampa, si genera il cosiddetto modello 'ad ali di falco' con pozzo duplice (fig. 2, G) e rampe simmetricamente oblique in facciata che, nei casi di scale aperte sul cortile, generano un notevole dinamismo come nei palazzi Sanfelice, dello Spagnuolo, Trabucco, Fernandez, Sala Grifeo. Se i quadrati affiancati di uguali dimensioni sono ruotati di  $45^\circ$ , la composizione genera un esagono irregolare (fig. 2, H). Tale soluzione è matrice figurativa delle scale dei palazzi Capuano, oggi Vico San Pellegrino, 24, e Cassano Ayerbo d'Aragona. In questo ultimo caso, l'adozione



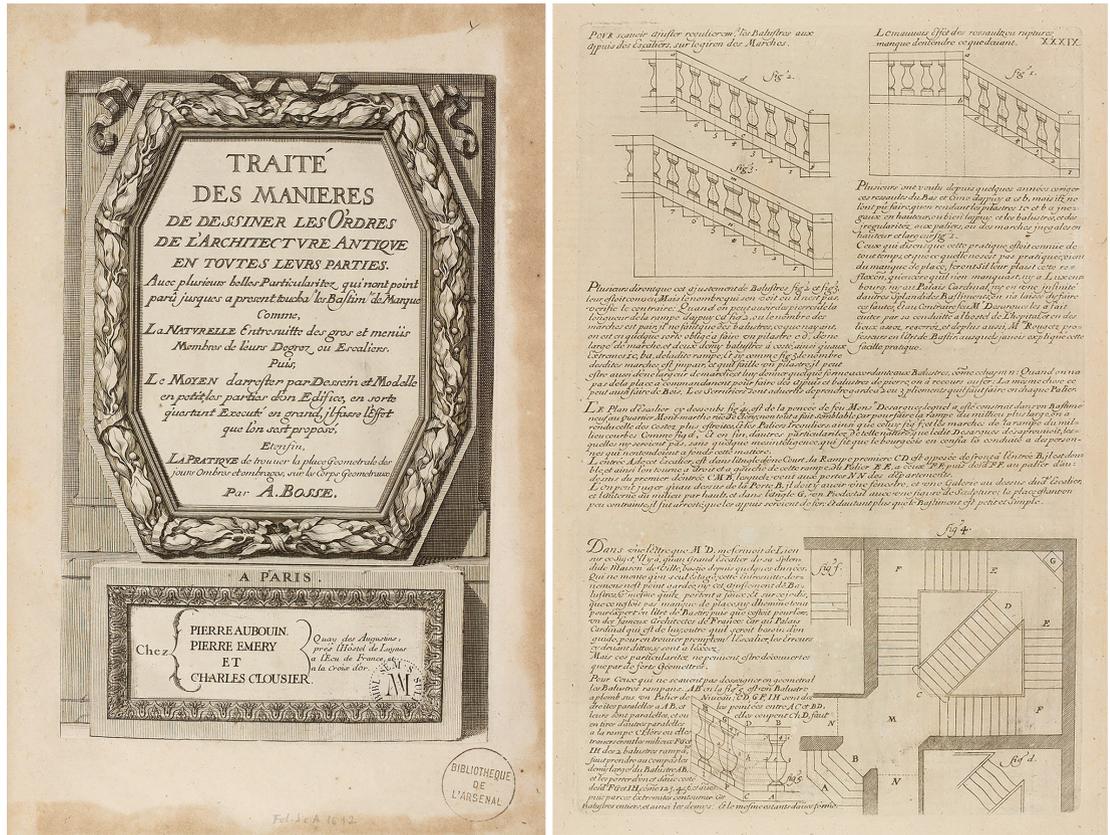
Fig. 3: La scala del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona, dalla rampa centrale e dai matronei [foto di Igor Todisco].

del doppio quadrato ruotato di  $45^\circ$  si configura come l'upgrade conclusivo di Sanfelice sulla ricca sperimentazione di tale forma geometrica di cui, a seguire, è proposta una dissertazione iconografica e trattatistica architettonica inedita, quale genesi culturale del suo articolato impianto [Zerlenga 2018, 41-47].

### 3 | Lo scalone del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona: genesi geometrica e modelli replicati

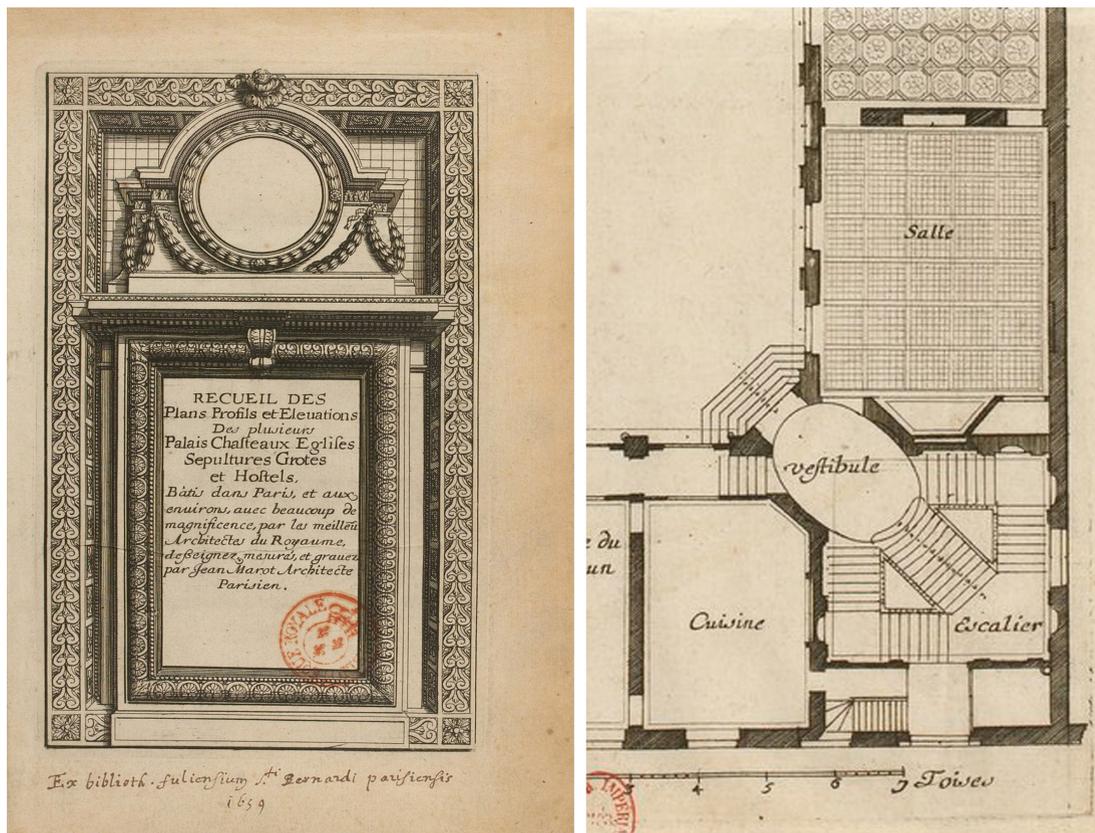
La scala di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona, la cui costruzione inizia nel 1748, anno della morte di Ferdinando Sanfelice, presenta un grande invasivo planimetrico a carattere fortemente geometrico, la cui matrice, ordinata secondo una simmetria bilaterale, è riconducibile in apparenza a una forma esagonale. Oltre all'enorme dimensione volumetrica, nel percorrere la scala ciò che impressiona maggiormente è la compenetrazione spaziale dei vari elementi che la compongono (rampe, archi, volte) e gli innumerevoli punti di vista percepibili senza soluzione di continuità attraversandola; questi fattori intessono un gioco plastico di notevole risalto, dove il contrasto luce e ombra arricchisce la suggestione, quasi metafisica, dello spazio architettonico (fig. 3) [Cirillo 2019, 151]. Tale ricerca pone le basi su uno studio avviato da Ornella Zerlenga con Alfonso Gambardella e Vincenzo Cirillo – relativo alla campagna di rilievo di numerosi campioni sanfeliciani e non, e allo studio geometrico degli impianti planimetrici e spaziali – e tuttora in corso con il progetto *STARES*, per lo studio delle tecniche tradizionali di messa in opera delle scale, analisi del comportamento statico e valorizzazione attraverso virtual tour. In tale contesto, la scala del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona, altrove attribuita alla poetica di Ferdinando Sanfelice [Zerlenga, 2018] rappresenta un evento

Fig. 4: Abraham Bosse, *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique dans toutes leurs parties* & par A. Bosse, Frontespizio e tavola XXXIX, 1664 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15120327/f5.item, settembre 2023].



architettonico di straordinaria concezione spaziale esperibile immediatamente alla vista della stessa. La ragione compositiva, che regola il progetto architettonico della sorprendente scala del palazzo nobiliare, è la sapiente abilità dell'autore nel manipolare le figure notevoli della geometria elementare, quadrato e circonferenza, dalle quali, con operazioni di squadra e compasso, determinare forme insolite nonché relazioni posizionali e proporzionali fra le parti. Questa metodologia è analoga a quella che sottende la composizione dei modelli formali delle molteplici scale progettate da Ferdinando Sanfelice, le cui singolari soluzioni derivano principalmente da poche operazioni geometriche, come: affiancare o sovrapporre in parte, doppiando, circonferenze o quadrati, per quest'ultimi, sovrapponendo al centro le rispettive parti contigue; ruotare il quadrato di 45°; tendere quadrato o circonferenza lungo un asse, ottenendo un rombo o un ovale; comporre questi impianti secondo la simmetria geometrica bilaterale oppure ortogonale quando il modello è centrale. Rispetto alla direzione di accesso alla scala, quella del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona restituisce la pianta come un esagono irregolare allungato nella direzione trasversale, con i vertici smussati e dotato di una doppia simmetria bilaterale. Questa forma esagonale trova analogia con la scala di palazzo Capuano, attribuita a Sanfelice con pozzi triangolari chiusi da setti. Questo modello spaziale, che connota la scala del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona e che è originato dalla rotazione del quadrato di 45° rispetto alla base, viene qui posto a confronto per la prima volta con un disegno di progetto di una scala dalla forma stranamente simile a quella del sopracitato

Fig. 5: Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des [sic] plusieurs palais, chasteaux, églises, sépultures grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot*, Frontespizio e dettaglio della Tavola I, 1659 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403180.r=marot%20Recueil%20des%20plans?rk=21459; settembre 2023].



palazzo (fig. 4, a destra), contenuto nel trattato di Abraham Bosse (1602-1676) (fig. 4, a sinistra). Nel capitolo *L'art de conduire les Escalier avec Ornemens sans Interruption du paralelisme et sans Irregularité* del *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties* [Bosse 1664], Bosse descrive la pianta di uno scalone situato nel quartiere Montmartre di Parigi a Rue de Clery. Nella tavola XXXIX, fig. 4-b, il trattatista rappresenta una scala collocata all'interno di una gabbia quadrata, con la rampa d'accesso principale collocata lungo la diagonale del quadrato mentre le rampe successive sono disposte lungo i lati dello stesso. Dopo aver dettagliatamente esposto l'andamento dei versi di salita, chiarito che i gradini delle rampe potessero essere configurati anche con un andamento curvilineo, concavo-convesso (fig. d. della tavola XXXIX), evidenziato che la disposizione della rampa di accesso principale avrebbe permesso di collocare sul primo pianerottolo di riposo un piedistallo o un'edicola con una statua, come in palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona, Bosse sviluppa la trattazione della scala in merito all'adozione della decorazione obliqua dei balaustrini (fig. 5. della tavola XXXIX): tema, questo, che rinvia alla controversia sulla decorazione retta e obliqua fra Guarino Guarini (1624-83) e Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682) [Lenzo 2010, 102-107].

L'ipotesi che questa scala proposta dal trattatista fosse stata davvero costruita a Parigi e presa come esempio da Sanfelice per quella del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona, ha stimolato chi scrive a condurre ricerche archivistiche in biblioteche digitali francesi tra le quali Gallica,

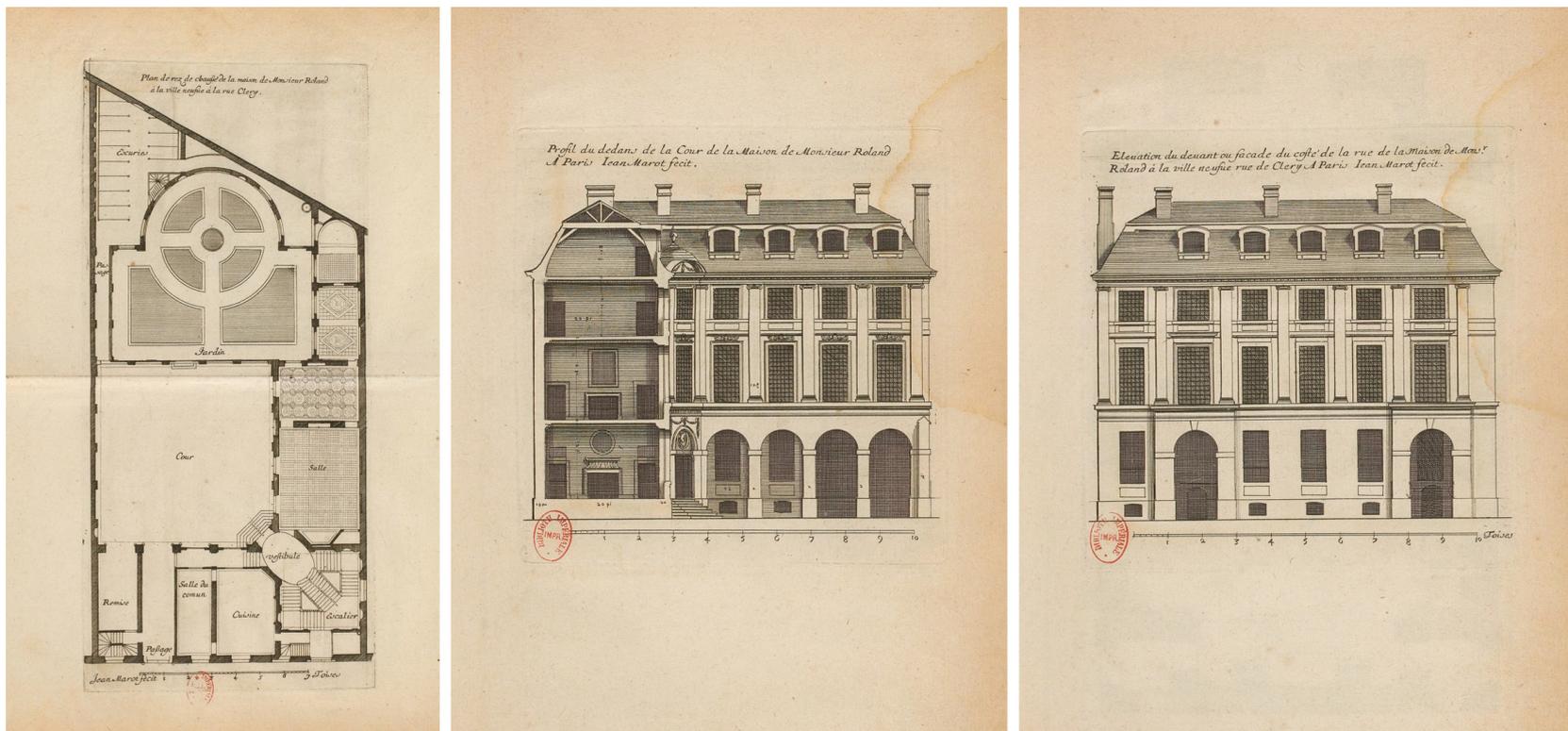


Fig. 6: Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des [sic] plusieurs palais, chasteaux, églises, sépultures grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot*, Tavole I, II, III, 1659 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403180.r=marot%20Recueil%20des%20plans?rk=21459; settembre 2023].

Musée Carnavalet e Histoire de Paris, per comprendere se Bosse avesse potuto fare riferimento a modelli analoghi precedenti. Gli esiti della ricerca mettono in evidenza che Bosse abbia potuto adottare come modello di riferimento per il capitolo sulle scale, un edificio pubblicato da Jean Marot (1619-1679) in una rassegna di esempi tipologici di palazzi parigini dal titolo *Recueil des plans, profils et élévations des plusieurs palais, chasteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot* (fig. 6) [Marot 1659]. Proponiamo che il riferimento di Bosse sia stata la scala del palazzo di Monsieur Roland, pubblicata da Marot, e descritta dalla planimetria generale del piano terra [Marot 1659, tav. I], dalla sezione trasversale sulla sala di rappresentanza, che rileva anche il fronte interno della corte [Marot 1659, tav. II], dal prospetto principale su strada [Marot 1659, tav. III], rue de Clery. La planimetria del piano terreno descrive la composizione di tutto l'edificio e in particolare la posizione dello scalone d'onore posto nell'angolo in basso a destra (fig. 6). Le differenze fra i due modelli riguardano: la rappresentazione della scala che appare meno dettagliata in Bosse che in Marot; la forma ovata del vestibolo di accesso di Marot che in Bosse diviene poligonale allungata; la differenza delle larghezze delle rampe proposta da Marot, maggiore quella centrale, che Bosse regolarizza disegnando tutte le rampe della stessa larghezza. Da questo confronto è possibile ipotizzare di essere in presenza di uno dei primi modelli di scala di un palazzo nobile, collocata in posizione d'angolo e caratterizzata dalla rampa di accesso disposta lungo la diagonale dell'impianto planimetrico; un successivo esempio si trova nel trattato di architettura di Bernardo Antonio Vittone (1704-1770) (fig. 7). Nel riprendere la scala pub-

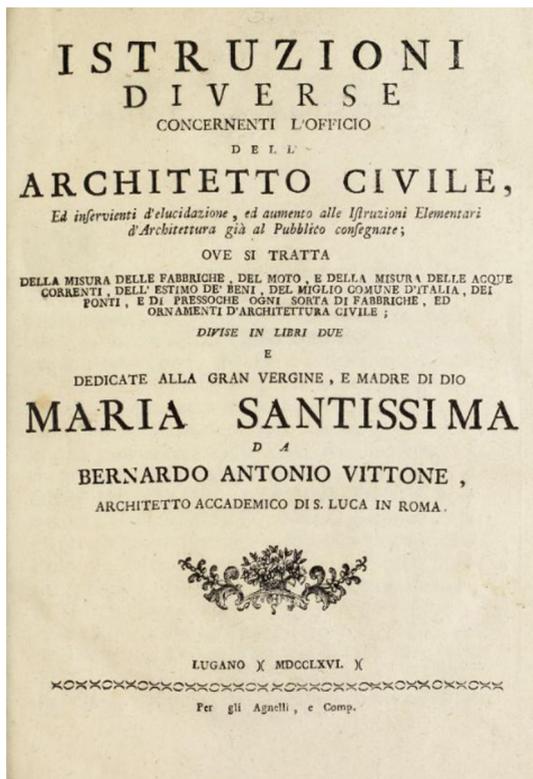


Fig. 7: Bernardo Antonio Vittone, *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile* [...], Frontespizio, 1766 [https://archive.org/details/istruzionidivers01vitt/page/n3/mode/2up, settembre 2023].

blicata in Bosse con vestibolo poligonale, Vittone dispone l'asse longitudinale della scala lungo la diagonale della pianta del palazzo così come propone in successione lungo la direttrice obliqua la sala interna e l'accesso principale. Questa scala è trattata nel *Volume Primo* delle *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile* come elemento del progetto di una «Casa di Città», illustrata nelle tavole XXXIII e XXXIV del Volume Secondo [Vittone 1766]. Il progetto propone un edificio a pianta quadrata con ingresso, androne, sala ottagonale e scala collocati lungo la diagonale, che diventa anche asse di simmetria bilaterale per la distribuzione interna degli ambienti. In particolare, il quadrato risulta smussato lungo la direzione diagonale mentre la scala costituisce il fondo scenico del percorso di accesso. I tre disegni delle tavole XXXIII e XXXIV (*Plan de rez de chausée* [...]; *Profil du dedans de la Cour* [...]; *Élévation du devant* [...]) mostrano l'edificio in pianta e in sezione longitudinale. I primi due, rappresentano la pianta del piano terra e del piano di copertura; il terzo, invece, illustra la sezione longitudinale, il cui piano di sezione coincide con la diagonale del quadrato (fig. 8).

Sottoponendo ad analisi grafica la scala di Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona, si riscontra l'applicazione di un analogo codice compositivo nella determinazione della forma planimetrica. In particolare, la genesi geometrica della scala nasce dalla matrice configurativa del quadrato ruotato di 45°, al cui interno vengono disposti due quadrati uguali ma di lato minore, sovrapposti per 1/3 della diagonale (fig. 9, a sinistra). Questa combinazione, guidata dalla doppia simmetria bilaterale, consente di generare una scala a cinque rampe, di cui, la centrale è collocata in asse con la direzione di accesso, mentre le quattro laterali sono disposte lungo i lati inclinati dell'esagono. Inoltre, ciò che rende speciale la scala di questo palazzo è la dimensione metrica dell'ingombro, quasi doppia rispetto alle precedenti, tanto da poter parlare di scalone d'onore in luogo di scala, rinviando così al tipo di scalone imperiale.

Dal punto di vista percettivo, l'impianto esagonale della scala di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona appare più dinamico di quelli degli scaloni d'onore a rampe laterali distaccate, per esempio quello di Palazzo Reale a Napoli, in quanto all'invito della rampa centrale corrispondono quattro rampe laterali, a due a due simmetriche, di cui in ordine di successione, le prime due, generano un moto centrifugo mentre le seconde centripeto. Questo allontanamento delle rampe dal centro per poi riconnettersi al primo piano nobile rafforza il concetto di impianto unitario, come nel caso dello scalone monumentale di palazzo Serra di Cassano e, spazialmente, trova conferma nel centro della volta esagonale del pianerottolo di smonto, sia al piano terra che al primo piano nobile, coincidente con il vertice inferiore del quadrato interno (fig. 9, a destra). Successivamente, attraverso l'analisi grafica dei disegni di progetto e la conversione in metri della scala di rappresentazione, indicata da Marot e Bosse in *Toises* e da Vittone in 'palmi piemontesi', è stato possibile restituire un confronto metrico e formale delle tre suddette scale con quella di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona. Le scale pubblicate da Marot, Bosse e Vittone presentano quasi le stesse dimensioni, così come lo stesso impianto geometrico-configurativo dell'invaso planimetrico della scala di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona, a meno di alcune differenze: la dimensione reale della scala napoletana; le soluzioni di raccordo dei pianerottoli di smonto e/o riposo, che in Marot, Bosse e Vittone non risultano smussate; la presenza di differenti livelli altimetrici, quattro in Vittone, tre in Marot, uno in Cassano Ayerbo d'Aragona; la forma del pianerottolo di smonto, esagonale in Cassano Ayerbo d'Aragona, ottagonale in Vittone, ovato in Marot, poligonale in Bosse (fig. 10).

Fig. 8: Pianta e sezione longitudinale della scala pubblicata in Vittono, 1766 [elaborazione di Vincenzo Cirillo].

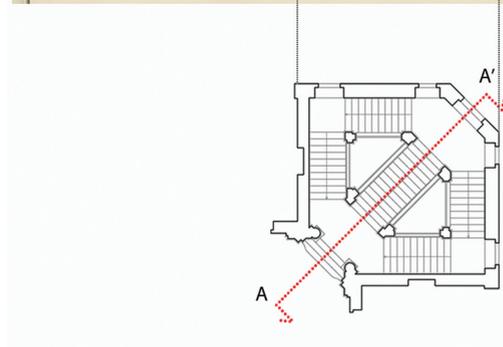
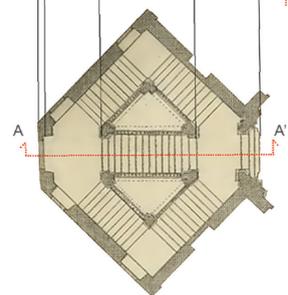
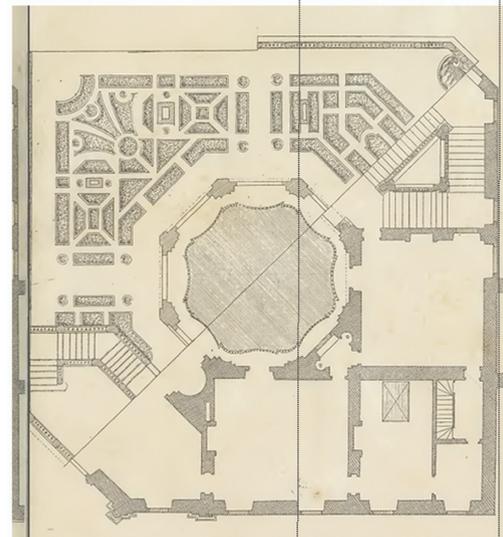
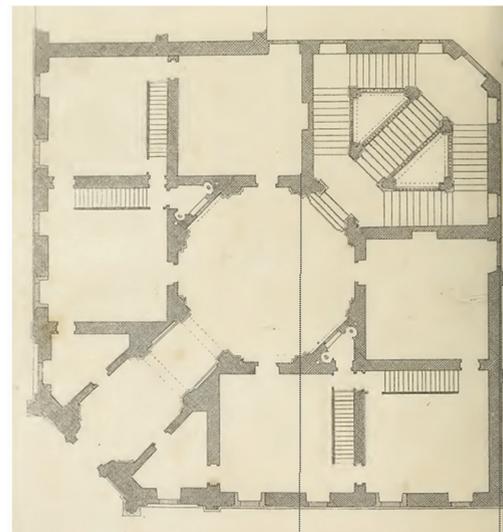
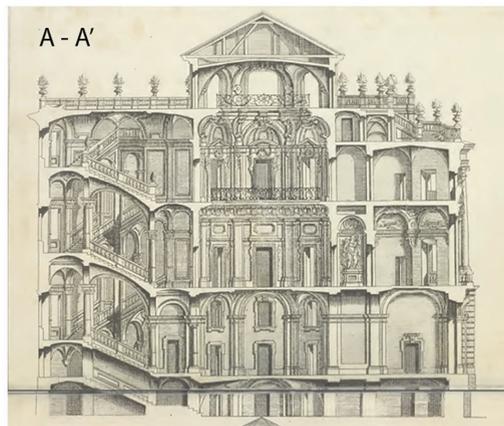
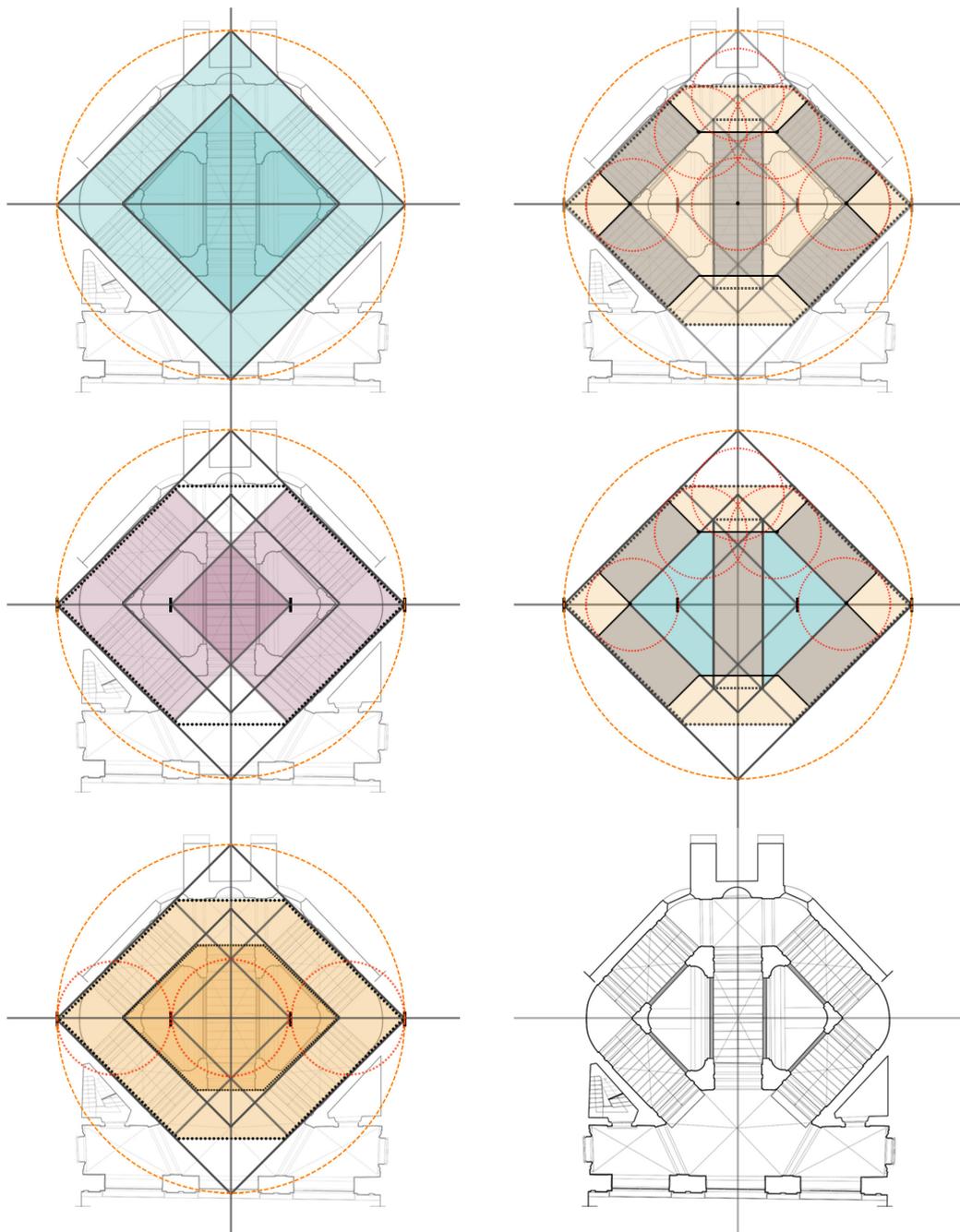


Fig. 9: Genesi geometrica della pianta e della proporzione delle rampe-pianerottoli della scala di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona [elaborazione di Vincenzo Cirillo].



#### 4 | Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona: accessibilità contemporanee e *virtual tour*

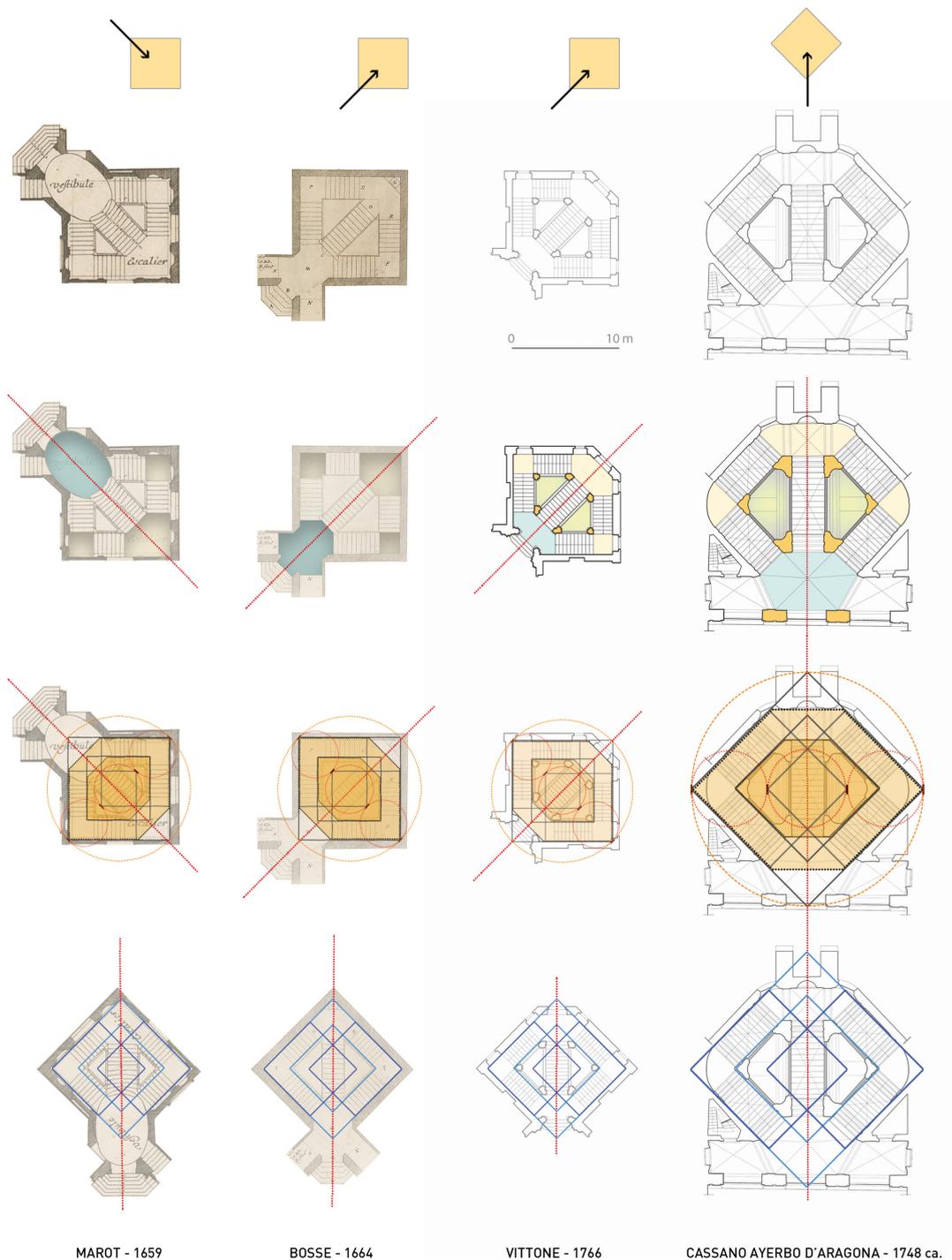
La comprensione spaziale di un modello di scala così complesso, soprattutto per un pubblico non educato alla lettura convenzionale del disegno architettonico, pone molti interrogativi su quali possano essere i metodi geometrici di rappresentazione più adeguati all'obiettivo. Nei trattati di Marot, Bosse e Vittone viene utilizzato il metodo della doppia proiezione ortogonale con l'individuazione da parte degli autori di piani di sezione, orizzontali e verticali, ritenuti fra i più funzionali alla lettura dello spazio. Tuttavia, questo tipo di rappresentazione resta comunque ambito privilegiato di competenze tecniche tanto da ritenere che, nella tradizione dei metodi, una sezione prospettica oppure assonometrica avrebbe consentito una maggiore comprensione del progetto. In tal senso, la visualizzazione grafica assume un portato notevole e assolve all'importante ruolo strategico di dare voce alla creatività, alla conoscenza e alla comunicazione. Il ricorso, poi, ai più contemporanei media digitali di rappresentazione e cultura visuale ha implementato la capacità di comprensione da parte dell'utente, offrendo ulteriori e nuove forme di visualizzazione. La realtà virtuale, ad esempio, ha trasformato in modo radicale la concezione tradizionale di intrattenimento. Indossare un visore VR catapultava l'utente in una nuova dimensione dell'intrattenimento, caratterizzata da esperienze che sembrano reali. Nell'intrattenimento cinematografico il pubblico è spettatore di una storia, mentre con la tecnologia videoludica è parte attiva di essa [Ippoliti 2011; Giordano et al. 2021]. La realtà virtuale crea la percezione di essere fisicamente presenti in uno spazio costruito grazie agli strumenti digitali come fosse reale, ovvero esattamente uguale al mondo che ci circonda.

Ciò stante, sullo scalone di Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona e sulla sua matrice geometrica è stata condotta una sperimentazione basata sull'immersione digitale per dimostrare come questa tecnologia sia una delle principali e peculiari componenti, che consente al fruitore la percezione di più e diversi stimoli sensoriali [Rossi 2020]. Per citare qualche confronto, la percezione di una scala a impianto planimetrico quadrato genera sensazioni diverse da quelle che si provano attraversandone una di impianto circolare. Infatti, mentre il primo impianto in corrispondenza dei pianerottoli causa continui e repentini cambi di direzione, il secondo genera un passaggio più sinuoso e una fruizione dello spazio avvolgente. Inoltre, l'esperienza sensoriale è fortemente stimolata dalle caratteristiche geometrico-costruttive del corpo scala in quanto una scala con pilastri offre una percezione diversa da una vuota al centro che, per assenza di elementi di disturbo visivo come i pilastri, suscita visioni continue e ininterrotte.

Per ottenere una visualizzazione in virtuale dello scalone di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona, il relativo modello tridimensionale è stato importato in un software open source capace di dialogare con un altro software, che regola il funzionamento del visore per la VR integrando degli script. Fatto ciò, è stato possibile navigare all'interno delle riproposizioni architettoniche così da analizzare l'esperienza percettiva offerta dai diversi impianti planimetrici delle scale (fig. 11).

Questa esperienza dimostra che, per la sua complessa funzione, articolazione, struttura e configurazione geometrica, il corpo scala costituisce uno degli esempi principali in cui la componente percettiva è molto forte. Sulla base di queste considerazioni e con la possibilità odierna di ricreare scene virtuali grazie alle più moderne tecnologie, come la VR, si avvalorava come il fenomeno percettivo sia intimamente legato all'impianto geometrico di base, al punto tale che la geometria, unita al gradiente luminoso presente nel corpo scala, connota notevolmente le sensazioni del visitatore [Rapuano et al, 2023]. Essa, infatti, influenza in modo determinante la percezione dello spazio architettonico ma, a sua volta, è determinata anche da interventi edilizi successivi che, nel panorama napoletano, ne hanno alterato la conformazione originaria e, pertanto, l'esperienza percettiva.

Fig. 10: Confronto metrico fra le scale pubblicate da Marot, Bosse e Vittone con quella di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona e verifica dell'analogo impianto geometrico-configurativo dell'invaso planimetrico [elaborazione di Vincenzo Cirillo].



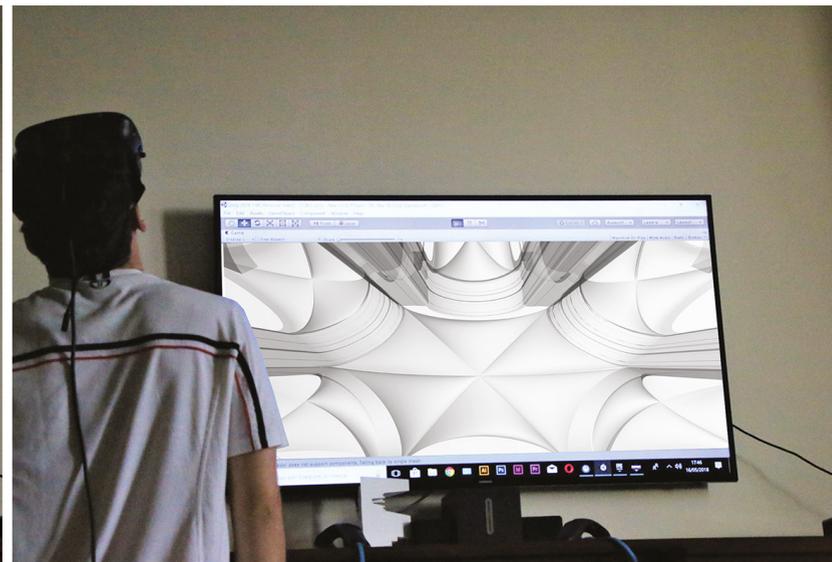
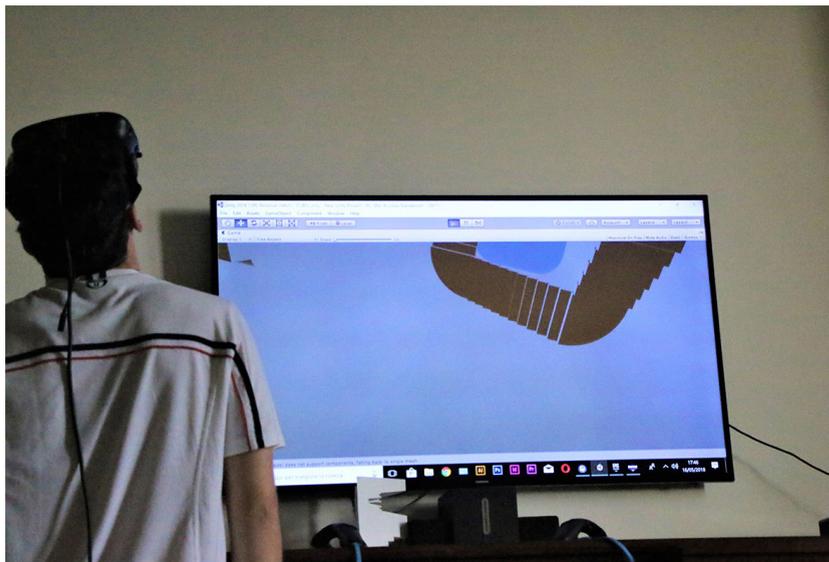
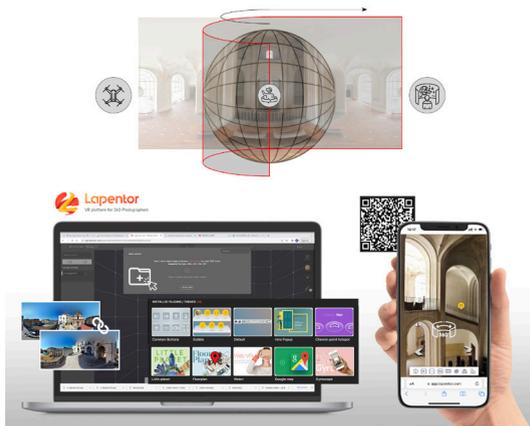


Fig. 11: Immersione VR nel corpo scala a matrice geometrica quadrata e a doppio quadrato [elaborazione di Pasquale Conte].

Fig. 12: Metodologia e strumenti per il progetto esplorativo del palazzo e dello scalone di Cassano Ayerbo d'Aragona a Napoli [elaborazione di Riccardo Miele].



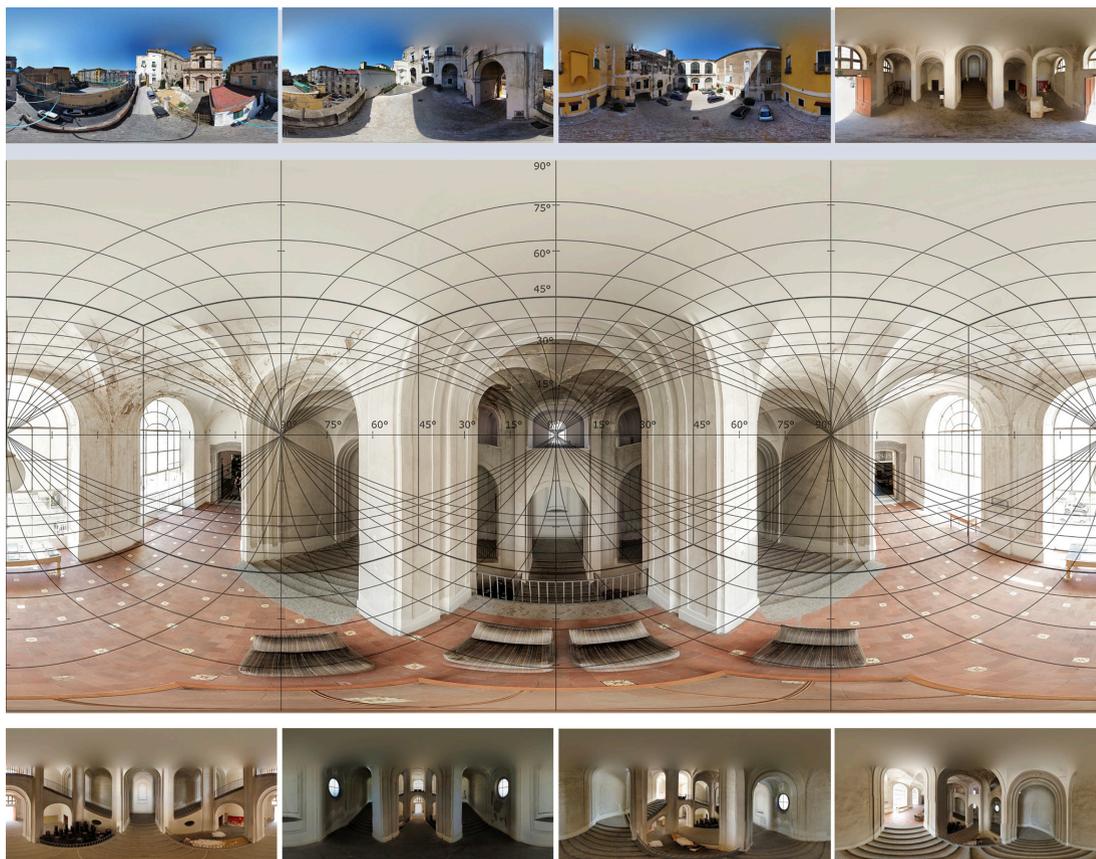
## 5 | Virtual tour nel palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona

Alla luce di una sempre maggiore esigenza di diffusione delle conoscenze storico-culturali, veicolate attraverso gli strumenti della *digital culture*, questo capitolo vuole descrivere processi e metodi atti a favorire interventi di valorizzazione e comunicazione del Patrimonio culturale.

Esperienze simili sono state condotte da chi scrive per la conoscenza e la valorizzazione di centri storici minori [Zerlenga et al. 2023, 624-631] e ora estese al patrimonio della città di Napoli. Nell'ambito della programmazione europea NextGenerationEU e, nello specifico caso italiano, del Piano nazionale di ripresa e resilienza, programmazione Turismo e Cultura 4.0, gli approcci alla digitalizzazione coinvolgono l'intero settore dei beni culturali, sino a prevedere interventi volti alla valorizzazione e alla promozione dell'eredità culturale delle città. All'interno di tale panorama, la metodologia di acquisizione di foto sferiche da drone e l'allestimento di una piattaforma web per la creazione di un virtual tour sono state adoperate per lo scalone di Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona. A tale scopo, sono stati considerati gli aspetti tecnici delle foto sferiche da drone, i vantaggi dell'utilizzo di una piattaforma web per la creazione del percorso virtuale e l'impatto che tale progetto potrebbe avere nel promuovere il patrimonio culturale di Napoli anche a scopo turistico.

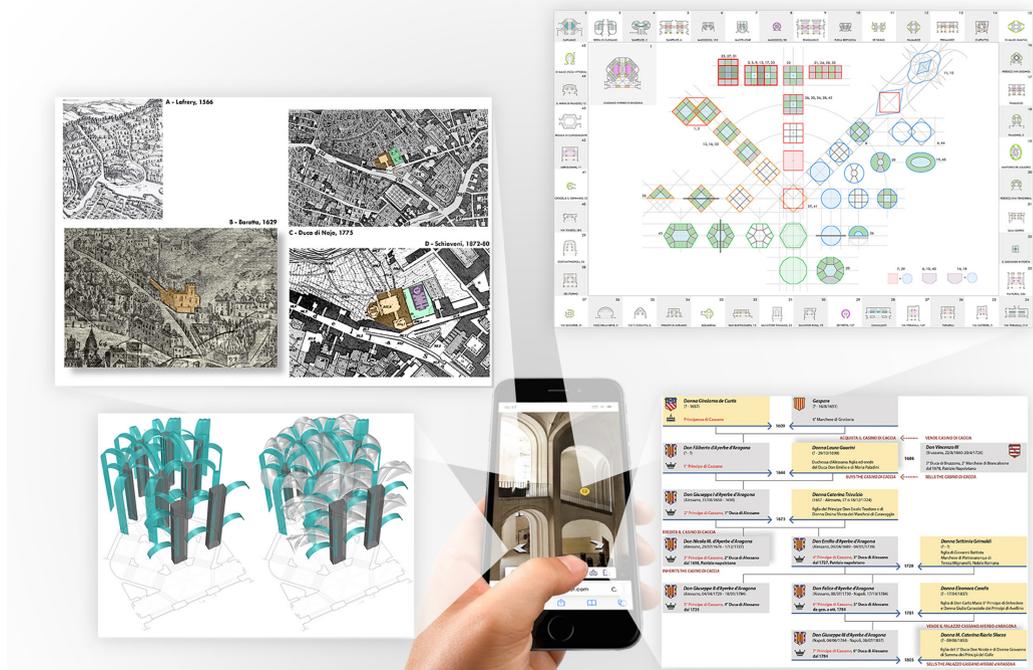
L'obiettivo della ricerca è stato volto alla restituzione di un prodotto fruibile e in grado di stimolare la curiosità del fruitore coinvolgendolo in percorsi di conoscenza virtuale e interattiva. Per tale ragione e in questa occasione, il binomio immagine/virtuale si è posto come il più idoneo fra gli approcci sperimentabili e attuabili. Nello specifico caso, si affida il proprio focus al contributo delle immagini equi-rettangolari nell'ambito della fruizione digitale del Patrimonio Culturale. Questo tipo di immagine, detta anche 'sferica' in quanto costituente la proiezione della superficie di una sfera su di un piano, consente al fruitore di orbitare attorno all'asse centrale di quest'ultima, esplorando l'ambiente circostante in ogni direzione, verticale e/o orizzontale. Questa metodologia si fonda su un valido approccio speditivo e lowcost capace di riabilitare l'interesse comune verso le scale napoletane, spesso poco note o del tutto sconosciute.

Fig. 13: Immagini equirettangolari acquisite da un drone DJI mavic mini2 per il progetto esplorativo del palazzo e scalone di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona [elaborazione di Riccardo Miele].



La scala di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona, pur rappresentando un unicum a Napoli e, al contempo, essendo sede del museo *Casa Morra - Archivio d'Arte Contemporanea*, appare poco conosciuta dai turisti e dagli abitanti della città di Napoli se confrontata, ad esempio, con quelle dei palazzi Sanfelice o dello Spagnuolo. Tale condizione ha costituito lo stimolo all'avvio di riflessioni e interventi relativi alle contemporanee tematiche di accessibilità e fruizione del patrimonio culturale, promosse dalla disciplina del Disegno. Ciò detto, gli interrogativi che ponevano la necessità di un intervento rapido per veicolare la conoscenza del palazzo e dello scalone sopraccitato hanno trovato una prima concreta risposta nel ricorso agli strumenti della *digital culture* e, nello specifico, alla metodologia del *virtual tour* (fig. 12). A tale scopo è stato adoperato un drone, modello DJI mavic mini2 che, nella modalità di scatto piano, ha consentito l'acquisizione dei fotogrammi per la restituzione delle immagini equirettangolari necessarie all'avvio del progetto di virtualizzazione. Questo approccio ha offerto numerosi vantaggi, fra cui la possibilità di ottenere immagini aeree ad alta risoluzione, la facilità di accesso a punti di vista altrimenti inaccessibili per la collocazione più alta rispetto all'osservatore e la flessibilità nel posizionamento del drone per ottenere gli scatti desiderati. Di contro, l'apertura angolare zenitale limitata della camera del drone verso il basso, non ha permesso di acquisire con fedeltà il ricco apparato del sistema voltato, integrato poi con immagini di un modello tridimensionale esplicativo. Del resto, l'interno visualizzato non era coperto dal numero di satelliti necessari, ragion per cui le foto sono state acquisite con un volo in modalità libera.

Fig. 14: Contenuti per la conoscenza dell'apparato iconografico e storico del palazzo e della scala Cassano Ayerbo d'Aragona [elaborazione di Riccardo Miele; immagini Zerlenga 2018].



Per creare il percorso virtuale è stata allestita una piattaforma web dedicata. Questa piattaforma offre agli utenti la possibilità di navigare attraverso la visualizzazione di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona e di ingrandire e/o ruotare le immagini sferiche. Mediante l'utilizzo del software Lapentor, piattaforma VR gratuita e in open access, si è proceduto alla costruzione del percorso virtuale dove l'operatore, facilitato da un'interfaccia semplice e intuitiva, ha la possibilità di caricare le distinte scene, le equirettangolari, e di relazionarle le une alle altre attraverso specifici hotspot di transizione (fig. 13).

Nello specifico caso dello scalone di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona, il progetto ha previsto l'esplorazione di undici distinte ambientazioni, che consentono una ricognizione dell'intero palazzo. Partendo dal portale di ingresso, il percorso continua visualizzando il primo cortile, l'androne, il cortile principale e l'intera percorrenza della scala, rampe e pianerottoli di riposo-smonto, così come potrebbe percorrerla un possibile visitatore. Il percorso è stato poi personalizzato secondo specifici obiettivi e target di progetto. In particolare, attraverso l'utilizzo di *hotspot* multimediali, si è proceduto a configurare un itinerario supportato da contenuti utili alla conoscenza dell'apparato storico e iconografico del palazzo e dello scalone (fig. 14). La descrizione del palazzo e dello scalone, infatti, oltre a essere facilitata dal ricorso a elaborati grafici e testuali, è accompagnata da tracce vocali elaborate attraverso il ricorso alla piattaforma open-access di *text to speech* FREETS. La fruizione del tour, garantita su tutti i dispositivi attraverso il link o la scansione del QR code, non prevede l'installazione di app terze e si presenta al fruitore con un'interfaccia semplice e intuitiva. Infatti, l'intero controllo del percorso virtuale è assicurato da un'unica barra di controllo, grazie alla quale è possibile gestire l'audio, i settaggi per l'esperienza



Fig. 15: QR-code per l'esplorazione dei contenuti di palazzo e dello scalone di Cassano Ayerbo d'Aragona a Napoli.

Fig. 16: Fruizione virtuale (*virtual tour*) dello scalone di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona [elaborazione di Riccardo Miele].

VR, la funzione giroscopica, le informazioni di georeferenziazione e di progetto. In tal senso, l'approccio agli strumenti della *digital culture*, per quanto consolidati, si rivelano sempre utili ad avviare interventi di valorizzazione e di recupero della memoria storica (fig. 15). In conclusione, e nell'ottica di futuri sviluppi, il progetto, sempre implementabile con integrazioni di contenuti e scene, potrebbe aprirsi a nuovi scenari per la costituzione di una rete virtuale e di percorsi culturali delle scale del Settecento napoletano. Questa azione rappresenterebbe un valido supporto ai percorsi dei turisti, ai quali, nella prevalenza dei casi, è negato l'*enjoyment in situ* delle scale per la loro collocazione in contesti privati.

## 6 | Conclusioni

L'attività di ricerca qui descritta evidenzia quanto il contributo del disciplinare del Disegno, metodologicamente inteso come medium di conoscenza e indagine sulla cultura del progetto delle scale del Settecento napoletano, architettonica, geometrica, iconografica, storica, ecc., poi sostanziato nella produzione di immagini per la fruizione virtuale, sia capace di stimolare riflessioni e di individuare rapide risposte alle contemporanee questioni di recupero, comunicazione e valorizzazione dell'eredità culturale di contesti architettonici e urbani di immenso valore.

## Bibliografia

- BOSSE, A. (1664). *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique dans toutes leurs parties &c* par A. Bosse, Paris, Chez Pierre Aubouin, Pierre Emery et Charles Clousier.
- CAPANO, F. (2018). *Palazzo de Sinno e Palazzo Barbaja. Descrizioni e contraddizioni di due residenze borghesi napoletane tra Settecento e Ottocento*, in «eikonocity», a. III, n. 1, pp. 53-68.
- CIRILLO, V. (2019). *Riflessioni e suggestioni fra geometria e forma. Le scale del '700 napoletano*, Napoli, La scuola di Pitagora.
- DE DOMINICI, B. (1846). *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, IV, Napoli, dalla Tipografia Trani, pp. 494-529 (ed. originale Napoli, Stamperia del Real Palazzo, 1742-1744).
- FIENGO, G. (1983). *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- GAMBARDELLA, A. (1968). *Note su Ferdinando Sanfelice architetto napoletano*, Napoli, Istituto editoriale del Mezzogiorno.
- GAMBARDELLA, A. (2020). *Ferdinando Sanfelice. Per un'altra idea di architettura del Settecento*, Siracusa, LetteraVentidue.
- GIORDANO A., RUSSO, M., SPALLONE, R. (2021). *Representation Challenges. Augmented Reality and Artificial Intelligence in Cultural Heritage and Innovative Design Domain*, Milano, FrancoAngeli.
- IPPOLITI, E. (2011). *Media digitali per il godimento del patrimonio culturale*, in «Disegnarecon», n. 8., vol. 4, Dicembre 2011.
- LENZO, F. (2010). *Ferdinando Sanfelice e «l'architettura obliqua» di Caramuel*, in *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, a cura di G. Curcio, M.R. Nobile, A. Scotto Tosini, Palermo, Caracol, pp. 102-107.
- MAROT, J. (1659). *Recueil des plans, profils et élévations des [sic] plusieurs palais, chasteaux, églises, sépultures grotes et hostels bâtis dans Paris et aux environs par les meilleurs architectes du royaume desseignez, mesurés et gravez par Jean Marot*, Paris.
- M'illumino d'immenso. La scala del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona*, (2018). A cura di O. Zerlenga, Napoli, La scuola di Pitagora.
- PANE, R. (1939). *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli, Editrice politecnica.
- RAPUANO, M., SARNO, M., RUOTOLO, F., RUGGIERO, G., IULIANO, S., MASULLO, M., MAFFEI, L., CIOFFI, L., IACHINI, I. (2023). *Emotional Reactions to Different Indoor Solutions: The Role of Age*, in «Buildings» 2023, 13, 1737.
- ROSSI, D. (2020). *Realtà Virtuale: Disegno e Design*, Roma, Aracne.
- SGROSSO, A. (1979). *Lo spazio rappresentativo dell'architettura*, Napoli, Massimo.
- VITTONI, B.A. (1766). *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile, ed inservienti d'elucidazione ed aumento alle Istruzioni elementari d'architettura, già al pubblico consegnate: ove si tratta della misura delle fabbriche, del moto, e della misura delle acque correnti, dell'estimo de' beni, del miglio comune d'Italia, dei ponti, e di pressoche ogni sorta di fabbriche, ed ornamenti d'architettura civile: divise in libri due e dedicate alla gran Vergine e Madre di Dio Maria Santissima*, Lugano, Per gli Agnelli e Comp.
- ZERLENGA, O. (2014). *Staircases as a representative space of architecture*, in *XII International Forum, Le Vie dei Mercanti - Best practice in Heritage Conservation Management from the world to Pompeii*, a cura di C. Gambardella, Napoli, La scuola di Pitagora, pp. 1632-1642.
- ZERLENGA, O., CICALA, M., MIELE, R. (2023). *Images for the fruition of Cultural Heritage. Virtual itineraries for the knowledge and enhancement of the Roccarainola castle*, in *IMG23*, atti del IV Convegno Internazionale e Interdisciplinare su Immagini e Immaginazione / Proceedings

of 4th International and Interdisciplinary Conference on Images and Imagination, Alghero, Publica, pp. 624-631.

ZERLENGA, O., CIRILLO, V. (2023). *Guarino Guarini y el proyecto de escaleras en los tratados italianos*. *Informes De La Construcción*, 75(572), e517. <https://doi.org/10.3989/ic.6420>



# I “contorni” delle città negli album fotografici di fine Ottocento della Società napoletana di storia patria

Letizia Cortini

Società napoletana di storia patria

## Abstract

Il presente contributo illustra i contesti di realizzazione della documentazione fotografica del patrimonio artistico e paesaggistico dopo l'Unità d'Italia, soffermandosi sulle fotografie degli album conservati presso la Società napoletana di storia patria. Le immagini analizzate rappresentano località, paesaggi, popolazioni di diverse regioni meridionali, non solo dei dintorni prossimi a Napoli, ex città capitale. Per “contorni” sono intesi i margini delle stesse rappresentazioni fotografiche, che rivelano ambienti, infrastrutture, paesaggi naturali, antropici e artificiali, spesso meno indagati rispetto al soggetto principale.

## The “contours” of cities in the late 19th century photo albums of the Società napoletana di storia patria

This paper illustrates the contexts in which photographic documentation of the artistic and landscape heritage was made after the Unification of Italy, dwelling on the photographs in the albums preserved at the Neapolitan Society of Homeland History. The images analyzed represent localities, landscapes, people of various southern regions, not only of the surroundings closest to Naples, the former capital city. By “contours” are understood the margins of the photographic representations themselves, which reveal environments, infrastructures, natural, anthropic and artificial landscapes, often less investigated than the main subject.

**Keywords:** Storia della fotografia, paesaggio, album fotografici.

Photography history, landscape, photo albums.

Letizia Cortini è un'archivista e collabora con la Società napoletana di storia patria dal 2015. Coordina le attività di trattamento del patrimonio dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Collabora periodicamente con l'Archivio Luce. Esperta formatrice per il Piano Nazionale Cinema e Immagini per la scuola. Dal 2009 al 2017 è stata titolare dell'insegnamento Storia e fonti del documento audiovisivo presso la SSAB - La Sapienza.

Author: cortiniletizia@gmail.com

Received July 26, 2023; accepted April 3, 2024

## 1 | Introduzione

Nel patrimonio di fotografie della Società napoletana di storia patria, datato dagli anni settanta dell'Ottocento alla seconda metà del Novecento, sono ampiamente rappresentati i paesaggi urbani ed extraurbani, tra campagna e città, nei territori delle diverse province e nei contorni di Napoli. Di tale corpus fanno parte diversi album, che potremmo definire monumentali anch'essi, oggetto di presentazione in questo contributo. Si ritiene utile precisare che le collezioni fotografiche detenute dalla Società napoletana di storia patria sono vaste e articolate e si arricchiscono, di anno in anno, di nuovi depositi di materiali fotografici. Di recente acquisizione, nel 2022, con l'avvio del suo trattamento, il fondo di un fotoreporter napoletano, Antonio Grassi, donato dalla vedova, la giornalista Eleonora Puntillo. Esso è costituito da oltre 8000 negativi e circa un centinaio di positivi, relativi a servizi di cronaca politica, sociale, culturale, di costume, di promozione turistica, riguardanti Napoli e dintorni, databili dagli anni cinquanta ai primi anni ottanta del Novecento. In questa sede si è scelto di analizzare e proporre il corpus di fotografie più antico perché si presenta come unico, dal punto di vista storico-documentario, per organicità, integrità, caratteristiche, per intenti e progettualità perseguiti nella raccolta e conservazione, nonché per la sistematicità, a partire dal 2015, del recupero e trattamento ai fini della valorizzazione e dell'accesso anche on line a tali fonti, grazie alle loro catalogazione e digitalizzazione. In un precedente contributo chi scrive ha illustrato le attività di ritrovamento, identificazione, ricostruzione dei contesti, quindi di trattamento, catalogazione e digitalizzazione, soprattutto del corpus di stampe positive all'albumina contenute negli album citati e nelle

cartelle di fine Ottocento, relativo alle rappresentazioni del Meridione, di Napoli e dei suoi contorni [Cortini 2015, 275-298]. L'intento di questo contributo non è quello di rintracciare e analizzare nelle fotografie dei paesaggi e dei contorni di Napoli il vedutismo desunto dalla pittura, dal Settecento in poi, quindi i debiti della fotografia dell'Ottocento con la pittura di paesaggio, nonché le reciproche influenze e gli usi strumentali, rapporti indagati approfonditamente da Marina Miraglia [Miraglia 2012]. Piuttosto si vogliono analizzare le scelte delle località, al di fuori di Napoli e dei suoi immediati dintorni, e la specificità delle inquadrature realizzate dai fotografi del secondo Ottocento operanti nel Sud d'Italia. Gli autori delle immagini in questione, non tutti identificati, la maggior parte dei quali molto noti, Enrico e Michele Amodio, Robert Rive, Alphonse Bernoud, Giorgio Sommer, gli Alinari, Romualdo Moscioni, i fotografi Pasquale e Achille Esposito, Ferdinando Lembo, ecc., sono viaggiatori instancabili al servizio del nuovo Stato italiano, dei suoi organismi di governo, nazionali e locali, delle accademie d'arte, degli istituti di restauro, delle soprintendenze, delle nuove istituzioni culturali, delle deputazioni di storie patrie, delle università, delle case editrici, dei giornali italiani ed esteri. Fotografi contestualmente al servizio di municipalità e di aziende di promozione turistica, con l'obiettivo di mappare il patrimonio artistico e naturalistico del Meridione anche per scopi commerciali, per realizzare ricordi-souvenir dei luoghi visitati dai turisti. Fotografi viaggiatori che documentano e al tempo stesso, già allora, narrano a volte in modo originale e autonomo, ispirati dalla propria sensibilità, quindi non solo seguendo rigide regole per le inquadrature. Regole secondo le quali, per la migliore rappresentazione dei monumenti in ambienti esterni, dovessero essere privilegiati i campi medi, a volte lunghi, in particolare per le vedute di paesaggio, con l'angolazione leggermente di scorcio e dall'alto [Picone Petrusa 1981, 38-43]. Accanto a queste, anche rappresentazioni con campi lunghissimi e vedute panoramiche a volo d'uccello. Le esigenze di una fotografia al servizio soprattutto della documentazione artistica dettavano, e dettano tuttora, percorsi precisi di rappresentazione: le campagne fotografiche erano e sono realizzate procedendo dal generale/totale del monumento, al particolare, ai dettagli, dal contenitore più alto/grande, ai beni all'interno, quindi dagli esterni agli interni. Queste foto sono il frutto degli sguardi di diversi tipi di viaggiatori, sguardi che si influenzano reciprocamente nelle produzioni di allora, spesso riproposte a distanza di poco tempo da fotografi diversi. Accanto a questi sguardi ritroviamo, a distanza di tempo, gli sguardi degli accademici e, per esempio, degli eruditi della Storia patria, che cercano e collezionano queste immagini in album e in cartelle, con scopi editoriali, di studio, di pubblicazione, di documentazione del patrimonio artistico meridionale, ma anche ai fini della valorizzazione di una memoria, grazie alla quale si andava costruendo una nuova sensibilità per la tutela dei beni culturali, in vista o a causa di quelle trasformazioni urbanistiche, territoriali, paesaggistiche, avvenute soprattutto tra gli anni ottanta del XIX secolo fino agli anni venti-trenta del XX. Una tutela in nuce, che a mano a mano ha portato alla consapevolezza dell'importanza della salvaguardia anche delle bellezze naturali. Ha compiuto cento anni lo scorso anno la legge voluta e promulgata da Benedetto Croce, allora ministro della Pubblica Istruzione. Gli anni venti-trenta del Novecento sono quelli in cui le fotografie conservate nella Biblioteca della Società napoletana di storia patria sono state raccolte negli album e inventariate dallo studioso pugliese Giuseppe Ceci, socio della Storia patria. Non vanno poi dimenticati gli sguardi del presente, i nostri, degli operatori culturali di oggi, degli studiosi attuali, che rimediano le rappresentazioni di questi patrimoni in altri contesti di studio, anche di fruizione, con nuove e diverse metodologie di analisi e uso di tali fonti. Le vedute panoramiche fotografiche che nella seconda metà

Fig. 1: [Romualdo Moscioni], Montesantangelo (Foggia), 1870-1880 [Napoli. Biblioteca della Società napoletana di storia patria. Album Monumenti delle Puglie, n. 152].



dell'Ottocento ritraggono quelle ritenute le più belle mete turistiche, utilizzate di lì a poco per le cartoline, per diffondere l'immagine del "bel paesaggio" italiano, sono ancora oggi modelli visivi consolidati nell'immaginario collettivo, un modello tuttora di riferimento per rappresentare il paese e i suoi patrimoni d'arte e paesaggistici attraverso la fotografia. Ancora oggi, le campagne fotografiche dell'ICCD-Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, o quelle commissionate da enti locali a fotografi professionisti, spesso autori importanti, sono condotte seguendo regole simili a quelle dell'Ottocento, a partire dalla raccomandazione di una visione nitida del soggetto rappresentato, con l'adozione di una prospettiva lineare, di una angolazione più spesso appena laterale e con ripresa leggermente dall'alto, da un edificio, o un belvedere, antistante.

Non è un caso che i fotografi della celebre Scuola di paesaggio italiana degli anni ottanta del Novecento si siano ispirati anche alle foto del secondo Ottocento. Scuola di paesaggio che nasce negli anni ottanta del XX secolo in Italia, a seguito di nuove grandi trasformazioni avvenute, o in corso, proprio nelle città, nelle periferie, nelle campagne del nostro paese. Gabriele Basilico, Gianni Berengo Gardin, Giovanni Chiaromonte, Mario Cresci, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Iodice, Paolo Monti. Questi fotografi ricevono nuove committenze pubbliche, dopo la legge Galasso dell'8 agosto 1985 n. 431, operando anche a livello locale. Le amministrazioni si rivolgono a loro per documentare i paesaggi, i monumenti e le bellezze artistiche nei propri territori. Oppure per documentare, tra fotografia di paesaggio e reportage, le rovine dei monumenti, la necessità di restauri, nell'Ottocento come nel Novecento [Valtorta 2013].



Fig. 2: Paolo Monti, Servizio fotografico Ravello, 1965. BEIC 6328867 (vista sul mare da villa Rufolo).



Fig. 3: Panorama di Napoli occidentale dalla Tomba di Virgilio, 1880-1890 [Napoli. Biblioteca della Società napoletana di storia patria. Album D'Amato, pag. 18].

## 2 | I contesti di produzione delle fotografie degli album della Società napoletana di storia patria

Dopo l'Unità d'Italia, tra gli strumenti privilegiati ai fini della costruzione della nuova identità nazionale emergono in particolare la fotografia quindi il cinema. Efficaci e moderni mezzi di documentazione ai fini della conoscenza e diffusione del patrimonio del nuovo stato, disseminato nelle tante località minori, oltre che nelle città. È utile ricordare che nel 1881 venne istituita presso il Ministero della Pubblica Istruzione la Direzione generale antichità e belle arti che indicava la fotografia di documentazione come necessaria. Nel 1895 fu istituito il Gabinetto fotografico a Roma, da Giovanni Gargioli, quasi subito alle dipendenze della Direzione generale. «Fotografare il paesaggio e i beni culturali: fu questo uno dei primi utilizzi della fotografia. A pochi anni dalla sua invenzione, avvenuta nel 1839, la documentazione fotografica del paesaggio e dei monumenti fu una pratica messa in atto da molti Paesi, dall'Europa agli Stati Uniti, che intravidero nell'uso del nuovo mezzo una possibilità straordinaria di mappare il territorio con fini di ricognizione, tutela e catalogazione, attivando a tale scopo una serie di campagne fotografiche ritenute ancora oggi fondamentali. Anche in Italia fu adottato questo approccio e, nel 1895, venne istituito un Gabinetto fotografico proprio con l'intento di documentare lo smisurato patrimonio storico, artistico e paesaggistico del Paese da poco unificato»<sup>1</sup>.

Del patrimonio culturale prima dell'Unità, ma di fatto anche dopo, si occupavano nei diversi regni le Deputazioni di storia patria e le Accademie. Dopo l'Unità furono istituite le Commissioni conservatrici con uffici periferici. Fondamentale «la prima sistematica ricognizione fotografica a scala nazionale avviata a partire dal 1878, opera sempre di operatori locali altamente qualificati, ai quali dobbiamo, in quel torno di tempo e magari per iniziativa personale, la ricchissima documentazione dei nostri centri 'minori', quelli storicamente esclusi dal repertorio canonico del Grand Tour» [Cavanna 2013, 77]. Si tratta di fotografi, solo in parte noti, che hanno lavorato anche nel Meridione, documentando patrimoni e bellezze artistiche e paesaggistiche in territori periferici, nei contorni, nelle province, come ci restituiscono le tante fotografie degli album della Biblioteca della Società napoletana di storia patria. Sorprende per la sistematicità, la specificità e i mezzi messi a disposizione, la campagna di documentazione fotografica promossa dallo stato italiano, relativa all'*Apulia Monumentale*, con incarico al fotografo Romualdo Moscioni nel 1892. La documentazione fotografica riguardò un'intera regione del Meridione e non solo i monumenti, bensì anche i patrimoni archeologici e architettonici, nonché paesaggistici, con un'intenzione, non sappiamo quanto consapevole, di rappresentare anche luoghi isolati, piccoli borghi e genti fino ad allora invisibili. Si esplori a questo riguardo l'importante esposizione on line della Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz in collaborazione con la Fototeca dei Musei Vaticani, *Romualdo Moscioni. Apulia monumentale*.

Tornando al Gabinetto fotografico nazionale, come ha sottolineato Laura Moro, in Giovanni Gargioli e nei fotografi che lo hanno di poco preceduto o suoi contemporanei, operanti anche nel Meridione, «ritroviamo un modo di rappresentare il paesaggio non inconsapevole. Si tratta di inquadrature in cui lo sguardo "è decisamente 'inclusivo' e [...] 'diretto'. Non c'è selettività nella ripresa, ogni elemento è parte essenziale dell'inquadratura, sia esso naturale o antropico, aulico o prosaico, vicino o lontano. Fotografie sporche, si dirà; fotografie documentarie si può altrettanto dire. Il paesaggio reale infatti, non è come un dipinto fisso e immutabile, né la fotografia può farlo diventare tale. Il paesaggio è quotidiano per sua natura in quanto vive nella vita delle popolazioni; è la civiltà che rispecchia sé stessa e, rispecchiandosi nelle forme che essa imprime alla natura, riconosce sé stessa [Assunto 1994]. Monumenti e segni ordinari, borghi e orti, rovine e covoni, pane e storia; questa era l'Italia, questo il nostro paesaggio. Non si tratta di derive romantiche o di mancanza di stile; al contrario, stile documentario e azione del documentare coincidono esattamente, come hanno coinciso per molti altri fotografi» [Moro 2014, 19].

<sup>1</sup> ICCD - Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, sito web istituzionale, voce storica dedicata alla costituzione del Gabinetto fotografico nazionale: <http://www.iccd.beniculturali.it/it/fotografia/gabinettofotograficonazionale>.

### 3 | Gli album dei *Monumenti di Napoli*, delle Puglie e l'Album D'Amato

Gli album conservati presso la Società napoletana di storia patria, tre dei quali intitolati *Monumenti di Napoli*, vedono aggregate fotografie, stampe positive, che risalgono per la maggior parte al secondo Ottocento, ai decenni 1870-1900, sebbene la loro acquisizione, la raccolta e il confezionamento, come accennato, siano stati realizzati nei primi decenni del Novecento. Manufatti costituiti soprattutto da stampe all'albumina, in cui la molteplicità dei soggetti riguarda monumenti, siti archeologici, opere d'arte, cimeli, edifici pubblici e religiosi, vedute e paesaggi di Napoli e di località delle sue province. Gli album dei *Monumenti di Napoli*, numerati I, II, III, pubblicati dalla Società napoletana di storia patria hanno un grande valore storico-documentario, nonché artistico, oltre a presentare caratteri di rarità e pregio. La Società napoletana di storia patria sembra aver perseguito, più di altre istituzioni, nel proprio territorio, un progetto articolato e sistematico di raccolta di documentazione del patrimonio artistico, architettonico, paesaggistico, museale di Napoli e delle sue Province. Riconducibile a tale volontà e al medesimo intento editoriale, sono diversi fototipi sciolti, analoghi per supporti e tecnica, per soggetti, con stessa datazione, raccolti in due cartelle con denominazioni manoscritte su etichette apposte sul recto delle cartelle: *Fotografie Chiese Italia meridionale* e *Fotografie Napoli Chiese*. A suffragare ulteriormente tali intenti, il ritrovamento di un *Catalogo delle fotografie* manoscritto, redatto da Giuseppe Ceci (1862-1938), socio della Storia patria, noto studioso di storia dell'arte meridionale e napoletana. È stato tra i fondatori della rivista «Napoli nobilissima» (prima fase 1892-1906) e fondatore della seconda serie (1920-1922), la cui redazione ha utilizzato alcune immagini, provenienti dai tre album fotografici dei Monumenti, anche con la tecnica tipografica della fotoincisione. Il *Catalogo* di Ceci riporta in modo sommario i soggetti dei fototipi dei tre album, organizzati topograficamente, quindi alfabeticamente e gerarchicamente, per contenitori di beni, dagli esterni degli edifici, agli interni, fino al dettaglio dei beni collocati.

Dei soggetti rappresentati negli album, relativi a diverse regioni del Meridione e a luoghi dei dintorni di Napoli, numerosi sono immersi in contorni in cui la natura domina più spesso spontanea sul corpo dei monumenti, lateralmente e nei panorami intorno, o sullo sfondo. È quanto emerge indagando i margini delle inquadrature, lungo i bordi delle fotografie in questione. L'album *Monumenti di Napoli* I è costituito da 216 fototipi, di cui 26 riguardano località dei “contorni”, ovvero fotografie di chiese, vedute di città e di paesaggio, opere d'arte e siti archeologici di altre località, oltre Napoli e dintorni, in particolare Amalfi, Cava dei Tirreni, Castel del Monte, in Puglia, Caserta. L'album *Monumenti di Napoli* II è il più voluminoso e raccoglie 514 fototipi, di cui ben 234 relativi a regioni e località al di fuori di Napoli e dei suoi immediati dintorni. In particolare si tratta di documentazione del patrimonio architettonico, artistico e paesaggistico diffuso in diverse località della Campania, in Abruzzo, nell'attuale Lazio, in Basilicata, in Puglia, in Calabria.

L'album *Monumenti di Napoli* III è composto da 236 albumine di cui 123 relative a monumenti di località fuori Napoli, in Campania, in Basilicata, Puglia, nell'attuale Lazio, in Calabria. Si propone una delle fotografie, tra le numerose “fuori Napoli”, che si trova all'interno del terzo album dei *Monumenti di Napoli*, relativa a Brindisi, facente parte, prima dell'Unità d'Italia, del circondariato di Lecce, nella provincia del Regno di Napoli denominata Terra d'Otranto. Si tratta di una stampa all'albumina in cui è rappresentata parte della pianta circolare della chiesa in rovina da molto tempo, soprattutto dopo il terremoto del 1771. In questo caso si tratta di una ripresa ai fini della documentazione di un bene, acquistato dal Comune di Brindisi nel 1868, anche in seguito alle leggi del 1866 e 1867 dell'eversione dell'asse ecclesiastico. I primi restauri della chiesa



Fig. 4: [Romualdo Moscioni], Brindisi, Chiesa di S. Giovanni al Sepolcro, 1870-1880 [Napoli. Biblioteca della Società napoletana di storia patria. *Monumenti di Napoli* III, n. 196].

risalgono al 1881-1883, grazie ai quali fu allestito al suo interno il Museo civico. Fotografia di documentazione dunque, presumibilmente anche in vista dei restauri. Qui preme sottolineare anche gli aspetti paesaggistici dell'immagine, colti però con un intervento molto personale da parte del fotografo, che ci restituisce una visione metafisica di un soggetto collocato tra luci e ombre, cielo e terra, in un paesaggio onirico, dai forti contrasti di luce. Un soggetto ritratto in modo affatto distaccato, in cui lo sguardo del fotografo coglie in modo consapevole un momento del reale che fluisce, restituito con una propria originale interpretazione. Gli album dei *Monumenti di Napoli* e le fotografie nelle cartelle sono state catalogate in SBN, con l'applicativo SBNweb, realizzando la scheda "madre", ovvero la natura Monografia superiore,

per descrivere ciascun album e cartella in generale, legando a quella le Monografie inferiori, utilizzando la designazione di materiale Grafico, quindi la specifica di Fotografia. Tramite il BID di ciascuna scheda è stato possibile esportare i dati bibliografici nella piattaforma Metafad del Polo digitale degli istituti culturali di Napoli.

Oltre ai tre album dei *Monumenti di Napoli*, si trova alla storia patria l'album Monumenti delle Puglie, le cui fotografie sono opera di Romualdo Moscioni, realizzate nel 1891-1892 in occasione della citata campagna statale di documentazione del patrimonio delle Puglie. Le albumine sono state forse acquistate, o raccolte, o donate e confezionate in album, per le caratteristiche che presenta il manufatto, successivamente. Questo album contiene 185 albumine con vedute e monumenti di località quali Bari, Andria, Altamura, Canosa, Gravina, Lucera, Castel del Monte, ma anche Matera.

Sono state censite e catalogate, inoltre, le fotografie dei contorni di Napoli, presenti nel cosiddetto Album D'Amato. Il collezionista di questa celebre raccolta, Gennaro D'Amato (1857-1947), la restituisce in forma di album fotografico, con l'intenzione iniziale di farne dono alla Biblioteca nazionale di Napoli, nel 1930, come scritto da lui stesso nell'introduzione all'album. Quest'ultimo è pervenuto alla Società napoletana di storia patria in seguito a un acquisto nel 1931, come si evince da una nota all'interno di un verbale dell'assemblea dei soci. Nel verbale si fa espresso riferimento all'acquisto di un «album di fotografie della città di Napoli qual era nell'ultimo ventennio del secolo scorso»<sup>2</sup>.

L'album documenta soprattutto paesaggi, ambienti, trasformazioni del tessuto urbano di Napoli prima e dopo il risanamento della seconda metà degli anni ottanta del XIX secolo, inoltre fatti di cronaca, mestieri, scene di genere, attività, usi e costumi, piazze, monumenti, palazzi, chiese, paesaggi, persone, feste popolari di Napoli e località dei dintorni. Come sottolinea lo studioso Umberto Bile, le foto sono state prodotte nel contesto della stagione culturale del verismo artistico e letterario a Napoli, tra i cui rappresentanti figurano Vincenzo Gemito, Vincenzo Migliaro e Matilde Serao [Bile 2017]. I fototipi dovevano servire, si vuole ricordarlo, «per documenti alle illustrazioni per un'opera di questo soggetto di cui la primizia era riservata alla 'Illustrazione Italiana' (Fratelli Treves ed. Milano)» [D'Amato 1930].

Sebbene si faccia riferimento nel titolo solo a Napoli e ai suoi monumenti, anche qui troviamo, tra i 777 fototipi, numerose fotografie riguardanti «i contorni». Rappresentazioni volute per testimoniare, per ricordare, per raccontare quella Napoli e i suoi dintorni a fine Ottocento, secondo un modello di narrazione che proponeva la ripresa del paesaggio urbano, ed extraurbano, da oriente a occidente, a partire da località prossime alla ex città capitale, con vedute per e spesso con i turisti, in un viaggio ideale dalle isole del golfo, Capri innanzitutto, proseguendo per Baia, Nisida, Cuma, Pozzuoli, Agnano, Posillipo, percorrendo la costa del golfo, entrando nei quartieri della città, nei fondaci, nei vichi, nelle piazze, nei mercati, nei loro monumenti e chiese, negli edifici pubblici, tornando al mare, alle riviere, ai porti, per arrivare a ovest, a Poggioreale, al Vesuvio, passando prima per le località collinari, Vomero, Arenella, le padule, per i santuari, Madonna dell'Arco, Montevergine, Nola, quindi Ercolano e Pompei, per concludersi di nuovo sulle isole, con Ischia, in questo caso con foto di documentazione del terribile terremoto di Casamicciola del 1883.

Come accennato, gli sguardi temporali in questi album sono diversi, stratificati. Per quanto riguarda l'album D'Amato, se le foto risalgono alla seconda metà del XIX secolo, Gennaro D'Amato le raccolse tra fine Ottocento e i primi anni del Novecento, ma l'album fu confezionato successivamente, all'inizio degli anni trenta, quando ormai l'immaginario e la percezione della realtà, i lin-

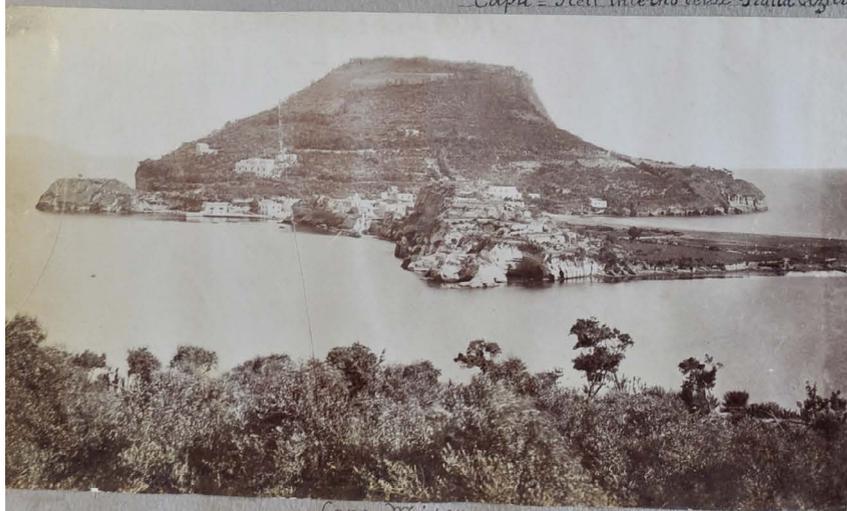
<sup>2</sup>Napoli. Società napoletana di storia patria. Archivio storico, 2, Verbali delle assemblee generali dei soci, II 12 giugno 1923-18 giugno 1931, tornata del 18 giugno 1931, p. 63. Si ringrazia la professoressa Antonella Venezia per l'informazione.



Capri = Dell'interno della Grotta Azzurra



Foto. LEMBO Tarantella napoletana all'isola di Capri.



Cape Miseno.



Campi Elisi = Baia = In lontananza le isole Procida e Ischia

Fig. 5: Ferdinando Lembo, Pasquale e Achille Esposito, Napoli e le sue vicinanze, 1880-1890. [Napoli. Biblioteca della Società napoletana di storia patria. Album D'Amato].

Fig. 6: Reggio Calabria, Stilo-Cattolica, 1880-1890 [Napoli. Società napoletana di storia patria. *Monumenti di Napoli III*, n. 166].



guaggi stessi della fotografia erano cambiati, così il rapporto con il reale. Lo sviluppo tecnologico contribuì a una nuova cultura visuale, a nuove visioni del mondo e del reale. Gennaro D'Amato era inoltre un giornalista, sensibile agli eventi di cronaca e sociali. Troviamo dunque rappresentate, anche in questo album, le bellezze naturalistiche di Napoli e dintorni, con rappresentazioni del paesaggio urbano e quello dei suoi dintorni antropizzati, colti in molti casi già da istantanee, immagini che per il loro disporsi, pagina dopo pagina nell'album, fanno pensare a sequenze di vedute cinematografiche, a un cinema delle origini, dimostrativo e attrattivo, con la realtà colta nella sua frammentarietà da una parte, ma con l'intento di darne una visione integrale, a futura memoria di quanto esistente allora, o in via di trasformazione, oppure già in demolizione. Un paesaggio in movimento, colto nel suo presente, di cui fanno parte tutti, borghesi, turisti, aristocratici, nobili, re e regine, mendicanti, preti, artigiani, commercianti, pescatori, bambini, anziani, donne e uomini al lavoro, in strada, in riva al mare, nelle padule, ai lati delle porte, dei portoni, dei cancelli, con gli animali, senza soluzione di continuità tra città e campagna, tra interni ed esterni, tra i monumenti e i loro custodi. Figure integrate nel paesaggio, nei paesaggi, appartenenti ai monumenti stessi, utilizzate non solo quali termini di misura, come nelle fotografie industriali, ma, amalgamate in vari contesti, la cui visione d'insieme fornisce una chiave di lettura che va al di là degli stereotipi del pittoresco e del folclorico.

Per quanto riguarda la consultazione sulla piattaforma web Metafad dell'Album D'Amato, catalogato successivamente agli altri album, si consiglia la lettura della scheda Madre di descrizione

del prezioso manufatto, consultabile sul sito del Polo digitale degli istituti culturali di Napoli, con particolare attenzione ai paragrafi Soggetto, Dati analitici, Annotazioni. La scheda utilizzata per la descrizione di questo, come per l'album Monumenti delle Puglie, è la F 4.0 dell'Iccd. Dalla scheda Madre si clicchi sul paragrafo RELAZIONI, quindi su VEDI per consultare le schede Figlie, che descrivono ciascuna una pagina dell'album, considerata come unità archivistica. Per la visione delle fotografie delle pagine dell'album digitalizzate si clicchi sull'icona di preview in alto a destra della scheda, scorrendo con le frecce in calce.

Anche nelle due cartelle, già citate, contenenti albumine sciolte, incollate su supporto secondario, che probabilmente avrebbero dovuto, o potuto essere utilizzate per realizzare un quarto album dei *Monumenti di Napoli*, numerose sono le foto relative a chiese e monumenti non situati a Napoli, ma in località delle sue province. In particolare, la seconda cartella raccoglie 142 albumine relative esclusivamente a territori dell'Italia Meridionale e Centrale, al di fuori di Napoli, in Abruzzo, Basilicata, Puglia.

A parte l'album Monumenti delle Puglie, dove effettivamente sono aggregate fotografie relative alle Puglie, gli altri manufatti qui illustrati sono intitolati a Napoli, nello specifico, ma a una Napoli considerata ancora, ben oltre l'Unità d'Italia, la città-regno alla quale appartiene la storia visiva anche delle località periferiche, ben oltre i contorni, ovvero delle province dell'ex regno delle due Sicilie.

#### **4 | Conclusioni**

Chi scrive ha usato e usa la parola paesaggio con la consapevolezza che si tratti di un termine astratto, dai molteplici significati, in continua evoluzione a seconda del periodo storico e delle culture che l'abbiano utilizzato, così come impiegato in vari ambiti disciplinari, antropologia, geografia, filosofia, sociologia, storia, arte, architettura, urbanistica, ecc., nonché legislativi. Il dibattito sul termine e sull'uso di paesaggio, che trascina con sé i termini natura, ambiente, spazio, territorio, altrettanto discussi, ma non interscambiabili, nella rappresentazione fotografica, e prima ancora, nonché contemporaneamente, in quella pittorica, è vasto e articolato [Bate 2017, 126-161; Curzel 2015]. In riferimento alle rappresentazioni dei contorni di Napoli nel XIX secolo, il termine paesaggio si ritiene che possa essere usato da una parte in riferimento alle vedute e ai panorami di alcune località in particolare, inoltre per evidenziare gli elementi naturali presenti nelle fotografie. Come accennato, al tempo stesso, si vuole attenzionare anche su quanto sia stato colto, intenzionalmente o meno dal fotografo, della natura circostante e monumenti rappresentati, fuori e dentro le località urbane, coltivata e/o spontanea, selvatica e/o antropizzata: orti, campi, boschi, colline e montagne, radure, ecc.

Una riflessione a margine riguarda, quindi, i contorni delle inquadrature. Ricordando la lezione di Aby Warburg, nella fruizione di queste immagini si invita a porre l'attenzione su che tipo di paesaggio, nei termini già esplicitati sull'uso di tale categoria, emerga osservando appunto i margini dell'inquadratura, i suoi bordi, invece che contorni, lo sfondo, ovvero su quanti e quali indizi di paesaggio siano presenti intorno ai monumenti, nei paesi, nei borghi, tra chiese e palazzi, sulle e lungo le mura, di fronte e ai lati delle porte di località più o meno estese, lungo le vie, le strade sterrate, i sentieri, le cime di colline, di montagne brulle, nei vicoli abitati senza soluzione di continuità da corpi, creature, organismi, materie diverse. Inoltre, su quanto tali elementi vadano a costituire, con quanto di antropico rappresentato, visibile e invisibile, in campo o fuori campo nelle inquadrature, un sistema-ambiente unico, secondo una visione a volte molto personale del fotografo. La maggior parte dei paesi e delle località dei contorni e delle province di Napoli, do-

cumentati dalle fotografie dell'Ottocento, non erano, a quel tempo, mete turistiche; le fotografie che, intenzionalmente o meno, hanno rappresentato le campagne, spesso incolte, intorno a queste località, oppure orti urbani, come li definiremmo oggi, monumenti, palazzi, ponti, sgretolati dal tempo, colonizzati da piante, alberi, fiori spontanei, che accentuano da una parte il fascino della rovina, ma dall'altra il loro degrado al nostro sguardo, avevano probabilmente anche lo scopo di fare conoscere bellezze, storie, vestigia di quei territori periferici, che necessitavano ieri, ma forse ancora oggi, di interventi di recupero, restauro, tutela.

Quale immagine conclusiva si propone la seguente, a testimonianza di quanto espresso. Detta anche Torre Saracena, costruita nel 1550 faceva parte di un sistema di torri e architetture difensive dell'entroterra, costituendo una seconda linea contro eventuali attacchi dei pirati. Non



Fig. 7: [Romualdo Moscioni], Torre di Salignano (Lecce), 1870-1880 [Napoli. Società napoletana di storia patria. *Monumenti di Napoli* III, n. 217].

sappiamo se anche in questo caso la necessità di documentare questo monumento, non a scopi turistici, in una località non costiera, rispondesse all'esigenza di un eventuale restauro. Colpisce il degrado che il fotografo con il suo scatto non nasconde e che riguarda, oltre la torre, anche il paesaggio circostante, o meglio, antistante, mentre nel secondo piano e ai margini dell'inquadratura sono ben visibili costruzioni locali in buone condizioni, con orti, giardini e frutteti che si intuiscono all'interno delle tipiche masserie. Una torre/fortezza in seconda linea, metafora di quei margini dei soggetti rappresentati, che costruiscono modelli, al tempo stesso immaginari che dal passato arrivano al nostro presente.

Nella tabella in appendice, realizzata dalla sottoscritta, sono riportate le località e le regioni con la consistenza delle fotografie, suddivise per raccolte di provenienza. Nella sitografia sono riportati i link per consultare le schede sul web e, per la maggior parte delle immagini in questione, le fotografie digitalizzate.

## Bibliografia

- BATE, D. (2017). *La composizione del paesaggio*, in *Il primo libro di fotografia*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, cap. V, pp. 126-161.
- BILE, U. (2017). *La Napoli antica di Raffaele D'Ambra e Gennaro D'Amato*, in *Il Ventre di Napoli. La città di Migliaro tra degrado e risanamento*, Napoli, Electa Napoli.
- CAVANNA, P. (2013). *Un lungo sguardo*, in *Fotografare le belle arti. Appunti per una mostra*, catalogo della mostra (Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, 10 Maggio-28 Giugno 2013), Roma, ICCD, pp. 77-80.
- CORTINI, L. (2015). *Le raccolte fotografiche della Società Napoletana di Storia Patria: riflessioni e primi bilanci dell'esperienza di recupero e trattamento*, in «Archivio Storico delle Province Napoletane», a. 133, pp. 275-298.
- CURZEL, V. (2015). *Fotografia, territorio, paesaggio: elementi per una strategia della memoria e del progetto*, in V. Curzel, B. Toffolon, *Fotografia territorio paesaggio*, Provincia Autonoma di Trento, tsm Trentino School of Management, pp. 20-112.  
[https://www.paesaggiotrentino.it/documenti/Documentazione/Pubblicazioni/Quaderni\\_del\\_paesaggio\\_trentino/2015\\_qpt\\_3/1.02\\_Fotografia\\_territorio\\_paesaggio.pdf](https://www.paesaggiotrentino.it/documenti/Documentazione/Pubblicazioni/Quaderni_del_paesaggio_trentino/2015_qpt_3/1.02_Fotografia_territorio_paesaggio.pdf).
- MIRAGLIA, M. (2012). *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano, Mondadori Bruno.
- MORO, L. (2014). *Oltre lo specchio. Uno sguardo fotografico al servizio dell'istituzione*, in *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli*, catalogo della mostra (Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, 27 novembre 2014-30 gennaio 2015), a cura di C. Marsicola, Roma, ICCD, pp. 15-23.
- PICONE PETRUSA, M. (1981). *Linguaggio fotografico e generi pittorici*, in *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, Napoli, Gaetano Macchiaroli editore, pp. 38-43.
- VALTORTA, R. (2013). *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi.

## Sitografia

*Monumenti di Napoli I:*

<http://www.polodigitalenapoli.it/it/29/ricerca/detail/nap0681960/>, aprile 2023

*Monumenti di Napoli II:*

<http://www.polodigitalenapoli.it/it/29/ricerca/detail/nap0685797/>, aprile 2023

*Monumenti di Napoli III:*

<http://www.polodigitalenapoli.it/it/29/ricerca/detail/nap0733286/>, aprile 2023

Raccolta di Fotografie di NAPOLI del 1800 nei suoi monumenti, nei suoi costumi, nella sua vita riunita a cura e con note dell'illustratore giornalista Gennaro D'Amato:

<http://www.polodigitalenapoli.it/it/29/ricerca/detailiccd/3310780/>, aprile 2023

Monumenti delle Puglie:

<http://www.polodigitalenapoli.it/it/29/ricerca/detailiccd/1519079/>, aprile 2023

Romualdo Mosconi. Apulia monumentale: (<https://photothek.khi.fi.it/documents/oau/00000272?Language=en> marzo 2023

## Appendice

Tabella 1. Le fotografie, conservate nelle raccolte della Società napoletana di storia patria, dei dintorni e delle province di Napoli, oggetto di campagne fotografiche di documentazione dei monumenti, paesaggi, siti a fine Ottocento, in ordine alfabetico per località, a cura di Letizia Cortini.

### Legenda colori della tabella

*Album Monumenti di Napoli (3 unità)*

*Album Monumenti di Napoli 1*

il colore seppia indica l'album in cui sono collocate le fotografie la cui consistenza, per regione e località è indicata accanto, in nero

*Album Monumenti di Napoli 2*

il colore turchese indica l'album in cui sono collocate le fotografie la cui consistenza, per regione e località è indicata accanto, in nero

*Album Monumenti di Napoli 3*

il colore verde indica l'album in cui sono collocate le fotografie la cui consistenza, per regione e località, è indicata

accanto, in nero

*Cartella Fotografie chiese Italia meridionale e centrale*

Trattandosi di un'unica collocazione, il verde scuro indica oltre la collocazione delle foto nella cartella, ma anche la consistenza stessa.

*Album Monumenti delle Puglie*

Trattandosi di un'unica collocazione, l'azzurro indica, oltre la collocazione delle foto in questo Album, anche la consistenza stessa.

*Raccolta di Fotografie di NAPOLI del 1800, Album D'Amato*

Trattandosi di un'unica collocazione, il rosso indica, la presenza in questo Album, con una X di un'unica foto relativa a una determinata località e regione.

Regione	Località	Consistenza	Album Monumenti di Napoli (383) (1/216-269; (2/514-234; (3/256-123)	Cartella "Fotografie chiese Italia meridionale e centrale (2/142)	Album Monumenti delle Puglie (185)	Raccolta di Fotografie di NAPOLI del 1800 nei suoi monumenti, nei suoi costumi, nella sua vita riunita, Album D'Amato, 777 fototipi, 159 pagine/unità
BASILICATA	Acerenza (PT)	1	3			
BASILICATA	Acerenza	1	2			
<b>BASILICATA</b>	<b>Acerenza</b>			6		
PUGLIA	Acquaviva delle Fonti, Bari				3	
<b>CAMPANIA</b>	<b>Agnano, Bagnoli</b>					X
PUGLIA	Alezio (LE)	1	3			
PUGLIA	Altamura				15	

PUGLIA	Andria				13	
CAMPANIA	Amalfi	4	1			
CAMPANIA	Amalfi	3	2			
CAMPANIA	<b>Amalfi- Ravello</b>	1	1			
CAMPANIA	Amalfi	3	1			
PUGLIA	Andria				1	
BASILICATA	Atella (PT)	1	3			
BASILICATA	Atella (PT)	1	2			
<b>ABRUZZO</b>	<b>Atri</b>			22		
CAMPANIA	Avellino	1	3			
<b>CAMPANIA</b>	<b>Avellino (Monti del Partenio)</b>					x
CAMPANIA	Aversa	2	3			
CAMPANIA	Aversa	5	2			
<b>CAMPANIA</b>	<b>Baia e dintorni</b>					x
PUGLIA	Bari	1	2			
PUGLIA	Bari				24	
<b>PUGLIA</b>	<b>Bari</b>			2		
PUGLIA	Barletta	2	2			

PUGLIA	Barletta				12	
CAMPANIA	Benevento				4	
PUGLIA	Bisceglie, Bari				3	
PUGLIA	Bitetto, Bari				3	
PUGLIA	Bitonto, Bari				20	
<b>ABRUZZO</b>	<b>Bominago, l'Aquila</b>			1		
PUGLIA	Brindisi	7	3			
<b>PUGLIA</b>	<b>Brindisi</b>			2		
CAMPANIA	Calvi (Benevento)	2	3			
PUGLIA	Canosa, Barletta...				3	
<b>CAMPANIA</b>	<b>Capri</b>	5				<b>x</b>
	<b>Capo Miseno</b>					<b>x</b>
CAMPANIA	Capua, Caserta	1	2			
CAMPANIA	Capua	6	2			
PUGLIA	Capurso, Bari				1	
CAMPANIA	Carinolo (Caserta)	2	3			

CAMPANIA	Casaluce (Caserta)	5	2			
CAMPANIA	Casamicciola (Ischia)					x
ABRUZZO	Casauria (Pescara)	27	2			
ABRUZZO	Casauria (Pescara)			7		
CAMPANIA	Caserta Reggia	7	2			
CAMPANIA	Caserta	2	1			
CAMPANIA	Caserta	10	2			
LAZIO	Cassino	1	2			
PUGLIA	Castel del Monte	1	1			
PUGLIA	Castel del Monte	7	2			
PUGLIA	Castellana Grotte, Bari				1	
PUGLIA	Castello del Monte				2	
CAMPANIA	Cava de Tirreni (Salerno)	5	1			

CAMPANIA	<b>Cava de Tirreni (Salerno)</b>	1	2			
PUGLIA	Copertino, Lecce	1	3			
PUGLIA	Corato				3	
CALABRIA	Corigliano (Cosenza)	3	3			
CALABRIA	Cosenza	1	2			
PUGLIA	Coversano, Bari				5	
<b>CAMPANIA</b>	<b>Eboli</b>			1		
LAZIO	Fondi	4	3			
<b>ABRUZZO</b>	<b>Fossa, l'Aquila</b>			16		
PUGLIA	Francavilla, Brindisi	1	3			
LAZIO (EX CAMPANIA)	Gaeta	2	2			
LAZIO (EX CAMPANIA)	<b>Gaeta</b>	5	3			
PUGLIA	Galatina (Lecce)	8	3			
<b>PUGLIA</b>	<b>Galatina (Lecce)</b>			50		

PUGLIA	Gioia del Colle				1	
PUGLIA	Giovinazzo, Bari	1	2			
PUGLIA	Giovinazzo, Bari				2	
PUGLIA	Giurdignano (Lecce)	1	3			
PUGLIA	Gravina				9	
PUGLIA	Grottaglie (Taranto)	1	3			
PUGLIA	Francavilla (Fontana, Brindisi)	1	3			
BASILICATA	Lagopesole (Avigliano, Potenza)	1	2			
BASILICATA	Lagopesole (Avigliano, Potenza)	1	3			
PUGLIA	Lecce	4	2			
PUGLIA	<b>Lecce</b>	19	3			
PUGLIA	<b>Lecce -Muro</b>	1	3			
<b>PUGLIA</b>	<b>Lecce</b>				2	

<b>PUGLIA</b>	<b>Lucera, Foggia, La Capitanata</b>			<b>4</b>		
PUGLIA	Lucera				1	
BASILICATA	Matera				3	
BASILICATA	Melfi (PT)	1	2			
BASILICATA	Melfi	1	3			
BASILICATA	Metaponto (Matera)	1	2			
BASILICATA	<b>Metaponto (Matera)</b>	1	3			
PUGLIA	Modugno, Balsignano				2	
PUGLIA	Mola di Bari				2	
PUGLIA	Molfetta				4	
PUGLIA	Monopoli				3	
LAZIO	Montecassino	85	2			
LAZIO	Montecassino	6	3			
PUGLIA	Monte Sant'angelo, Foggia				5	

CAMPANIA	Montevergine (Mercogliano Avellino)	7	2			
CAMPANIA	Montevergine (Mercogliano, Avellino)					x
PUGLIA	Noci, Bari				2	
PUGLIA	Noicattaro, Bari				2	
CAMPANIA	Nola	2	3			
PUGLIA	Oria Brindisi)	1	3			
PUGLIA	Ostuni (Brindisi)	1	3			
PUGLIA	Otranto	3	3			
<b>PUGLIA</b>	<b>Otranto</b>			8		
ABRUZZO	<b>Pacentro (AQ)</b>	1	2			
PUGLIA	Palo del Colle, Bari				2	
PUGLIA	Patù (Lecce)	1	3			
ABRUZZO	Pescina AQ	1	2			
CAMPANIA	Pestum	1	2			

PUGLIA	Polignano a Mare, Bari				1	
CAMPANIA	Pozzuoli					x
ABRUZZO	Prata d'Ansidonia, l'Aquila			1		
CAMPANIA	Pugliano, Caserta	4	2			
PUGLIA	Putignano, Bari				1	
CAMPANIA	Ravello	3	1			
CAMPANIA	Ravello	7	2			
CAMPANIA	Ravello	10	3			
PUGLIA	Rutigliano, Bari				2	
PUGLIA	Ruvo				3	
PUGLIA	Salento località	1	3			
CAMPANIA	Salerno	4	1			
CAMPANIA	Salerno - Contorni	3	1			
CAMPANIA	Salerno	12	3			
PUGLIA	Salignano (Lecce)	1	3			

PUGLIA	San Nicandro, Bari				1	
BASILICATA	Santa Maria Pierno (PT)	1	2			
BASILICATA	Santa Maria Pierno (PT)	2	3			
CAMPANIA	Sant'Angelo in Formis, Capua	3	2			
BASILICATA	<b>Santissima Trinità di Venosa (PT)</b>	5	2			
BASILICATA	<b>Santissima Trinità di Venosa (PT)</b>	5	3			
CAMPANIA	Sessa Aurunca (Caserta)	2	2			
PUGLIA	Soletto (Lecce)	3	3			
<b>PUGLIA</b>	<b>Soletto (Lecce)</b>			8		
CAMPANIA	Solofra	2	3			
PUGLIA	Squinzano (Brindisi)	4	3			
CALABRIA	Stilo (RC)	1	3			
ABRUZZO	<b>Sulmona</b>	10	2			

ABRUZZO	Teramo	1	3			
PUGLIA	Terlizzi, Bari				3	
PUGLIA	Terra d'Otranto (Salento, tallone Puglia)	4	3			
PUGLIA	Trani				14	
PUGLIA	Troia				8	
PUGLIA	Valenzano				1	
ABRUZZO	<b>Valva (Sulmona)</b>	20	2			
<b>BASILICATA</b>	<b>Venosa, Potenza</b>			12		
	<b>Venosa, Potenza</b>		3			



# Napoli e i suoi nuovi paesaggi: lo sguardo di Salvatore di Giacomo

Costanza D'Elia

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

## Abstract

L'articolo esamina alcuni aspetti del contributo di Salvatore di Giacomo nel plasmare l'immagine di Napoli e dei suoi dintorni, nella fase della hausmannizzazione di parte del centro storico. In un contesto fortemente transmediale in cui la fotografia diventa predominante, intorno al passaggio del secolo di Giacomo promuove una serie di fortunate iniziative editoriali, fra cui guide turistiche e cartoline, in cui si amplia il ventaglio dei paesaggi intorno Napoli, includendo Caserta e le sue memorie del passato Regno, e si evita la caduta nel pittoresco e nel bozzettismo.

## Naples and its new landscapes in Salvatore di Giacomo's eyes

Aim of the article is highlighting some aspects of Salvatore di Giacomo's contribution in moulding the image of Naples, with the essential accessory of its surroundings, in the transition to a more modern physiognomy brought about by the hausmannization of the historical city. Within a markedly transmedial context where photography turned out more and more relevant, di Giacomo promoted some successful editorial initiatives, such as tourist guides and a series of postcards, thus widening the 'surroundings' of Naples up to include Caserta and its memories of the past Kingdom, and anyhow avoiding to slip into typical sketches.

**Keywords:** Napoli e dintorni, Salvatore di Giacomo, fotografia.

Napoli and its surroundings, Salvatore di Giacomo, photography.

Costanza D'Elia insegna Storia contemporanea e Storia visuale dell'età moderna e contemporanea all'Università di Cassino e del Lazio meridionale. Si occupa di storia della società e della cultura europea otto-novecentesca. Ha fondato e dirige «Visual History. Rivista internazionale di storia e critica dell'immagine» (Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma).

Author: [costanza.delia@unicas.it](mailto:costanza.delia@unicas.it)

Received July 27, 2023; accepted March 4, 2024

## 1 | Introduzione

Nei decenni di consolidamento della nuova Italia, dagli anni Ottanta fino alla Grande Guerra, e oltre, Salvatore di Giacomo è uno dei protagonisti della scena culturale. Di questa figura poliedrica, drammaturgo e poeta, con un'ampia produzione dialettale, innovativa sul piano linguistico e letterario, saggista e giornalista, sono meno noti alcuni aspetti che però risultano estremamente rivelatori delle note di fondo della sua opera: è infatti anche fotografo e pittore dilettante. In questa fase di formazione della fisionomia nazionale, di Giacomo è poi uno dei principali produttori di immagini di Napoli, di una grande Napoli, come vedremo immagini prevalentemente letterarie, ma non solo. Di Giacomo è molto attivo anche su versanti oggi dimenticati, che hanno a che fare con la vocazione turistica della città e dei suoi dintorni, e con la valorizzazione della sua storia e dei suoi monumenti sotto la minaccia della hausmannizzazione, condotta fra la fine degli anni Ottanta e gli inizi del nuovo secolo sotto il nome di Risanamento. Accompagna e documenta questa stagione, che cambia il volto della città, la rivista «Napoli nobilissima», voluta da di Giacomo insieme a Benedetto Croce, Michelangelo Schipa, Giuseppe Ceci, i principali custodi della memoria cittadina nel doppio, difficile passaggio da capitale di Regno a provincia italiana, metropoli con larghe aree fatiscenti e malsane, come la definiva l'illuminista Filangieri, a un più moderno assetto urbanistico, che non risolve però cancrene secolari. Il quindicennio di attività della rivista (1892-1906), che si attesta su un crinale a volte incerto fra nostalgia del passato e promozione del rinnovamento, coincide con una svolta nell'immagine della città, operata non solo dagli abbattimenti e dalle ricostruzioni, ma dalla solidificazione non meno incisiva di un ca-

none interpretativo, all'insegna di un pittoresco che è insieme fascino esotico e rassicurazione, in fondo irreggimentazione della diversità e persino della devianza attraverso un procedimento di estetizzazione. Confermandosi uno dei principali luoghi di attrazione turistica d'Italia, attraverso la sua immagine fotografica Napoli, inseparabile dai suoi celebrati dintorni, diventa una caleidoscopica *carte de visite* della nuova Italia.

## 2 | Doratura e denuncia

Fra i principali animatori del periodico «Napoli nobilissima», in questi stessi anni di Giacomo è autore di una fortunata guida turistica della città e promotore di ulteriori iniziative editoriali che presentano Napoli nella sua fisionomia, multipla e contraddittoria, di deposito dell'antimoderno e di metropoli europea. Questi primi decenni di vita della nuova nazione coincidono con l'affermazione sempre più decisa della fotografia, che proprio sul palcoscenico napoletano entra in un gioco di complessa interazione con la pittura e l'illustrazione [Salvatori 2003; Fiorentino 2019]. Fra questi diversi generi di immagine si creano aree di influenza e sovrapposizione; la figura di Napoli nel contesto del nuovo Stato e di fronte alla platea internazionale si codifica in un campo fortemente transmediale. Nel caso di Salvatore di Giacomo la dimensione testuale è prevalente, ma non come registro parallelo, semmai come confluenza dei linguaggi visuali stessi.

Nei decenni tra fine Ottocento e inizio Novecento la rappresentazione del paesaggio di Napoli e intorno a Napoli, il retroterra rurale della grande città e i luoghi di valore naturalistico e turistico, avviene all'incrocio di più campi culturali: all'inizio è particolarmente rilevante la moda positivista e verista, con la sua pretesa di rendere fedelmente la realtà, e la sua istanza di una denuncia politico-sociale; intanto si rafforza e cristallizza l'approccio in termini di 'orientalismo', la lettura in termini di esotico e pittoresco che acquista una funzione normalizzatrice nell'impatto del vecchio Regno con l'inserimento nello Stato nazionale. Siamo più che autorizzati a parlare di orientalismo per il Sud anche per il paragone frequente con l'Oriente, o con popoli inferiori nelle gerarchie dell'antropologia stadiale sette-ottocentesca [Moe 2002]: esemplare da questo punto di vista è il reportage del toscano Renato Fucini, *Napoli a occhio nudo* [Fucini 1878], ricco di sciabolate di crudo realismo. La costruzione del pittoresco, d'altra parte, si incrocia con un campo più strettamente economico, quello dell'industria turistica, che porta con sé un'abbondante produzione mediale [Salvatori 2003].

Napoli è città di paesaggi per eccellenza: è una sua radicata specificità turistica il binomio strettissimo fra la città e i suoi dintorni, non meno famosi e appetibili, anzi forse di più: basti pensare al *Viaggio in Italia* di Goethe. Napoli si visita, ma la si prende dall'esterno, dai dintorni, che spesso sono la vera meta, in primo luogo Sorrento [Dawes, D'Elia 1995]. Le guide sono di 'Napoli e dintorni'. Se leggiamo Giustino Fortunato, i suoi *Ricordi di Napoli* del 1874, troviamo una guida di Napoli e del territorio circostante, dove le descrizioni hanno un'impronta chiaramente pittoresca [Fortunato 1874]. Alla visita della città seguono le *Gite pedestri ne' Campi flegrei*, poi *Le città sepolte*, *Le Badie*, *Paestum*. Il paesaggio viene visto con l'occhio condizionato da due secoli almeno di pitture. Con l'avvento della fotografia la percezione dei luoghi cambia, come si può anche verificare nelle guide successive: basti pensare al successo delle collezioni Alinari. La fotografia diventa veicolo primario dell'immagine della città e dei suoi dintorni nella tensione permanente fra scavo realistico e cristallizzazione dei luoghi comuni [Picone Petrusa, Del Pesco, 1981; Fiorentino 2007, 110-116].



Fig. 1a, 1b: Salvatore di Giacomo, *Il casinetto di Belvedere a S. Leucio*, ca. 1910, Biblioteca Nazionale, Napoli.

Fig. 2: Salvatore di Giacomo, *Il tosello*, ca. 1910, Biblioteca Nazionale, Napoli.



### 3 | Napoli e i suoi nuovi dintorni

Salvatore di Giacomo è autore di guide turistiche e più in generale di operazioni editoriali volte a proporre e a vendere l'immagine di Napoli e dei suoi dintorni. Nel 1892 appare per i tipi di Morano la *Guida generale di Napoli, Pompei, Ercolano, Pesto, Stabia* [Conforti, di Giacomo 1892]; dopo numerose ristampe e traduzioni, viene pubblicata nel 1913 presso lo stesso editore la *Nuova guida di Napoli – Pompei – Ercolano – Stabia – Campi Flegrei – Caserta, etc. – Musei*, altro grande successo editoriale [di Giacomo 1913]. L'aggiornamento tiene conto del risanamento, quindi della mutata fisionomia della città, e dell'affermarsi di nuove mete turistiche: i Campi Flegrei, Pompei, Cava dei Tirreni e non solo.

La novità è Caserta con la sua reggia e le tante memorie del Regno borbonico, alla cui valorizzazione turistica di Giacomo dà un rilevante contributo. Ne sono testimonianza le sue fotografie, tracce di sopralluoghi alla ricerca di situazioni e aneddoti del passato Regno, non lontano negli anni, ma dal sapore ormai quasi mitico. Il Casinetto del Belvedere di San Leucio, nel suo stato di abbandono, indica una distanza temporale smisurata (figg. 1a, 1b), una vertiginosa lontananza che solo la rievocazione puntuale di gesti e dettagli può momentaneamente e illusoriamente medicare. Il dolore del tempo passato nel suo malinconico chiaroscuro è reso bene da un'altra foto di di Giacomo, con un bel contrasto fra ombra e chiazze di luce, che raffigura il 'tosello', indicato nella didascalia come il «Sedile, sulla via di S. Leucio, dove Ferdinando IV ascoltava il rapporto dei cacciatori» (fig. 2).

### 4 | Una data simbolica: 1900

Particolarmente interessante a proposito del rapporto testo-immagine e della funzione della fotografia è un'ulteriore operazione editoriale promossa da di Giacomo. Siamo in un anno cruciale, il 1900, che forse anche per la risonanza simbolica del passaggio al nuovo secolo è un momento di svolta nell'immagine di una Napoli dove il trauma del risanamento stava cambiando la fisionomia della città. *Napoli d'oggi* del 1900 permette di sondare il ruolo della fotografia nella rappresentazione del paesaggio di Napoli e intorno a Napoli a quest'altezza. Nel testo possiamo individuare diverse funzioni del mezzo ottico: la valenza documentaria nella resa di ambienti e paesaggi e nella riproduzione di opere d'arte; il registro del pittoresco, abbondantemente presente, dalle pose in studio alle riprese in esterno; una fotografia con soggetti meno canonizzati, con un sapore quasi espressionistico, anche se ancora non autoriale.

Il primo intervento del volume è di Matilde Serao, con il saggio sul *Mare di Napoli*: è un mare commisurato alla città, diverso nei vari quartieri. Non sempre nei quartieri costieri si produce un rapporto intenso dell'abitato con il mare; le illustrazioni descrivono la terraferma, le case del Carmine o di Santa Lucia, e le foto sono riservate ai mestieri: il barbiere del Molo e il solito pescatore di Mergellina con il berretto riverso sul capo e la pipa, elemento dei più importanti nella iconografia turistica della città. Un corredo puramente fotografico, di taglio documentario, ha lo scritto sul Vesuvio di Mercalli, di taglio scientifico (fig. 3); lo stesso vale per la più lunga voce su Pompei, di A. Sogliano (fig. 4), seguita da quella su Cuma, di G. Patroni. Trionfa la fotografia del pittoresco, con le raffigurazioni dei vari mestieri, nel capitolo dedicato a Piedigrotta, di F. Terranova, dove troviamo il venditore di immagini sacre e di giocattoli, 'pazzielle', per i piccoli e il corteo al ritorno dalla festa. Si afferma ancora lo stile, testuale e visivo, documentario nei capitoli dedicati al Museo Nazionale e alla sua Pinacoteca; qui il testo, di M. Morelli, che si apre e si chiude con l'immagine dei due Brueghel qui conservati, nell'incipit svela il protagonismo di di Giacomo, «amico caro e valoroso», nell'ideazione del volume: «e risuonano ancora nel mio

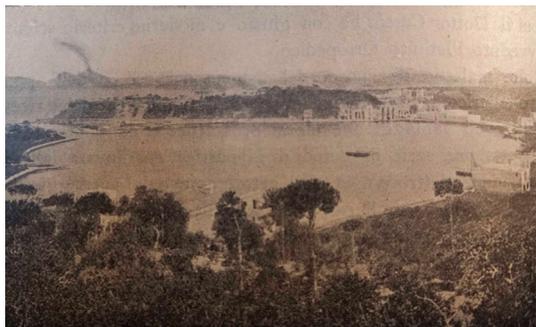


Fig. 3: Il Vesuvio. Da *Napoli d'oggi* 1900.

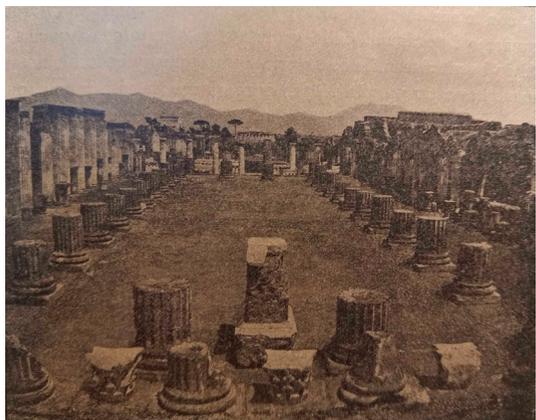


Fig. 4: Pompei. Da *Napoli d'oggi* 1900.

orecchio le parole dolcemente ammonitrici pronunziate dal principal compilatore di questo libro, Salvatore di Giacomo, nell'atto di invitarmi a scrivere assai fugacemente intorno alla pinacoteca e alle principali opere del Risorgimento, conservate nel nostro Museo Nazionale: 'poca erudizione, pochissima critica, niente sproloqui; ma una brevissima notizia storica accompagnata da ristrette osservazioni di fatto, tale che non affatichi e soprattutto non annoi il lettore, al quale si intende di offrire solamente un libro utile e ricreativo su quanto ha di importante, di speciale, di caratteristico la città nostra'» [Morelli 1900, 95]. Si tratta di indicazioni che confermano la vocazione commerciale dell'opera; il caratteristico viene messo però solo al terzo posto nell'elenco digiacomiano. La varietà dei tagli prospettici usati nei capitoli è sostenuta dalla molteplicità dei registri fotografici, che offrono un'immagine della città e dei suoi dintorni assai più articolata e insieme più specifica della contemporanea operazione Alinari.

Altri capitoli lavorano sul pittoresco già nella scelta dei temi. *Le voci di Napoli* è affidato a L. Conforti, che aveva compilato insieme a di Giacomo la prima *Guida generale di Napoli*. Le illustrazioni sono ancora una ricca carrellata di mestieri: i venditori di frittelle, di ricotte, di castagne, di pentole, di acqua sulfurea; la lavandaia e la venditrice di pannocchie lesse. Di grande valore letterario è la prosa di Roberto Bracco, che scrive sulla *Psicologia di via Toledo*. In questo capitolo le foto di altri personaggi tipici, la luciana, poi *Vulite vereve?*, sono oscurate da quelle dei principali caffè. Gioca in maniera insistita su questo stesso registro *Lo scugnizzo* di Ferdinando Russo, così come il capitolo sulle *Trattorie popolari napoletane* di F. Cimmino e Vincenzo Pica; qui le foto sono dedicate ai singoli osti.

Parecchi altri capitoli sono più freddamente compilativi e recano un corredo fotografico di taglio documentario: quelli sulle chiese, sulle biblioteche, sulla musica e sulla cultura, sull'Archivio di Stato, sull'aristocrazia, con le foto del palazzo Sirignano, su *Napoli stazione termale d'inverno*, che chiude il volume. Salvatore di Giacomo si riserva alcuni temi: Pulcinella, con le foto dei principali attori, e il Teatro San Ferdinando, poi il Museo di San Martino e l'Albergo dei Poveri. È una selezione indicativa, che rimanda allo stretto rapporto con il teatro popolare, ma anche al dolore per la città che muore sotto i picconi del risanamento – questo tema viene sviluppato in un inciso sulla pittura di Migliaro, nel capitolo su San Martino, il museo che ora deve essere il custode della memoria cittadina – e ad alcuni temi e luoghi del contesto urbano che sono portatori di un accentuato patetismo e ritornano nei suoi racconti e nelle pièces teatrali. A corredo delle pagine sull'Albergo dei Poveri troviamo alcune foto che potremmo supporre da lui scattate. Ma anche, stranamente, il capitolo sullo 'scugnizzo', il ragazzo di strada in napoletano, dovuto a Ferdinando Russo, non accoglie le foto tipiche del colore locale, ma foto extra-repertorio (fig. 5): un genere che troviamo in un'altra iniziativa editoriale digiacomiana, legata al genere assai di moda delle cartoline.

## 5 | Le cartoline

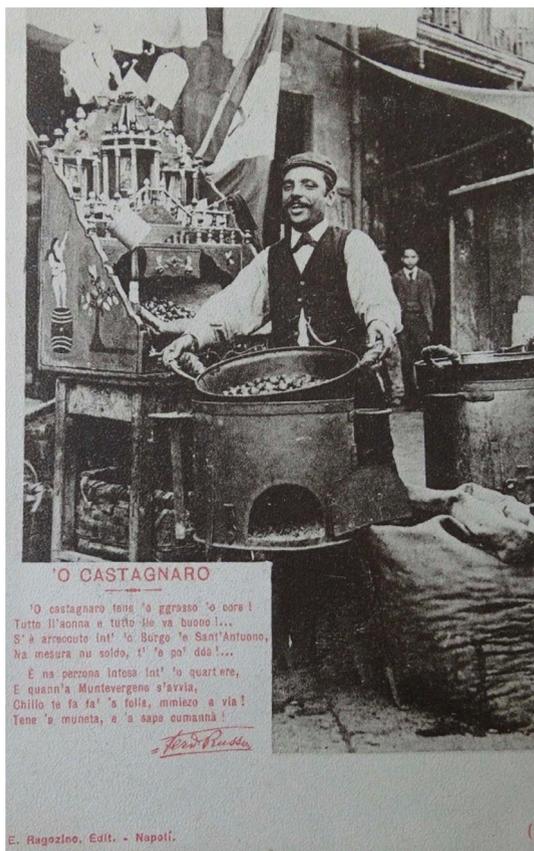
In questo volume emerge quindi la fisionomia della Napoli italiana, attraverso la mescolanza caleidoscopica di temi e di stili. I luoghi e le cose notevoli si confondono in un unico colore che si sovrappone al vecchio e al nuovo conferendo una patina omogenea: al vecchio, una tradizione addomesticata e riassorbita nella Napoli nazionalizzata, che ha accolto l'abbraccio traditore della modernità, e al nuovo che ne fa una città di spicco nel giovane Paese, grazie anche alla cura da cavallo del risanamento. In ogni caso, la fotografia è al centro di questa ridefinizione.

Il paesaggio urbano di Napoli in questi decenni è sottoposto a fortissime tensioni. Il primo quarantennio postunitario coincide con l'emergere di una questione meridionale che è soprattutto



Fig. 5: Scugnizzi dormienti. Da *Napoli d'oggi* 1900.

Fig. 6: 'O castagnaro, cartolina, Ragozino editore. Testo di Ferdinando Russo.



questione napoletana. Sul piano della letteratura e della saggistica è dominante il taglio realistico; centrale il ruolo del positivista Pasquale Villari, che oltre alla pubblicazione delle *Lettere meridionali* [Villari 1878] sollecita appunto l'altro grande classico in cui è il focus è Napoli, *Napoli a occhio nudo* di Fucini [Fucini 1878]. A occhio nudo: significa senza velo di retorica. La sua descrizione dei fondaci è una delle premesse per il lavoro del risanamento, che è al tempo stesso dono e punizione da parte del nuovo Stato nei confronti dell'ex-capitale più ingombrante e meno addomesticabile fra quelle degli antichi stati. Il risanamento è un'opera di razionalizzazione, normalizzazione e addomesticamento tanto urbanistica quanto culturale. Il pittoresco che era già una delle facce dell'immagine di una Napoli bifronte, riassunta dalla formula del 'paradiso abitato dai diavoli', assume i toni dell'elegia sul mondo antico ormai perduto: e anche in operazioni come «Napoli nobilissima» affiora l'ambiguità [Croce 1894]. In questa complicata definizione e ridefinizione dell'immagine della città piomba il mezzo ottico a complicare i giochi della rappresentazione: le cartoline di Napoli ne sono un indizio importante, anche per il loro carattere di veicolo internazionale dell'immagine.

Se nel volume voluto da di Giacomo al capitolo redatto da Ferdinando Russo viene assegnata un'iconografia molto distante dalle foto di colore locale presenti in altre parti del volume, in modo da creare un contrappeso alla stereotipia del soggetto, lo scugnizzo, e una sua diluizione, Russo è il protagonista di una serie fortunatissima di cartoline che del pittoresco sono l'emblema. Si tratta della serie Ragozino: una quarantina di cartoline risalenti al 1900-1901, con figure e situazioni tipiche e versi di Russo che commentano l'immagine, sulla falsariga della raccolta di poesie *Ncoppa 'o marciapiè* [Russo 1898]. Ogni cartolina presenta così un doppio bozzetto, visuale e testuale (figg. 6, 7). Contemporaneamente, nel cruciale anno di passaggio al nuovo secolo, di Giacomo pubblica una *plaqueette* di sole sei cartoline, *Napoli illustrata 1900* [Di Giacomo 1900b], e presenta il binomio testo-immagine con uno stile del tutto diverso, a cominciare dalla grafica più sobria. Le foto sembrano della stessa mano che ha scattato quelle del capitolo sugli scugnizzi nel volume *Napoli d'oggi*: l'ipotesi è che si tratti di Aurelio Caggiano. Sono foto molto dense emozionalmente: potrebbero figurare nella galleria di esemplari immagini 'pungenti' che Barthes sceglie a corredo del testo della *Camera chiara* [Barthes 1980]. In ogni caso di Giacomo sembra restio a usare le proprie foto per le sue pubblicazioni, fatte salve quelle di valore puramente oggettivo relative a opere d'arte o monumenti.

Le foto della collezione Ragozino mettono insieme paesaggio urbano, personaggio tipico, situazione tipica: e la poesia dialettale è subordinata all'immagine e le fa da commento. È un'operazione che rientra totalmente e con molta intelligenza nel pittoresco e nella sua riformulazione e fissazione in un nuovo canone nel contesto italiano; il processo della nazionalizzazione di Napoli avviene appunto nella pietra attraverso il risanamento e nell'immaginario attraverso la costruzione letteraria e visuale del bozzettismo e dello stereotipo, da intendersi del resto come costanti nella fisionomia della città [Mazzacane 2002].

## 6 | La Kodak di Salvatore di Giacomo

Anche di Giacomo pratica questo genere, ma in maniera molto più defilata, più elegante e più densa. Anche nella fortunata *plaqueette Napoli illustrata 1900*, i testi hanno una funzione ancillare all'immagine, di cui colgono ed esaltano la valenza quasi espressionistica (fig. 8). Siamo di fronte a fotografie che non parlano da sole, il cui enigma – la situazione appunto – viene spiegato dal testo; qui il rapporto fra la parole e l'immagine si capovolge proprio perché non siamo nella facile riconoscibilità del tipico. Certo, le foto pescano in quella poetica digiacomiana che si

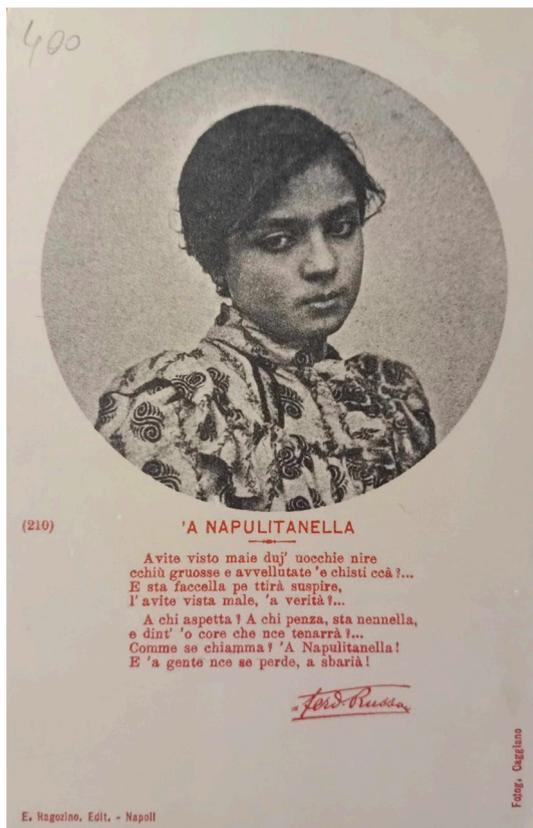
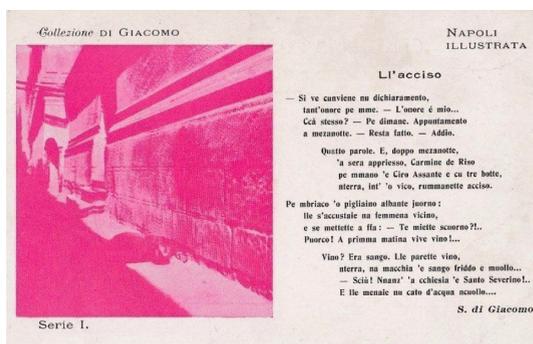


Fig. 7. 'A Napulitanella, cartolina, Ragozino editore. Testo di Ferdinando Russo.

Fig. 8. L'acciso. Da S. di Giacomo, *Napoli illustrata* 1900.



popola di personaggi tirati di forza dai bassifondi, la prostituta, l'ubriaco, il morto per camorra, i bambini e le donne del popolo, ma non sono macchiette come quelle di Ferdinando Russo, bensì psicologie complesse. È questa poi la cifra di tutta la produzione digiacomiana, come viene colta da Croce che la mette in contrapposizione con Ferdinando Russo e le sue facili tipizzazioni. Da questa posizione crociana discende poi buona parte della fortuna critica di Salvatore di Giacomo, dalle pagine partecipi di Francesco Gaeta [Gaeta 1911] a Luigi Russo [Russo 1921]. In Croce, del resto, troviamo anche un giudizio che affronta la specificità della fotografia, dissipando l'equivoco realista che la accompagna dal suo nascere. Croce distingue fra la nuova tecnica, con tutti i suoi sviluppi, e la sua accezione metaforica, che ne esalta l'approccio diretto al reale, senza filtro e senza imbellettamento. Proprio riguardo a di Giacomo e alla qualità della sua poesia, che non ha bisogno di aggettivi, Croce afferma: «Nella sua poesia, specie giovanile, ha alcuni sonetti in cui si sente lo sforzo, altri troppo fotografici [...] Ma, per criticare questi lavori scadenti, non c'è bisogno di pigliarsela colla poesia dialettale, o di affermare che il Di Giacomo ne ha violate le leggi. Basterà dire, come ho fatto, che qui è sforzato, colà fotografico, in quest'altra parte scucito o troppo intenzionale e sentimentale» [Croce 1903, 424 s.]. Cosa intende con 'fotografico'? Ritorna l'equivoco del realismo, ma con la consapevolezza che la fotografia non è il verbale condominiale della realtà, bensì una possibilità espressiva.

## 7 | Conclusioni

Di Giacomo usa la sua Kodak soprattutto su un piano privato, o in funzione di un'indagine dei luoghi e dei manufatti artistici che prelude alle sue iniziative editoriali, dove l'etichetta 'Napoli e dintorni' si espande fino a comprendere i paesaggi di Caserta, altamente rappresentativi nella mitografia del vecchio regno, con un'operazione tinta di nostalgia, ma asettica sul piano politico. Se nella consacrazione iconografica e turistica dei nuovi e più ampi dintorni di Napoli la fotografia ha un ruolo ormai preponderante, di Giacomo, che ne è fra i protagonisti, anche su questo versante evita la trappola del pittoresco.

## Bibliografia

- BARTHES, R. (1980). *La camera chiara*, Torino, Einaudi.
- CONFORTI, L., DI GIACOMO, S. (1892). *Guida generale di Napoli, Pompei, Ercolano, Pesto, Stabia*, Napoli, Morano.
- CROCE, B. (1894). *L'agonia di una strada*, in «Napoli Nobilissima», vol. III, pp. 177-179.
- CROCE, B. (1903). *Salvatore di Giacomo*, in «La Critica».
- DAWES, B., D'ELIA, C. (1995). *Towards a history of tourism: Naples and Sorrento*, in «Tijdschrift Voor Economische En Sociale Geografie».
- DI GIACOMO, S. (1900). *Napoli illustrata 1900*, a cura di E. Giammattei, Napoli, Guida (ed. cons. 2015).
- DI GIACOMO, S. (1913). *Nuova guida di Napoli e dintorni*, Napoli, Morano.
- FIORENTINO, G. (2007). *L'Ottocento fatto immagine*, Palermo, Sellerio.
- FIORENTINO, G. (2019). *Il sogno dell'immagine. Per un'archeologia fotografica dello sguardo. Benjamin, Rauschenberg e Instagram*. Milano, Meltemi.
- FORTUNATO, G. (1874). *Ricordi di Napoli*, Napoli, Treves.
- FUCINI, R. (1878). *Napoli a occhio nudo. Lettere a un amico*, Firenze, Successori Le Monnier.
- GAETA, F. (1911). *Salvatore di Giacomo*, Firenze, Casa Editrice Italiana Quattrini.
- Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani tra Ottocento e Novecento* (1981), a cura di M. Picone Petrusa, D. Del Pesco, Napoli, Macchiaroli.
- MAZZACANE, L. (2002). *Napoli in posa: luoghi e immagini di uno stereotipo*, in *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, a cura di A. Signorelli, Napoli, Guida.
- MOE, N. (2002). *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press.
- MORELLI, M. (1900). *La Pinacoteca del Museo Nazionale*, in *Napoli d'oggi*, Napoli, Pierro.
- Napoli d'oggi* (1900), Napoli, Pierro.
- RUSSO, F. (1898). *Ncopp 'o marciapiede*, Napoli, Pierro.
- RUSSO, L. (1921). *Salv. Di Giacomo*, Napoli, Ricciardi.
- SALVATORI, G. (2003). *Nelle maglie della storia. Produzione artistico-industriale, illustrazione e fotografia a Napoli nel XX secolo*, Napoli, Luciano.
- VILLARI, P. (1878). *Lettere meridionali e altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier.



# Tirana e la costruzione del paesaggio nel Novecento. Il Villaggio del Littorio tra iconografia urbana, storiografia e conservazione

Corrado Castagnaro

Università degli studi di Napoli Federico II

## Abstract

Il contributo indaga l'interessante caso sperimentale di costruzione autarchica del Villaggio del Littorio, realizzato tra il 1941 e il 1943 a Tirana ad opera di architetti e ingegneri italiani. Lo studio intende presentare gli aspetti salienti di una prima ricerca sistematica sul caso, colmando una lacuna storiografica, grazie all'indagine svolta presso diversi fondi archivistici in Italia e in Albania, e all'incrocio di inedite fonti al fine di divulgare la conoscenza e richiamare l'interesse storico verso tale impianto, oltre a esortarne il riconoscimento del valore da parte della comunità e delle autorità locali.

## Tirana and the construction of the XIX century landscape. The Village of the Littorio between urban iconography, historiography and conservation

The essay investigates the interesting experimental case of autarchic construction the Village of the Littorio, built between 1941 and 1943 in Tirana by Italian architects and engineers. The study aims to introduce a first systematic research on the case, filling a historiographical gap, thanks to the investigation carried out in different archival fonds in Italy and Albania, and the cross-referencing of unpublished sources in order to popularize the knowledge and historical, interest of such a facility, and to urge the recognition of its value by the community and local authorities.

**Keywords:** Patrimonio dell'architettura moderna, architettura autarchica, conservazione.

Modern architecture heritage, autarchic architecture, conservation.

Corrado Castagnaro è architetto. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Architettura, Disegno Industriale e Beni Culturali presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli svolgendo la ricerca in co-tutela internazionale con l'Università Politecnica di Tirana. È titolare di un assegno di ricerca post-dottorato presso il Dipartimento di Strutture per l'Ingegneria e l'Architettura dell'ateneo federiciano.

Author: corrado.castagnaro@unina.it

Received March 15, 2023; accepted May 22, 2024

## 1 | Introduzione

Il caso del Villaggio del Littorio a Tirana è inquadrabile nel più ampio filone di ricerca internazionale che in Italia indaga il patrimonio del XX secolo e più precisamente la conoscenza e la conservazione della città del Novecento d'oltremare. Una tematica per lungo tempo ignorata dalla critica e solo successivamente accolta come rilevante capitolo della storia moderna del nostro Paese [Ciucci, Muratore 2004; Gresleri, Massaretti 2008]; complessa in ragione dei legami internazionali tra i diversi Paesi coinvolti, ma di grande attualità scientifica e meritevole di ulteriori indagini e approfondimenti storiografici.

Questo articolato, ma ben definito periodo storico, secondo l'interpretazione di Giuliano Gresleri, può essere suddiviso in tre fasi: la prima tra il 1869 e il 1922, la seconda tra il 1922 e il 1936 e la terza tra il 1936 e il 1943.

Il colonialismo è stata l'occasione per ricercare nuove forme di costruzione della città e affermare, nell'ultima fase, l'immagine pubblica del fascismo attraverso innovativi impianti urbani e architettonici. D'altronde, ogni epoca storica e ogni cambiamento significativo, sociale o politico, hanno lasciato tracce evidenti nelle città e nei territori [Gentile 2007].

La ricerca investiga «il periodo in cui il fascismo tenta una sintesi operativa, dà senso, scientifico e ideologico insieme, a un impianto strategico mirante a trasformare vasti territori in colonie di lamento, fondando villaggi e città» [Gresleri 2004, 416], il cui fine è la costruzione del linguaggio e dell'immagine dell'impero [Nicoloso 1999].

La storiografia architettonica si è rivolta con notevole ritardo all'architettura e agli insediamenti

urbani coloniali [Benevolo, Romano 1998; Gresleri, Massaretti, Zagnoni 1993], rivelando un campo di azione e di ricerca di notevole interesse, i cui esiti hanno profondamente influenzato e formato anche la cultura architettonica italiana: «è qui, infatti, che le ‘regole’ dell’urbanistica moderna perfezionate nei cinquanta anni precedenti possono essere applicate con un grado di ‘libertà’ impensabile nei contesti metropolitani, soggetti ai pesanti condizionamenti delle preesistenze» [Gresleri, Massaretti 2008, XI].

Ciò che emerge, prese le dovute distanze dalle intenzioni politiche e dallo sfruttamento coloniale, è il lascito testimoniale e il valore architettonico che questi interventi hanno apportato nella costruzione della forma e dell’immagine della città [*Urbanistica e architettura* 2018].

## 2 | Tirana e la costruzione della *forma urbis*

Questo articolo si colloca nell’ambito di una più ampia ricerca dottorale che investiga il valore del patrimonio architettonico diffuso realizzato a Tirana negli anni compresi tra il 1939 e il 1943 a opera di architetti e ingegneri italiani. È di notevole interesse l’apporto della scuola nazionale nel campo della pianificazione e della costruzione del paesaggio del Novecento in terra albanese e, in modo particolare, in quella che sarebbe divenuta la capitale, Tirana.

Tra il 1925 e il 1939 si sono susseguite nella prima fase, caratterizzata da ingenti investimenti e da un’azione di protettorato e programmazione di lavori pubblici, la scuola romana, rappresentata da protagonisti come Giulio Bertè (1897-1967), Armando Brasini (1879-1965), Florestano di Fausto (1890-1965), Vittorio Ballio Morpurgo (1890-1966) e la scuola fiorentina con Gherardo Bosio (1903-1941), Ferdinando Poggi (1902-1986), Ivo Lambertini (1909-1990), Cesare Valle (1902-2000) e altri.

È rilevante, a tal proposito, il lavoro condotto da Bosio e dai suoi collaboratori grazie all’istituzione dell’Ufficio centrale per l’edilizia e l’urbanistica dell’Albania (da ora Uceua) tra il 1939 e il 1943 per la pianificazione della *forma urbis* della capitale [Cresti 1986; Giacomelli 2005; Renzi 2016]. Questo rispondeva pienamente alle istanze promosse dall’urbanistica moderna di «dar vita a un organo tecnico superiore» [Piccinato 1937, 768], attraverso l’impegno nella progettazione e nel coordinamento delle attività finalizzate alla costruzione delle città schipetare a diverse scale, dall’ambito urbano a quello architettonico.

L’attività dell’Uceua [Canali 2016; Resta 2017] si caratterizza per la redazione dei piani regolatori e per avere tracciato le basi e i principi della costruzione di diversi interventi edilizi e dell’ambiente urbano.

L’individuazione di Bosio quale tecnico incaricato alla direzione dell’ufficio non fu casuale.

Egli incarna in pieno la figura di architetto integrale [Giovannoni 1916; *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città* 1997], che durante il regime viene fortemente richiamata [Ciucci 1989, 16-17] e si distinse nell’attività progettuale coloniale svolta in Africa Orientale nel 1936 [Canali 2012, Cresti 1986], che gli consentì di maturare esperienze dirette sul campo e di acquisire credito nel panorama architettonico di quegli anni, grazie al testo *Future città dell’Impero* [Bosio 1937]. L’esperienza africana era al centro del fervido dibattito coloniale in atto in Italia, utile a riconoscere la necessità di istituire un organismo per il controllo dell’urbanistica in terra straniera.

La condizione albanese, rispetto alle precedenti esperienze d’oltremare, rappresentava un unicum, sia per la vicinanza geografica, sia per i rapporti tra i due Paesi e il costante impegno italiano in termini di investimenti economici sino a quel momento sostenuti. A tal proposito, è rilevante riscontrare la modalità con la quale veniva promossa e propagandata l’amicizia reciproca e l’annessione dell’Albania all’Impero, in modo particolare in occasione della Prima mostra

Fig. 1: Raffronto tra il piano regolatore redatto da Gherardo Bosio nel 1939 [Renzi 2017] e la città contemporanea [Google Earth 2023].



triennale delle terre italiane d'oltremare a Napoli, con l'inserimento del padiglione dell'Albania [Castagnaro 2023a].

Come rilevato da diversi studiosi, la pianificazione di Tirana è l'occasione per leggere e indagare il complesso processo legato alla costruzione della città attraverso il susseguirsi di molteplici passaggi e approcci «dall'arte di costruire la città, alla 'tecnica dell'edilizia cittadina' alla 'scienza urbanistica', dalla concezione del progetto urbano così come espresso nel 1931 da Giovanni in *Vecchie città ed edilizia nuova*, alla Legge urbanistica del 1942» [Menghini 2017, 408].

Tirana si configura quale interessante sperimentazione: una città giardino, che si declina in funzione dell'orografia del suolo, della distanza dall'asse monumentale, sede del centro governativo, attraverso un disegno che ha la capacità di attuare una mediazione tra città e campagna, mediante una progressiva rarefazione urbana nell'allontanamento dal centro.

Ricerche e convegni internazionali hanno investigato le più rappresentative architetture e l'asse urbano progettato da Bosio, che reinterpreta in chiave razionalista quella precedente di Brasini e rappresenta la volontà di costruire un cardo monumentale atto a definire la sede dei principali episodi architettonici del regime. L'asse risponde alla «necessità di costruire un'arteria di collegamento fra l'esistente nucleo cittadino ed il nuovo centro rappresentativo politico che fu deciso il 28 Aprile u.s. [1940] di creare alle pendici collinari sullo sfondo del Viale di Tirana Nuova già progettato nel precedente piano regolatore» [Bosio 1940, 3].

In questi ultimi quindici anni è stato evidenziato il valore degli interventi della Tirana della prima metà del Novecento, approfondendo le innovazioni urbane e compositive e le qualità spaziali e architettoniche dell'asse strutturante e delle opere monumentali maggiormente rappresentative [L'interpretazione dello spazio 2017; Albania nel terzo millennio 2021].

La persistenza del contributo di Bosio appare significativo ancora oggi nel raffronto tra il piano del 1939 e la Tirana odierna. Nella lettura morfologica si evince la chiarezza dell'impianto originario, nonostante le trasformazioni e lo sviluppo urbano di oltre ottant'anni, caratterizzato da una propulsione capitalistica che ha condotto a un'intensa densificazione e saturazione dello spazio urbano.

Dallo studio dello stato dell'arte e a seguito di riscontri documentali e sopralluoghi, emerge la

necessità di investigare maggiormente l'edilizia diffusa realizzata in quegli anni, al di là degli episodi monumentali: architetture che definivano l'ambiente della città moderna nell'interazione con le opere più celebrative [Castagnaro 2023b].

In seguito all'analisi del piano regolatore e a ricerche archivistiche emerge a Nord della strada di circumpollazione un caso di sperimentazione di rilievo: il Villaggio del Littorio.

### 3 | Il Villaggio del Littorio: conoscenza e documentazione

Il quartiere è esito della grande capacità dell'architetto fiorentino Gherardo Bosio e dei suoi collaboratori di ideare ed elaborare progetti sia sul piano urbano e che architettonico. L'Uceua assolve una funzione strategica nella pianificazione e nello sviluppo di diverse città albanesi, attraverso la redazione di piani regolatori che vengono esposti in mostra a Tirana tra gennaio e maggio 1940.

L'allestimento, a cura dell'ufficio, pone in risalto i molteplici piani regolatori delle città (Scutari, Durazzo, Valona, Elbasan, Coritza) e le architetture maggiormente rappresentative nella nuova capitale. Tra le diverse opere esposte in mostra si evidenzia il progetto posto ai margini della strada di circumpollazione, nella zona di Laprakë: il Villaggio del Littorio.

Il quartiere è sempre presente nei diversi piani regolatori redatti dall'architetto fiorentino, dalla prima zonizzazione in cui compare il Villaggio Dux, sino ai successivi sviluppi e approfondimenti del piano, rappresentato a scala 1:2500, in cui viene nominato Villaggio del Littorio e assume una definizione più chiara. È collocato nei pressi della zona industriale, area che prevede lo sviluppo di «abitazioni operaie raccolte in quartieri estensivi» [Bosio 1940]. Il progetto manca

Fig. 2: Tirana, Mostra dei progetti delle città albanesi a cura dell'Ufficio centrale per l'urbanistica e l'edilizia dell'Albania, 31 maggio 1940 [Roma. Archivio storico diplomatico del Ministero degli affari esteri. A.F., Edilizia].

Fig. 3: (alla pagina seguente) Uceua, Tirana, 31 maggio 1940. Tavola esposta in mostra a Tirana con il piano regolatore, zonizzazione, veduta prospettica e a volo d'uccello del Villaggio del Littorio [Roma. Archivio storico diplomatico del Ministero degli Affari Esteri. A.F., Edilizia].





ancora oggi di uno studio sistematico, nonostante in questi ultimi decenni siano stati svolti molteplici lavori di ricerca e indagine sulla Tirana del Novecento.

Dall'indagine bibliografica si evincono poche pubblicazioni in cui compaiono documenti relativi al progetto; si segnala la veduta assonometrica pubblicata nel saggio di Gabriele Corsani, il quale attribuisce la paternità del disegno a Bosio, conservato presso l'archivio privato a Pelago, e riporta il progetto come non realizzato [Corsani 2008], la pubblicazione di una planimetria nel volume di Luciana Posca [2013] e un contributo da parte di alcuni studiosi albanesi che analizzano l'evoluzione della tipologia abitativa in relazione alle case di Tirana [Boriçi, Nepravishta, Thomai 2021, 521-528].

Tale ricerca ambisce a rappresentare una prima indagine approfondita e aprire a differenti chiavi di lettura e di interpretazioni. Il tema va inquadrato in un contesto più ampio, in considerazione del fatto che la costruzione dei borghi, dei villaggi [*Villaggi operai in Italia* 1981] e dei quartieri [*Città di fondazione italiane* 2006; Peghin, Sanna 2009; Peghin 2010] è un argomento caro alla cultura architettonica italiana del Novecento, con molteplici e interessanti sperimentazioni in Italia e nelle colonie. Il progetto del quartiere operaio del Littorio è in linea con le teorie urbanistiche delle Garden City di Ebenezer Howard [Sica 1978; Giordani 1962, 149-299], accogliendo, quale elemento fondativo dei principali esempi realizzati, i principi paesaggistici e pittoreschi del piano e l'insediamento di residenze a bassa densità. Una città giardino da intendersi «come quartiere satellite di una città, dotato di un favorevole rapporto tra edifici ed aree verdi e soggetto a certi vincoli, per rispettare il carattere dell'ambiente» [Benevolo 1985, 374]. Il progetto viene affidato, nell'ottobre del 1939, dal Sottosegretariato di Stato per gli Affari Albanesi all'impresa di Aurelio Aureli,



Fig. 4: Uceua, Villaggio Littorio, Corografia [Tirana. Arkivi Qëndror Teknik i Ndërtimit].

Fig. 5: (alla pagina seguente) Impresa Aurelio Aureli, Villaggio del Littorio, scala 1:500. Veduta a volo d'uccello del Villaggio del Littorio e la prospettiva della piazza [Firenze. Archivio contemporaneo Gabinetto Vieuxseux. Fondo Poggi, busta n. 13, scatola n. 5].



ingegnere emergente nel settore delle costruzioni, molto vicino agli esponenti di spicco del regime [L'Unione fra l'Albania e l'Italia 2007, 294-296]. In seguito, Bosio interviene modificando la collocazione del villaggio e il 15 febbraio 1940 viene fornita all'impresa Aureli la planimetria definitiva per la redazione del progetto di massima<sup>1</sup>.

Il 9 aprile del 1940 la commissione approva la tipologia architettonica della singola "casetta", ma invita a uno studio più attento nella disposizione e reiterazione delle stesse «per tenere maggior conto dell'orientamento» e nella sistemazione della piazza centrale. Il progetto definitivo viene approvato il 7 maggio 1940, a seguito di una variante sostanziale sul piano urbano. Sebbene in tutti i documenti di archivio figurino sempre Aureli e i progettisti suoi collaboratori, appare evidente il ruolo e l'importanza della Uceua nella redazione di questo progetto. Si segnala il ruolo di Bosio nell'individuazione dell'area destinata al villaggio all'interno del piano regolatore e la suggestiva rappresentazione a volo d'uccello presentata in occasione della mostra a Tirana, la cui grafica è affine ai disegni dei progettisti dell'ufficio, tra tutti Ferdinando Poggi e Ivo Lambertini. È verosimile, ma senza riscontro documentale, che ci sia stata un'intensa collaborazione nella redazione degli elaborati<sup>2</sup> da parte dell'ufficio ai fini dell'approvazione del progetto.

La veduta a volo d'uccello è significativa per la lettura alla scala territoriale dell'intervento in relazione allo sviluppo urbano che si intravede sullo sfondo. Il sistema prevede l'iterazione di case isolate immerse in un contesto rurale e conferma il valore assunto dall'architettura del paesaggio nella pianificazione urbanistica di quegli anni. Tale immagine è un documento testimoniale rilevante e rappresentativo del *modus operandi* dell'Uceua e di come il progetto del villaggio ne manifesti le istanze progettuali.

L'impianto urbanistico è strutturato in un'area di forma trapezoidale: il sistema viario, che confluisce in un'agorà centrale sede della chiesa e dello spazio pubblico per la collettività, definisce il disegno razionale e caratterizza la parcellizzazione del lotto.

Nella piazza sarebbero dovute sorgere la chiesa, la scuola, l'asilo ed altri locali di uso pubblico.

La destinazione d'uso è analoga ai coevi modelli applicati in Italia per le costruzioni dei villaggi operai e delle città di fondazione nell'Agro Pontino. Purtroppo, non si ha traccia dei disegni di queste architetture, che dovevano ancora essere redatti al momento dell'appalto e dell'inizio della costruzione degli alloggi. La piazza, simbolo di una razionalità e monumentalità a misura d'uomo, si configura quale unica dilatazione spaziale, posta al centro del villaggio, in cui confluiscono e da cui dipartono i principali tracciati viari. I diversi lotti sono collegati mediante una rete stradale convergente verso i luoghi per la collettività; un ampio viale alberato connette il centro alla strada Tirana-Durazzo, mentre altri due viali lo raccordano all'arteria stradale Tirana-Scutari. Il progetto delle case per operai prevede la realizzazione di ampie zone verdi ai margini del villaggio. Il carattere rurale dell'intervento salda l'istanza abitativa moderna con quella paesaggistica del sito, posta intenzionalmente in continuità con la tradizione che il regime riconosceva quale uno degli elementi fondativi della propaganda [Gentile 2007; Nicoloso 2011].

Nella relazione che accompagna il progetto del nuovo insediamento si afferma: «Essendo il Villaggio destinato alla popolazione operaia, è stato adottato il tipo di casa ultrapopolare che assicura una solida, igienica e confortevole abitazione a prezzo modesto»<sup>3</sup>. La residenza è standardizzata e rimanda ai principi dell'*existenzminimum* [Alexander Klein 1975], basati sull'ottimizzazione di spazi e comfort promossi dal Movimento moderno. Il progetto originario consiste in un'unica tipologia abitativa reiterata per centoventicinque case isolate, in cui la disposizione e l'orientamento variano a seconda del lotto in ragione di motivi compositivi, ma soprattutto dell'asse eliotermico, tenendo «presente il criterio di dare la massima insolazione agli ambienti di abita-

Fig. 6: (alla pagina seguente) Aurelio Aureli, Villaggio Littorio, Casa tipo a due piani, pianta del primo piano [Tirana. Arkivi Qëndror Teknik i Ndërtimit].

Fig.7: (alla pagina seguente) Villaggio del Littorio, case tipo 0 [Roma, Archivio storico diplomatico del Ministero degli affari esteri. A.F., Edilizia].

<sup>1</sup> Tirana. Arkivi Qëndror Teknik i Ndërtimit. Ministero affari esteri, Sottosegretariato agli affari albanesi, Ufficio genio civile per l'edilizia e le opere igieniche in Albania, *Relazione di progetto dei lavori di costruzione del Villaggio Littorio in Tirana*.

<sup>2</sup> Roma. Archivio storico diplomatico del Ministero degli affari esteri. Archivio contemporaneo Gabinetto Vieusseux, fondo Poggi.

<sup>3</sup> Tirana. Arkivi Qëndror Teknik i Ndërtimit. Ministero affari esteri, Sottosegretariato agli affari albanesi, Ufficio genio civile per l'edilizia e le opere igieniche in Albania, *Relazione di progetto dei lavori di costruzione del Villaggio Littorio in Tirana*, p. 5.

3535

# VILLAGGIO "LITTORIO,"

CASA TIPO A DUE PIANI

PRIMO PIANO

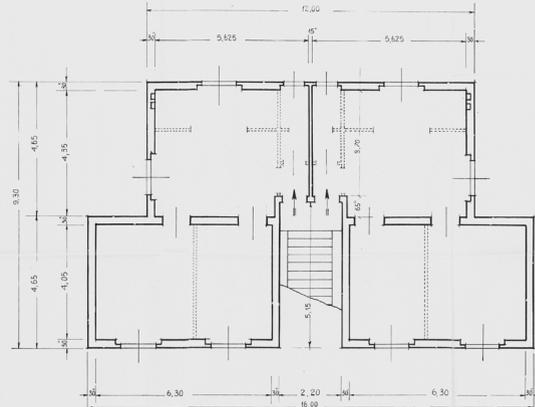
710 Aurelio Aureli  
710 Aurelio Aureli



SCALA: 1:50

ING. AURELIO AURELI  
CONSULENTI ARCHITETTI-PONTI E C. S.p.A.  
VIA ALESSANDRIA 200 - ROMA - TELEFONO 382-244

## PIANTA DEL PRIMO PIANO



zione che risultano quindi tutti esposti a levante, mezzogiorno o ponente»<sup>4</sup>. La casa tipo ha un impianto simmetrico, si sviluppa su due livelli ciascuno dei quali ospita due appartamenti per un totale complessivo nell'intero villaggio di cinquecento alloggi. L'abitazione dispone di una stanza da pranzo, una zona giorno, in cui è ricavata la cucina e dalla quale si accede alla camera da letto matrimoniale, e un altro ambiente di quadratura inferiore.

Al piano terra gli ingressi alle abitazioni sono posti specularmente, in corrispondenza dei fronti laterali, opportunamente segnalati da due gradini. L'accesso ai piani superiori è enfatizzato dalle grandi *faucés* del loggiato a marcare, con eleganza, la soglia posta sul prospetto principale e la scala, unico elemento aggettante rispetto al blocco compatto, quale chiaro segno di invito ed elemento caratterizzante la composizione volumetrica. Il taglio dell'ingresso è ripreso anche nel disegno del parterre dei singoli lotti, al fine di segnalare il percorso di accesso alle case. I documenti nell'Archivio tecnico centrale delle costruzioni di Tirana<sup>5</sup> riportano lo schema dedicato agli spazi esterni, anch'essi parcellizzati in quattro parti, affinché ogni appartamento disponga di un proprio orto-giardino di competenza in cui è possibile coltivare un orto e allevare animali per il sostentamento. Il villaggio sorge su un ex terreno agricolo, pertanto necessita di tutte le opere infrastrutturali, che vengono realizzate dall'impresa Aureli. Il viale principale, largo trentadue metri, è progettato con una strada centrale e due laterali minori con mitigazione attraverso siepi e una doppia fila di alberi. Dalla ricerca archivisti-

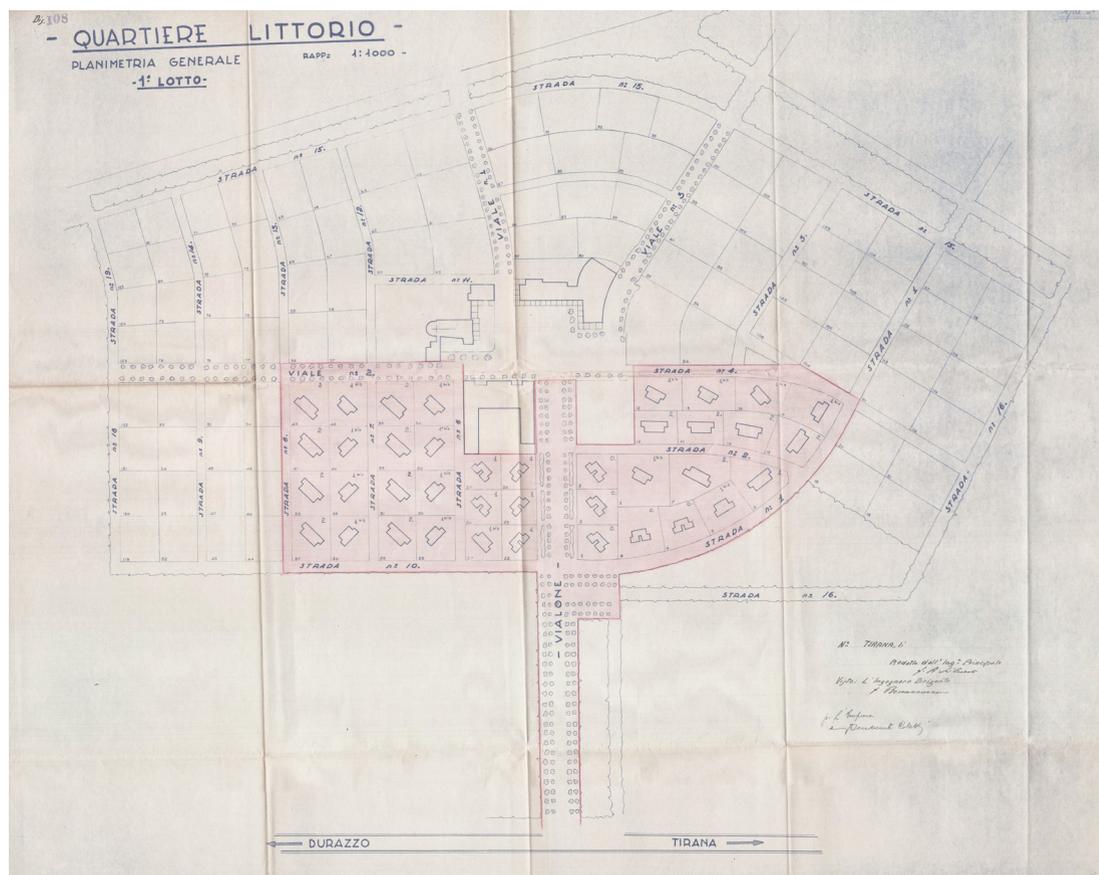


Fig. 8: Uceua, Quartiere Littorio, planimetria generale, primo lotto, scala 1:1000. Si riscontrano le diverse tipologie architettoniche: tipo 0, 1, 1 bis, 2 [Tirana. Arkivi Qëndror Teknik i Ndërtimit].

<sup>4</sup> Tirana. Arkivi Qëndror Teknik i Ndërtimit. Ministero affari esteri, Sottosegretariato agli affari albanesi, Ufficio genio civile per l'edilizia e le opere igieniche in Albania, *Relazione di progetto dei lavori di costruzione del Villaggio Littorio in Tirana*, p. 4.

<sup>5</sup> Tirana. Arkivi Qëndror Teknik i Ndërtimit.

ca presso Archivio storico diplomatico del Ministero degli affari esteri e l'Archivio istituto storico e di cultura dell'arma del genio di Roma emergono importanti documenti fotografici a testimonianza della grande capacità dell'impresa Aureli nell'organizzazione del cantiere e della gestione delle opere di costruzione del villaggio.

Vengono realizzati diversi baraccamenti impiegati per gli alloggi degli operai, per gli uffici della direzione lavori e per i laboratori in cui si producono i blocchetti da costruzione pressati in cemento, tubi impiantistici e tutte le opere di falegnameria relative a infissi e porte.

La costruzione dell'opera viene divisa in due lotti: il primo stralcio, datato 1 giugno 1941, prevede la realizzazione di 39 casette, il secondo le restanti 86<sup>7</sup>. Il villaggio, a causa della guerra e del progressivo abbandono delle truppe italiane nel 1943, fu realizzato solo parzialmente con il completamento del primo lotto.

Lo studio ha individuato durante la costruzione molteplici varianti apportate in corso d'opera. Sebbene il progetto originario prevedesse un'unica tipologia reiterata, vengono introdotte modifiche alle case, per morfologia e dimensione, ma sempre nel rispetto della distribuzione compositiva dell'impianto urbano e del singolo lotto. Nell'ambito della ricerca, le fasi dell'analisi della documentazione archivistica e dell'osservazione diretta durante le ricognizioni di studio hanno evidenziato quattro varianti morfologiche e tipologiche identificabili in: tipo 0, tipo 1, tipo 1 bis, tipo 2.

Fig. 9: Le case tipo 2 in costruzione [Roma. Archivio storico diplomatico del Ministero degli affari esteri. A.F., Edilizia].

<sup>6</sup> Roma. Archivio storico diplomatico del Ministero degli affari esteri. A.F., Edilizia da 2-XXVI - 16 BIS.

<sup>7</sup> Tirna. Arkivi Qëndror 'Teknik i Ndërtimit. Ministero affari esteri, Sottosegretariato agli affari albanesi, *Ispettorato Opere Pubbliche Albania, ufficio del genio civile per l'edilizia e le opere igieniche, lavori di costruzione del villaggio del littorio 1° stralcio*. Il I stralcio è datato 1 giugno mentre il II stralcio 4 agosto del 1941.





Fig. 10: Anonimo, Tirana, le case del Villaggio tipo 2 [Roma. Archivio storico diplomatico del Ministero degli affari esteri. A.F., Edilizia].

#### 4 | La costruzione di un quartiere autarchico in terra d'oltremare

La costruzione di Tirana nel secondo ventennio del Novecento «è caratterizzata dall'aderenza ai principi autarchici nel settore dell'edilizia e dal ricorso a materiali di provenienza prevalentemente italiana» [Giusti 2006, 92]. Tale assunto, che connota il periodo compreso tra il 1935 e il 1943, imponendo il ricorso ai materiali e alle risorse che il suolo produce [Poretti 2004] e alla sincerità materica ed estetica derivante dall'uso consapevole dei materiali, non si limitò a caratterizzare la produzione architettonica italiana, ma venne esportata nelle colonie d'oltremare e declinata di volta in volta, a seconda dei casi e delle esigenze.

I materiali impiegati per la costruzione hanno carattere di economicità, in linea con la destinazione d'uso di questi alloggi. L'inedita documentazione sulla modalità di costruzione di questo villaggio rappresenta una straordinaria testimonianza delle tecniche adoperate in colonia in riferimento alla tipologia abitativa di borghi e villaggi del XX secolo e all'impiego di materiali autarchici e innovativi sotto il profilo sperimentale, in particolar modo per quanto concerne gli orizzontamenti in latero-cemento.

Le case presentano una struttura mista: le pareti perimetrali sono realizzate in muratura portante, mentre gli orizzontamenti prevedono l'impiego di solai latero-cementizi. La realizzazione delle opere in cemento risponde alle disposizioni del regio decreto per l'esecuzione delle opere in cemento armato<sup>8</sup>.

Come si evince dalla tavola 3.548 di progetto, riguardante gli orizzontamenti, vi sono quattro differenti tipi di solaio: Morelli, Varese, SAP e normale. I tipi Morelli e Varese sono un'interessante sperimentazione di solai leggeri, composti da elementi prefabbricati, facilmente trasportabili e, dunque, congeniali all'impiego in terra d'oltremare.

Queste tecnologie presentano molteplici vantaggi, sia in termine di posa in opera e trasporto, grazie alla loro leggerezza, sia in termini di comfort che per il doppio registro di tavelle che formano una camera d'aria per l'isolamento termico. Inoltre, non prevedono armatura aggiuntiva, condizione che configura un ulteriore vantaggio in un cantiere così complesso per l'estensione e, soprattutto, per la distanza dall'Italia.

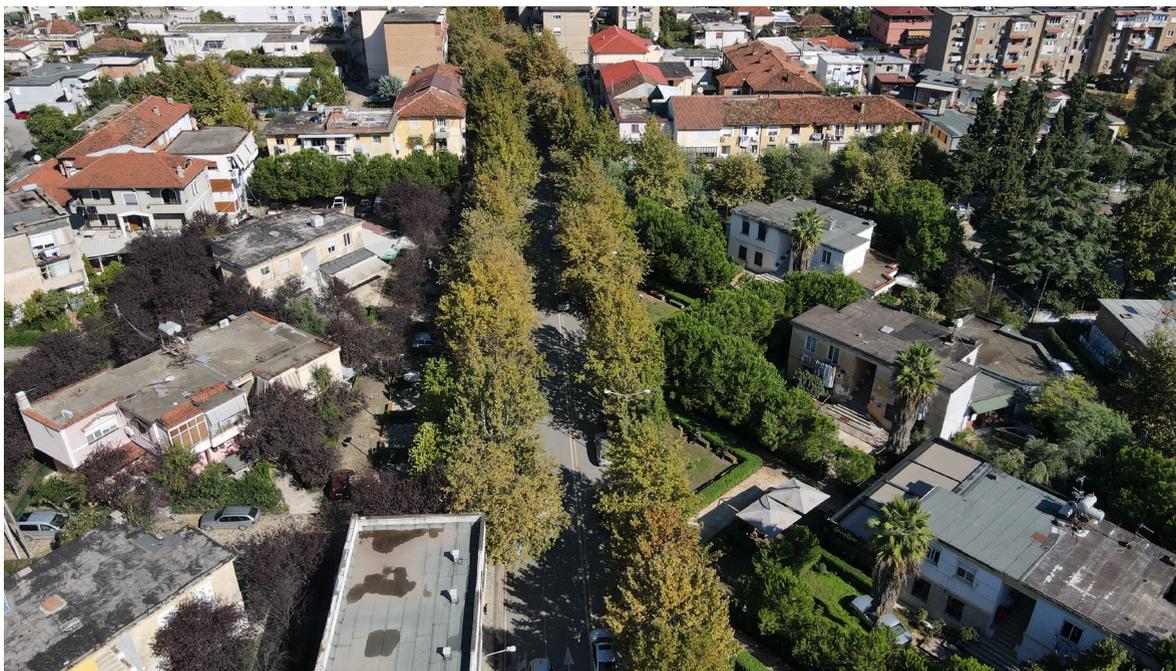
#### 5 | Il riconoscimento del valore dell'opera

Il Villaggio del Littorio conserva tuttora molteplici caratteri del progetto originario e il suo impianto rappresenta un'interruzione dell'espansione edilizia nel suo intorno. La scala dell'intervento e l'altezza dei fabbricati, la particolare distribuzione e l'orientamento tra di essi, il verde impiegato come elemento partecipativo alla composizione del quartiere e il vuoto come elemento qualitativo nella definizione dello spazio urbano sono condizioni che si contrappongono fortemente alle trasformazioni del contesto, caratterizzato da un processo di densificazione a sviluppo verticale incondizionato, che avanza, imperterrito, consumando suolo ai margini dell'area.

Le architetture, oggi frammenti superstiti, costituiscono la testimonianza storica dell'interessante sperimentazione materica, compositiva e formale che connota il valore di questo impianto. Tali elementi sono ancora fortemente percepibili nonostante le molteplici trasformazioni ne abbiano alterato le tracce. Si tratta di testimonianze delle forme dell'abitare nel passato recente: un patrimonio culturale che merita e necessita di una riflessione accurata e di una valorizzazione in chiave contemporanea.

Le architetture conservano la funzione abitativa e, prive di tutela, subiscono le trasformazioni legate alle nuove istanze sociali e allo scorrere del tempo. La profonda irriconoscibilità, in termini

<sup>8</sup>Tirna. Arkivi Qëndror Teknik i Ndërtimit. *Disciplinare tecnico per la costruzione di un fabbricato tipo del Villaggio Littorio in Tirana*, «Per i conglomerati cementizi semplici o armati dovranno essere seguite le prescrizioni contenute nel Regio Decreto 16 Novembre 1939, numero 2229».



di specificità materica, di rapporti architettonici e urbani, induce a dover intervenire e salvaguardare l'opera attraverso la cura del territorio [Emery 2011, 119-122].

La riflessione, pertanto, si sviluppa su un duplice piano simbiotico: urbano e architettonico. Il Villaggio del Littorio, nell'area di Laprakë, pone in luce la necessità del riconoscimento del valore di insieme architettonico storico: non si fa riferimento esclusivamente al singolo edificio, bensì all'organizzazione delle fabbriche in virtù delle loro giaciture, dei tracciati, delle relazioni visive, del rapporto e della *mixité* dello spazio privato e pubblico nella costruzione del quartiere. La visione unitaria del complesso realizzato, con la reiterazione di elementi e tipi architettonici, denota il carattere dell'opera sperimentale, sebbene si siano succedute molteplici varianti in corso d'opera, che manifestano un'eterogeneità di natura morfologica, tipologica e costruttiva.

## 6 | I quartieri del moderno: le problematiche di conservazione

Le trasformazioni, talvolta estese manomissioni legate all'uso di queste fabbriche, sono tra le principali problematiche riscontrabili quando si affronta il tema della conservazione dell'architettura residenziale del XX secolo [*La sfida del Moderno* 2003]. Modifiche che, alle volte, minano la riconoscibilità e l'autenticità [Marino 2006] dell'opera o dei singoli elementi che sono la specificità delle case prodotte sotto forma seriale. Già in fase di progetto, la risposta architettonica, in relazione ai bisogni di vita del tempo, si scontra con l'evidente necessità di adottare diverse varianti per le case, non di carattere estetico, ma funzionale e dimensionale per rispondere alle esigenze di comfort per la vita dei fruitori.

Il progetto della casa, legato a standard abitativi sperimentali, incardinati nell'esperienza della *existenzminimum*, è rigorosamente studiato per organizzare lo spazio domestico in funzione delle esigenze in un determinato momento storico; modelli imposti che si scontrano con le attuali necessità da parte degli abitanti. La rigidità dell'impianto tipologico, la scarsa flessibilità funzionale e distributiva degli alloggi porta a ingenti trasformazioni, da parte dei fruitori, non esclusivamente nelle configurazioni interne, ma anche nelle volumetrie esterne.

Lo spazio destinato all'orto e al giardino un tempo era delimitato da una cancellata autarchica tipo Roma: una recinzione bassa, che consentiva la percezione del verde anche dalla strada. Oggi, in molti casi, sono state innalzate alte mura a delimitazione dello spazio privato, a sua volta occupato con volumi aggregati direttamente alle case, saturando gli spazi del giardino.

Le trasformazioni connesse ai cambi di destinazione d'uso sono frequenti, in particolare a livello stradale, con l'introduzione di funzioni commerciali che minano le caratteristiche costruttive e strutturali delle case, con tagli nella muratura che reinterpretano arbitrariamente i rapporti pieno-vuoto, attraverso smaterializzazioni della massa muraria con ampie vetrate per dare luce e visibilità ai negozi. Si rilevano molteplici sopraelevazioni e trattamenti materici e cromatici differenziati a seconda del gusto dei proprietari, che alterano il trattamento dei prospetti.

Tutto ciò evidenzia un mancato riconoscimento, da parte della collettività, del valore specifico della componente materica del complesso e la necessità di lavorare, con studi e ricerche, affinché si instauri un percorso di conoscenza e di partecipazione della comunità locale ai processi di cura e salvaguardia di tale patrimonio coerentemente con gli indirizzi della Convenzione di Faro<sup>9</sup>.

Quanto descritto racconta e pone in luce alcune delle profonde trasformazioni che riguardano le architetture del Villaggio del Littorio; problematiche che sono estendibili e riscontrabili in diversi casi di quartieri del moderno [Giambruno 2003].

Fig. 11: Tirana, il quartiere Laprakë, 2022 [foto dell'autore].

Fig. 12: Tirana, il viale principale del quartiere Laprakë, 2022 [foto dell'autore].

Emerge la necessità, da parte dei residenti, di adattare l'architettura a nuovi usi, di differenziare la propria dimora nel villaggio con l'evidente risultato di destrutturare l'immagine di un complesso il cui carattere specifico è l'unitarietà attraverso la reiterazione di tipi ed elementi. I cambiamenti subiti dai singoli edifici, non soggetti a controllo da parte delle autorità competenti e non concordati tra i proprietari degli appartamenti, portano all'alterazione dell'unitarietà morfologica architettonica negando la composizione urbana. La condizione di frammentarietà che connota le proprietà di queste architetture pone in luce un'ulteriore difficoltà nell'approccio operativo, specifica di questa categoria patrimoniale, circa «la difficoltà di guidare con modalità unitarie le trasformazioni di complessi un tempo di proprietà indivisa ed ora frazionati e troppo spesso gestiti [...] senza nemmeno il minimo controllo offerto da un regime di tipo condominiale» [Giambruno 2003, 96]. L'architettura, in qualità di complessa costruzione fisica di fenomeni sociali, economici e culturali – questo villaggio ne è un esempio – non è immutabile né «può essere ridotta a pura contemplazione» [*Tecniche della conservazione* 1986, 10].

Un approccio che, spesso, nella pratica rivolta ai quartieri e alle architetture del moderno è volto al ripristino della «mera immagine iconica» anziché interessarsi della «conservazione del documento materiale» [Dezzi Bardeschi 2012, 95]. È proprio la rilevanza della materia che impone una riflessione accurata sulla maniera di restaurare e conservare l'architettura moderna.

Il valore aggiunto legato alla temporalità e alle stratificazioni del tempo della vita del bene è certamente un fattore da tenere presente nel momento in cui si appropria al tema, con la consapevolezza che la casa è del fruitore e, inevitabilmente, più di altre tipologie architettoniche necessita di attenzione e cura attraverso la partecipazione degli abitanti, al fine di una corretta azione di salvaguardia e conservazione.

Intervenire in questi contesti comporta notevoli sfide per la contemporaneità: la ricerca di una gestione e visione d'insieme, senza però inciampare nel falso storico, induce a riflessioni critiche in merito alle azioni da compiere. D'altro canto, le necessità e i bisogni del fruitore, sempre più indirizzati verso diverse forme e modi dell'abitare, sono spesso difficilmente adattabili ai modelli sperimentali audaci e rendono complesso l'adeguamento anche delle semplici dotazioni in uso all'interno dell'ambiente domestico contemporaneo.

Le ragioni che ci spingono a conservare un documento/monumento [Le Goff 1978] come testimonianza alle future generazioni non si possono limitare al messaggio invocato dall'opera, riprodotto o ripristinato “com'era, dov'era” a uno stato di perpetua immutabilità, ma nella sua complessità materiale, con i segni che connotano il trascorrere del tempo e rappresentano un valore aggiunto nella stratificazione del palinsesto architettonico. Segni che, talvolta, nelle trasformazioni legate all'uso, si scontrano con i concetti di autenticità e permanenza dei valori compositivi e proporzionali che nel moderno rappresentano un'importante specificità che non è possibile trascurare. Il tema impone riflessioni critiche in merito all'azione da compiere nel progetto di restauro; meritevole di approfondite indagini, ma anche confronti disciplinari e interdisciplinari sul piano teorico e operativo in merito al come conservare e restaurare questo patrimonio, assodato il perché sia giusto farlo.

## 7 | Conclusioni

Da quanto esposto si evince che la realizzazione, seppur incompleta, del Villaggio del Littorio costituisce un'interessante testimonianza di sperimentazione architettonica e urbana, un modus di progettare il rapporto tra città e campagna nel XX secolo, esito dell'esigenza di costruire alloggi in coerenza con l'economia del progetto, la sua destinazione d'uso e, al tempo stesso,

<sup>9</sup> Consiglio d'Europa, *Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, Convenzione di Faro, 27 ottobre 2005.

della ricerca di nuove forme e modi dell'abitare. Il progetto si distingue per la razionalità ed essenzialità compositiva tipica della sperimentazione moderna, sintesi «di quelle caratteristiche di duttilità della forma in rapporto alla funzione, di rappresentatività della funzione, che del moderno sono caratteristica saliente» [Bellini 2013, 97]. Si evidenzia sia il valore compositivo della tipologia edilizia e dell'impianto urbano – nel rapporto tra natura e artificio, fortemente ancorato alle sperimentazioni in corso in Italia – sia l'importanza nella costruzione ibrida attuata mediante l'impiego congiunto di tecniche costruttive tradizionali e di quelle innovative autarchiche. Ci troviamo al cospetto di una produzione di oggetti architettonici di tipo seriale, realizzati in base a una logica costruttiva reiterante e rispondente a un'organizzazione del cantiere come macchina a catena di montaggio, fortemente legata a una visione politica e sociale, ma anche all'audace capacità imprenditoriale e tecnica dell'ingegnere Aureli.

Tale testimonianza, unica e irripetibile sintesi ed espressione sociale dell'abitare, rappresenta la maniera di progettare un quartiere del moderno e definisce il paesaggio della Tirana del Novecento [Tosco 2007]. Il valore documentario della ricerca – per ragioni di sintesi riportata in questa sede solo in alcuni dei suoi tratti significativi – è soprattutto connesso alla volontà di porre in risalto la permanenza di tracce testimoniali rilevanti, la cui conoscenza è necessaria per la conservazione della memoria, indipendentemente dal valore dell'opera e dell'autorialità [Caccia Gherardini, Olmo 2016] del progettista.

## Bibliografia

- Albania nel terzo millennio. Architettura città e territorio* (2021), a cura di N. Valentin, Roma, Gangemi.
- Alexander Klein. *Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi: scritti e progetti dal 1906 al 1957* (1975), a cura di B. Rivolta, A. Rossari, Milano, Mazzotta.
- BELLINI, A. (2013). *La ricostruzione postbellica e l'architettura "minore" come alibi dell'abbandono del moderno*, in *Architettura minore del XX secolo*, a cura di F. Albani, C. Di Biase, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, pp. 95-109.
- BENEVOLO, L. (1985). *Storia dell'architettura moderna*, Roma-Bari, Laterza.
- BENEVOLO, L., ROMANO, S. (1998). *La città d'Europa fuori Europa*, Milano, Schewiller.
- BORIÇI, O., NEPRAVISHTA, F., THOMAI, G. (2021). *Typology of public housing in Tirana during the italian occupation: case study 'Littorio Village' (Laparakë) and 'new tirana' neighbourhood*, in «International Journal of Ecosystems and Ecology Science (IJEES)», vol. 11 (3), pp. 521-528.
- BOSIO, G. (1937). *Future città dell'Impero*, in «Architettura», pp. 419-431.
- BOSIO, G. (1940). *Piano Regolatore di Tirana, Regolamento urbanistico del Viale dell'Impero*. Relazione (9.1940; Ufficio per l'Edilizia e l'Urbanistica), Tirana, Tip. Gutenberg, p. 3.
- CACCIA GHERARDINI, S., OLMO, C. (2016). *La villa Savoye: icona, rovina, restauro (1948-1968)*, Roma, Donzelli, pp. 31-36.
- CANALI, F. (2012). *Tra Firenze e l'AOI: Gherardo Bosio e la Moderna "Urbanistica Coloniale" nelle città dell'Africa Orientale Italiana (1936-1939)*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», vol. 21, pp. 316-352.
- CANALI, F. (2016). *Piani regolatori di città nell'Albania italiana: previsioni urbanistiche per Berat ed Elbasan (1941-1943)*, in «ASUP-Annali di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio», n. 4, pp. 191-224.
- CASTAGNARO, C. (2023a). *Napoli, Il padiglione dell'Albania alla mostra d'oltremare. Da "strumento di propaganda" all'abbandono*, in «ANANKE», nn. 96-97, pp. 113-124.
- CASTAGNARO, C. (2023b). *Il patrimonio della Tirana Moderna: il rapporto tra monumento e città*, in «Restauro Archeologico», vol. 30 (1), pp. 208-213.
- Città di fondazione italiane 1928-1942* (2006), a cura di G. Pellegrini, Latina, Novecento.
- CIUCCI, G. (1989). *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi.
- CIUCCI, G., MURATORE, G. (2004). *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano, Electa.
- CORSANI, G. (2008). *Gherardo Bosio's Town Planning for Albania*, in *The presence of italian architects in mediterranean countries: proceedings of the first International conference*, Firenze, M&M Maschietto Editore, pp. 274-285.
- CRESTI, C. (1986). *Architettura e Fascismo*, Firenze, Vallecchi, pp. 294-298.
- DEZZI BARDESCHI, M. (2012). *Per il futuro del moderno: battaglie, sconfitte, proposte*, in «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», n. 1, pp. 91-101.
- EMERY, N. (2011). *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*, Milano, Christian Marinotti.
- GENTILE, E. (2007). *Fascismo di Pietra*, Roma-Bari, Laterza.
- GIACOMELLI, M. (2005). *Bosio Gherardo*, in *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Maghreb 1848-1945*, a cura di E. Godoli, M. Giacomelli, Firenze, Maschietto editore, pp. 88-90.
- GIAMBRUNO, M. (2003). *I quartieri del 'moderno' tra trasformazione e conservazione*, in *La sfida del Moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, a cura di M. Boriani, Milano, Edizione Unicopli, pp. 93-100.
- GIORDANI, P.L. (1962). *Considerazioni intorno a Garden City of Tomorrow*, in *L'idea della città giardino*, Bologna, Calderoli, pp. 149-299.

- GIOVANNONI, G. (1916). *Gli architetti e gli studi di Architettura in Italia*, Roma, Tipografia dell'Unione.
- GIUSTI, M.A. (2006). *Albania, Architettura e Città*, Firenze, Maschietto Editore.
- GRESLERI, G. (2004). *Architettura e città in 'Oltremare'*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci, G. Muratore, Milano, Electa, pp. 416-441.
- GRESLERI, G., MASSARETTI, P.G., ZAGNONI, S. (1993). *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, Venezia, Marsilio.
- GRESLERI, G., MASSARETTI, P.G. (2008). *Introduzione: atlante operativo per un capitolo incompiuto*, in *Architettura italiana d'oltremare. Atlante Iconografico*, Bologna, Bononia University Press, pp. XI-XV.
- Gustavo Giovannoni. Dal capitelletto alla città* (1997), a cura di G. Zucconi, Milano, Jaca Book.
- La sfida del Moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione* (2003), a cura di M. Boriani, Milano, Edizione Unicopli.
- LE GOFF, J. (1978). *Documento/Monumento*, Torino, Einaudi.
- L'interpretazione dello spazio urbano e architettonico dell'asse strutturante di Tirana. Atti del Convegno scientifico (Tirana, 12 dicembre 2014)*, a cura di F. Pashako, M. Pessina, A. Vokshi, Firenze, Edifir.
- L'Unione fra l'Albania e l'Italia. Censimento delle fonti (1939-1945) conservate negli archivi pubblici e privati di Roma* (2007), a cura di S. Trani, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Archivi di Stato.
- MARINO, B.G. (2006). *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- MENGHINI, A.B. (2017). *L'attività di ingegneri e architetti italiani, tra scelte funzionali e rappresentative*, in *La presenza italiana in Albania tra il 1924 e il 1943. La ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali*, a cura di R. Belli Pasqua, L.M. Caliò, A.B. Menghini, Roma, Edizioni Quasar, pp. 383-416.
- NICOLOSO, P. (1999). *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano, Franco Angeli.
- NICOLOSO, P. (2011). *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi.
- PORETTI, S. (2004). *Modernismi e autarchia*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci, G. Muratore, Milano, Electa, pp. 442-475.
- PEGHIN, G. (2010). *Quartieri e città del Novecento. Da Pessac a Carbonia. La tutela del patrimonio urbano moderno*, Milano, Franco Angeli.
- PEGHIN, G., SANNA, A. (2009). *Carbonia città del Novecento*, Milano, Skira.
- PICCINATO, L. (1937). «Urbanistica», in *Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti*, vol. XXXIV, pp. 768-771.
- POSCA, L. (2013). *Architetti italiani in Albania. 1914-1943*, Roma, Clear.
- RENZI, R. (2016). *Gherardo Bosio. Opera completa 1927-1941*, Firenze, Edifir.
- RENZI, R. (2017). *Tirana, Piano regolatore*, in *Architettura e urbanistica nelle Terre d'Oltremare. Dodecaneso, Etiopia, Albania (1924-1943)*, a cura di U. Tremonti, Bologna, Bononia University Press, pp. 208-221.
- RESTA, G. (2017). *I progetti urbani dell'Ufficio Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica d'Albania*, in *La presenza italiana in Albania tra il 1924 e il 1943. La ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali*, a cura di R. Belli Pasqua, L.M. Caliò, A.B. Menghini, Roma, Edizioni Quasar, pp. 479-481.
- SICA, P. (1978). *Storia dell'urbanistica. Il Novecento*, Bari-Roma, Laterza.
- Tecniche della conservazione* (1986), a cura di A. Bellini, Milano, Franco Angeli, pp. 9-56.
- TOSCO, C. (2007). *Il paesaggio come storia*, Bologna, il Mulino.

*Urbanistica e architettura moderne alla prova della contemporaneità. Sguardi sulle città coloniali e di fondazione* (2018), a cura di S. Bortolotto, R. Riboldazzi, Firenze, Altralinea edizioni.  
*Villaggi operai in Italia. La Val Padana e Crespi D'Adda* (1981), Torino, Einaudi.

### **Fonti d'archivio**

Firenze. Archivio contemporaneo Gabinetto Vieusseux, fondo Poggi, busta n.13, scatola n.5.

Roma. Archivio istituto storico e di cultura dell'arma del genio.

Roma. Archivio storico diplomatico del Ministero degli affari esteri, A.F, Edilizia da 2 XXVI - 16 BIS.

Tirana. Arkivi Qëndror Teknik i Ndërtimit, Ministero affari esteri, Sottosegretariato agli affari albanesi, Ufficio genio civile per l'edilizia e le opere igieniche in Albania, *Relazione di progetto dei lavori di costruzione del Villaggio Littorio in Tirana.*

Tirana. Arkivi Qëndror Teknik i Ndërtimit, *Disciplinare tecnico per la costruzione di un fabbricato tipo del Villaggio Littorio in Tirana.*

Tirana. Arkivi Qëndror Teknik i Ndërtimit, Ministero affari esteri, Sottosegretariato agli affari albanesi, Ispettorato opere pubbliche Albania, *Ufficio del genio civile per l'edilizia e le opere igieniche, lavori di costruzione del villaggio del littorio 1° stralcio.*



# Fotografia e paesaggio in provincia di Avellino nell'età liberale e durante il fascismo

Paolo Speranza

Ministero dell'Istruzione e del Merito

## Abstract

Il saggio proposto rappresenta una ricerca sul rapporto tra fotografia e paesaggio in Irpinia nell'età liberale e ne esamina i tre ambiti di documentazione più rilevanti, basandosi soprattutto sulla cultura fotografica della pubblicistica nazionale: il pellegrinaggio religioso al santuario di Montevergine, sul monte Partenio; i fotoreportage sui terremoti del 1910 e del 1930; l'iconografia del mondo contadino.

## Photography and Landscape in the Province of Avellino in the Liberal age and during Fascism

In my essay I've enveloped a research about the relation between photography and landscape in Irpinia in the liberal age, analyzing the three main scientific fields, based above all on the photographic culture of the national press in that period: the pilgrimage to the Sanctuary of Montevergine, on the mountain Partenio; the photographic reportages about the earthquakes in 1910 and in 1930; the iconography of the peasant world.

**Keywords:** Fotoreportage, terremoti, contadine.

Photoreportage, earthquakes, peasant women.

Paolo Speranza è insegnante di Lettere; è iscritto all'AIRSC, al SNCCI e all'Ordine dei Giornalisti. Dirige "CinemaSud" e collabora a riviste europee. Ha realizzato volumi, mostre e convegni di cultura cinematografica, storia contemporanea, letteratura meridionalista, narrativa di viaggio.

Author: paolosperanza1962@gmail.com

Received July 28, 2023; accepted April 9, 2024

## 1 | Introduzione

La narrazione per immagini dell'Irpinia nell'età liberale si sviluppa con sensibile ritardo e in dimensioni più circoscritte non solo rispetto a Napoli e al suo golfo, che fin dai primordi della cultura fotografica costituirono uno dei principali soggetti di attrazione per i fotoreporter, ma anche al Salernitano, a Caserta e in genere all'area costiera della regione.

Le cause sono molteplici. Geopolitiche, prima di tutto: la provincia di Avellino era all'epoca una delle più isolate e montuose del Mezzogiorno, lontana dalle principali arterie di comunicazione e di commercio, quasi del tutto priva di industrie e legata all'economia rurale, senza attrattive turistiche o antropologiche, a eccezione dell'antico e popolare pellegrinaggio religioso al santuario di Montevergine, sul monte Partenio, a pochi chilometri dal capoluogo [Monetti 2013, 5-10]. In secondo luogo culturali: a eccezione di alcune figure importanti della storia patria e del Risorgimento, quali Francesco De Sanctis, Pasquale Stanislao Mancini e Pietro Paolo Parzanese, l'Irpinia non appariva caratterizzata da una sua identità peculiare, tanto che non di rado i, pochi, giornalisti e scrittori che la citavano la assimilavano, senza percepirne le differenze anche geografiche, alla Calabria o all'Abruzzo.

La sua fama iconografica si deve soprattutto alla pubblicistica nazionale, mentre quasi del tutto inesistenti risultano a tutt'oggi i documenti fotografici catalogati negli archivi o inseriti su internet.



Fig. 1: Giacomo Brogi, *Napoli. Ritorno dalla Festa di Montevergine*, fine '800 – inizi '900, Archivio Alinari, Firenze.

## 2 | L'iconografia della 'juta' a Montevergine

L'unica eccezione rilevante è costituita dalla documentazione fotografica del rito della 'juta', come veniva definita dai devoti che da tutto il Sud salivano due volte all'anno al santuario mariano di Montevergine, per un pellegrinaggio di vaste dimensioni, forse il più partecipato d'Italia, che ha rappresentato una costante e fertile fonte di ispirazione per la letteratura di viaggio, il reportage giornalistico, la pittura, il teatro e, più avanti, il cinema e la ricerca etnoantropologica, sui quali si è innestata con naturalezza l'arte fotografica.

Fin dal XVII secolo l'ascesa a Montevergine fu la meta più frequentata dai viaggiatori colti, italiani, ma anche europei.

Accanto alle impressioni di viaggio, come si è detto, la juta ispirò una cospicua e qualificata teoria di opere pittoriche, incisioni, pièce teatrali, canzoni e poesie, documentari e fiction cinematografiche, che richiamano i nomi prestigiosi di Mancini e di Viviani, di Ferdinando Russo e di Domenico Rea, di Fucini e Collodi e di Marotta di *L'oro di Napoli*, del pioniere del cinema napoletano Roberto Troncone e del divo nazionale del cinema degli anni Trenta Amedeo Nazzari [Speranza 2024, 6-15].

L'Archivio Alinari conserva più fotografie su questo soggetto: Giacomo Brogi, ad esempio, riprende le carrozzelle che ritornano dal pellegrinaggio, con una ripresa effettuata alle porte di

Napoli, a San Giovanni a Teduccio (fig. 1).

### 3 | Paesaggi con rovine: i reportage sui terremoti

Accanto alla tradizione plurisecolare della juta a Montevergine, il principale elemento di richiamo in Irpinia per le firme della fotografia italiana e internazionale è rappresentato, nel corso del Novecento, dalle catastrofi naturali, nel caso specifico dagli eventi sismici, che si sono verificati a più riprese, con effetti spesso devastanti, nel corso del cosiddetto secolo breve.

Una tendenza confermata anche in tempi recenti, soprattutto all'indomani del violento sisma del 23 novembre 1980 in Campania e in Basilicata, quando nel cratere terremotato, come fu definita l'area epicentrale dell'evento tellurico collocata in Alta Irpinia, nell'Alto Sele salernitano e nei comuni in provincia di Potenza al confine con la Campania, si portò il gotha della fotografia italiana, per realizzare il corredo di documentazione visiva dei numerosi e ampi reportage dei maggiori quotidiani e periodici nazionali, nonché una rappresentanza significativa delle più importanti testate internazionali, soprattutto francesi, tedesche, svizzere e nordamericane [Speranza 2005, 11-13].

Relativamente alla stampa italiana, un fenomeno analogo, benché di portata più circoscritta, si era registrato anche nell'agosto del 1962, in seguito al terremoto che colpì le aree interne delle province di Avellino e di Benevento: anche in quell'occasione furono inviati in Irpinia e nel Sannio i fotografi più accreditati. Uno di questi, il fotoreporter del settimanale «L'Europeo», Duilio Pallottelli, si aggiudicò il premio per la migliore istantanea dell'anno, pubblicata nel numero del 9 settembre 1962 e scattata in uno dei comuni più colpiti, Ariano Irpino (fig. 2).

In entrambi i casi, la rappresentazione fotografica delle catastrofi naturali non fu declinata in maniera esclusivamente cronachistica e documentaria, ma risultò improntata a un tentativo di lettura anche antropologica dei territori colpiti e delle comunità locali: lettura non priva, in diverse testate, di quelle ricadute negli stereotipi più superficiali e retrivi che ha caratterizzato tanta parte della stampa nazionale nelle inchieste sul Mezzogiorno [Speranza 2013, 9-12].

Tale connotazione culturale risulta piuttosto limitata, spesso del tutto assente, nei reportage fotografici relativi ai due eventi sismici che si registrarono in Irpinia nel corso del periodo oggetto della nostra ricerca: il terremoto del 1910, che colpì la Basilicata e la contigua area irpina, segnatamente il popoloso borgo di Calitri, e quello più devastante e diffuso che vent'anni dopo, nel luglio del 1930, provocò centinaia di vittime e danni ingenti in tutta l'area montuosa della provincia di Avellino e nel territorio del massiccio del Vulture, in provincia di Potenza, con epicentro fra i comuni lucani di Melfi e Rionero e quelli irpini di Lacedonia e Villanova del Battista. I reportage e le inchieste su questi due eventi si rivelano finalizzati soprattutto a scoprire e a trasmettere ai lettori le informazioni essenziali e gli aspetti di superficie, documentando in primo luogo il lutto collettivo e l'esodo forzato delle popolazioni, i danni più ingenti, la dimensione edilizia e abitativa dei paesi più colpiti. Si trattava di territori montuosi, molto interni e spesso isolati dalle principali vie di comunicazione, sostanzialmente sconosciuti, geograficamente e nei loro aspetti culturali, all'opinione pubblica dell'Italia, costituitasi in Stato unitario da pochi decenni. Fu questa circostanza a imporre, di fatto, ai giornalisti e ancor più ai fotoreporter di soffermarsi principalmente sui dati geografici e numerici di quelle aree e degli eventi sismici [Speranza 2023, 9-15]. Il terremoto del 1910, sebbene circoscritto a un'area limitata e meno violento di quelli successivi perchè il numero delle vittime risultò contenuto, circa una cinquantina, rappresenta tuttavia un momento importante, si può dire di svolta, nella storia del rapporto tra fotografia e paesaggio in Irpinia: fu in quell'occasione che si registrò per la prima volta in provincia di Avellino la presenza di fotoreporter delle testate nazionali, probabilmente anche per effetto dell'impatto mediatico su scala

Fig. 2: Duilio Pallottelli, «L'Europeo», 9 settembre 1962.



mondiale del recente terremoto di Messina e Reggio Calabria, avvenuto appena due anni prima. Un altro aspetto originale che emerge a partire da quell'evento è il rapporto nascente in Italia tra la fotografia di paesaggio e la nuova arte cinematografica: il primo e più noto protagonista di questo processo, il milanese Luca Comerio, sarà tra i primi ad accorrere in Alta Irpinia per documentare le conseguenze dell'evento sismico del 1910 [Manenti 1979, 15-25].

#### 4 | Reportage d'autore tra cinema e fotografia

Nei pochi, ma importanti, reportage fotografici d'autore sull'Irpinia nella prima metà del Novecento, il rapporto di continuità e di reciproca influenza tra l'estetica della fotografia e il nuovo linguaggio cinematografico viene ad assumere un particolare risalto. Lo si riscontra con evidenza in almeno tre degli autori che siamo riusciti a individuare in questa ricerca, la prima del genere condotta in e sull'Irpinia, necessariamente foriera di ulteriori e approfondite ricerche. L'esponente più illustre di questa nuova categoria di fotografi-cineasti, come si diceva, è Luca Comerio, che per «L'Illustrazione italiana» realizzò un servizio sul terremoto del 1910 a Calitri, pubblicato nel numero del 12 giugno, documentando l'esodo della popolazione, in prevalenza contadina, dalle aree del centro storico adiacenti all'antico castello, e i danni subiti dalle abitazioni (fig. 3). Sebbene in questo comune, il più popoloso dell'Alta Irpinia e tradizionalmente molto dinamico sul piano commerciale, esistesse fin dagli inizi del XX secolo una quotata tradizione di studi fotografici, che aveva negli Acoella e nei Toglia gli esponenti più in vista, come documenta il prezioso volume fotografico *Siamo esseri antichi*, edito nel 1998 dal Centro di Ricerca «Guido Dorso» di Avellino a cura di Franco Arminio e Stefania Borriello, per documentare l'evento

sismico «L'Illustrazione italiana» preferì non avvalersi dei professionisti locali e decise di inviare sul posto uno dei suoi collaboratori più illustri, che aveva ingaggiato fin dal 1898 in seguito al suo memorabile reportage sui moti di Milano repressi nel sangue dall'esercito.

Una scelta inedita che si rivelerà lungimirante: le fotografie di Comerio risultano decisamente più moderne e dinamiche rispetto agli standard dell'epoca, anche in virtù della sua padronanza del mezzo cinematografico, di cui il fotografo milanese è considerato uno dei pionieri in Italia. Nello stesso 1910, tra l'altro, Comerio fondò con alcuni soci la *Milano Films*, che appena un anno dopo realizzerà uno dei kolossal più memorabili del cinema delle origini: *L'Inferno*, dal capolavoro di Dante Alighieri, che consentì al cinema italiano di affermarsi a livello internazionale e, per circa un decennio, di competere con le case di produzione statunitensi e francesi, sia sul terreno artistico che su quello economico e commerciale.

L'esperienza di Comerio in Alta Irpinia non rappresenta un caso isolato, bensì è pienamente inserita nell'attrazione naturale e ab origine che sulla nascente industria cinematografica esercitò il fenomeno sismico: un evento dirimpente e di spettacolare tragicità, carico di impatto emotivo, denso di suggestioni visive e di richiami antropologici e sociali, in ultima analisi ideale, fin dagli albori del muto, per i cineoperatori, che desideravano ampliare il loro archivio di attualità da offrire agli spettatori dell'epoca.

Il cinema muto è ricchissimo di materiali sui terremoti di inizio Novecento e già allora la provincia di Avellino, al pari della Calabria, era il territorio più battuto dai documentaristi: del 1906 è *Terremoto nell'Irpinia*, produzione *Cines*, quattro anni dopo vengono prodotti *Il terremoto di Avellino*, *Società Anonima Ambrosio* di Torino, e *Il terremoto nell'Irpinio*, quest'ultimo a opera della citata *Milano Films* di cui Comerio è stato cofondatore.

La stretta relazione tra cinema delle origini e fotografia del paesaggio, così rilevante nel lavoro di documentazione sui disastri naturali, si riscontra con risvolti interessanti anche in altri ambiti. Prendiamo in esame due esempi.

Il primo si riferisce alla fotografia di argomento turistico-religioso e ci riporta alla tradizione della juta al santuario mariano sul Partenio.

La foto del ritorno dei pellegrini da Montevergine proveniente dall'archivio Alinari, citata in precedenza, richiama a sua volta una celebre scena, ambientata a Napoli, di *È poverella* (1922), il film più noto di Elvira Notari, la prima regista e produttrice del cinema italiano, attiva dagli anni Dieci fino all'avvento del sonoro.

Il pellegrinaggio al santuario irpino costituisce del resto, dal Settecento ai nostri giorni, un consolidato trait-d'union, caso unico nella storia irpina e tra i pochi in Italia, tra letteratura di viaggio, documentazione fotografica e realizzazione di film, dai fratelli Troncone, noti fotografi e pionieri del cinema napoletano agli inizi del Novecento, fino a *Immacolata e Concetta* (1980) del regista Salvatore Piscicelli.

Il connubio tra cinema e fotografia vive anche nella biografia artistica di Vittorio Tedesco Zammarano, autore delle foto in autocromia per il servizio di copertina del mensile «Le Vie d'Italia e del mondo» del febbraio 1934, intitolato *L'Irpinia e il suo popolo*, dedicato alle bellezze paesaggistiche di un'Irpinia illuminata da un verde incontaminato e dalla vivacità cromatica dei costumi popolari femminili della tradizione contadina (figg. 4, 5).

Una inconsueta parentesi idillica nel mondo rurale del Mezzogiorno per colui che si affermò, tra gli anni Venti e Trenta, come scrittore di ambienti coloniali e di safari nell'Africa interna, successivamente narrati anche in alcuni preziosi documentari, due dei quali omonimi rispetto ai suoi libri più conosciuti: *Hic sunt leones* (1922) e, dieci anni dopo, *Il sentiero delle belve*.



## 5 | Il sisma del Vulture e l'effetto censura

L'attenzione mediatica manifestatasi per la catastrofe sismica del 1910 si rinnova in Irpinia vent'anni dopo, per quello che passerà alla storia come il terremoto del Vulture, in una dimensione molto più estesa, a causa della vastità dell'area colpita e del grave bilancio in termini di vittime e danni, e in una dimensione stavolta internazionale.

La copertura fotogiornalistica dell'evento raggiunse una mole davvero ragguardevole, di fatto un unicum nell'Irpinia della prima metà del Novecento, superiore per quantità di documentazione anche agli anni della Seconda guerra mondiale, e vide impegnati in prima linea alcuni autori di primo piano.

Questa circostanza, rispetto al precedente del 1910, non riuscì a determinare nei servizi fotografici una più consapevole lettura sociale e antropologica del paesaggio edilizio, naturale e umano della terra dell'osso, per ricorrere alla definizione successiva e ormai classica di Manlio Rossi-Doria, e addirittura finì per risultare meno veritiera e più reticente anche rispetto ai dati della cronaca. Sostanzialmente, un passo indietro, non sotto il profilo tecnico-artistico, nel confronto, ad esempio, con le fotografie di Luca Comerio a Calitri.

Questa connotazione riguarda soprattutto la stampa e i fotografi italiani, per effetto della rigida censura sull'informazione vigente durante il regime fascista, che si accentuava in maniera ancora più capillare e occhiuta in occasione di eventi tragici, che rischiavano di contraddire plasticamente l'immagine idilliaca ed efficientista della nuova Italia sorta dalla rivoluzione del 1922.

La chiara demarcazione di stili che si riscontra, anche a una visione superficiale, nei reportage fotografici sul terremoto del 1930 è determinata non certo da un divario di qualità artistica tra i

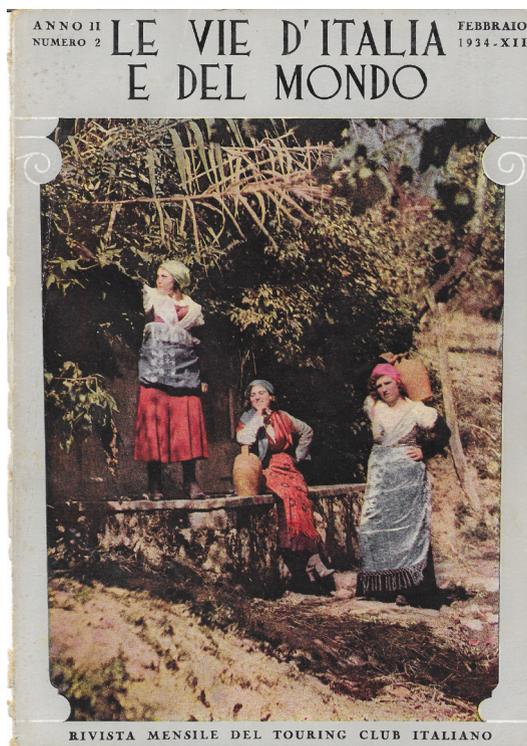
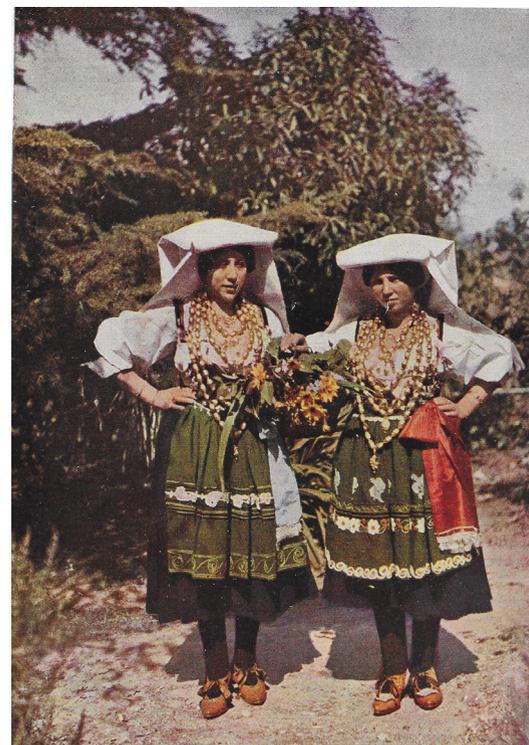


Fig. 4: Vittorio Tedesco Zammarano, Donne dell'Irpinia alla fontana, «Le vie d'Italia e del mondo», anno II, numero 2, febbraio 1934.

Fig.5: Vittorio Tedesco Zammarano, Costume femminile di Montecalvo, nell'Irpinia, «Le vie d'Italia e del mondo», anno II, numero 2, febbraio 1934.



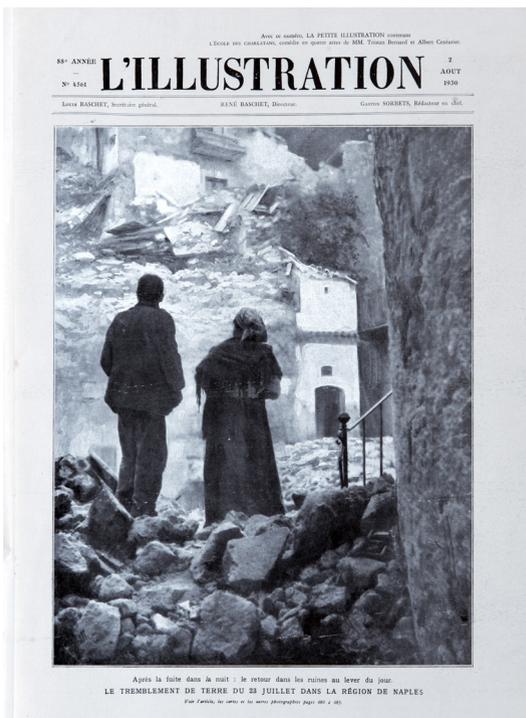
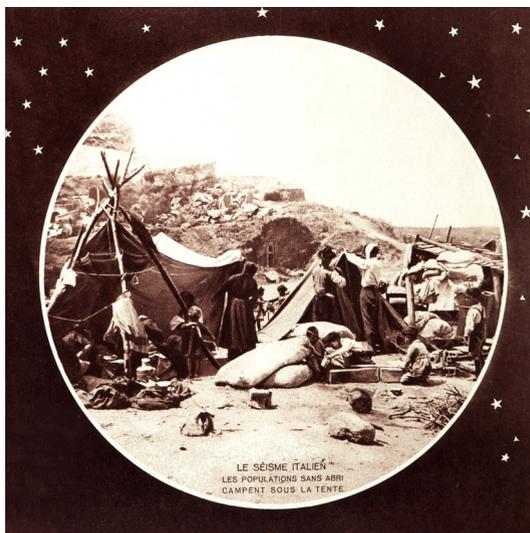


Fig. 6: Theodore Vaucher, *Après la fuite dans la nuit : le retour dans les ruines au lever du jour*, «L'Illustration», anno 88, n. 4561, 2 agosto 1930.

Fig. 7: Foto Keystone, *Le sèisme italien. Les populations sans abri campent sous la tente*, «Le Miroir du monde», anno I, n. 22, 2 agosto 1930.



fotografi italiani e stranieri, ma esclusivamente da queste ragioni di natura geopolitica.

Per ricorrere a una formulazione più esplicita: soltanto nei servizi delle testate francesi e anglosassoni si può percepire tutta la portata dell'evento sismico, con scene più realistiche di devastazione e di fuga, tutt'altro che ordinata, dai paesi, di accampamenti di fortuna, in qualche caso persino di cadaveri in attesa di sepoltura. È il caso, ad esempio, delle foto pubblicate da «The New York Times» il 1° agosto 1930 e nello stesso mese da due periodici francesi: «L'Illustration e Miroir du Monde». Quest'ultimo, fondato proprio quell'anno, si affidò a due agenzie fotografiche di fama mondiale che avevano di recente aperto una filiale a Parigi: la Wide World e la Keystone, a conferma della notevole considerazione raggiunta nella stampa dalla fotografia, che sul finire degli anni Venti conquista la dimensione di arte (figg. 6, 7).

Sui giornali italiani, al contrario, la censura fascista indirizzò non solo le cronache e i titoli dei giornali, ma anche e soprattutto i servizi fotografici in una dimensione statica e rassicurante, evitando le immagini più crude e riservando gran parte delle copertine dei periodici illustrati e delle prime pagine dei quotidiani alla visita nelle zone terremotate della famiglia reale e delle autorità di governo, circondate da folle fiduciose e composte, e all'efficienza dei soccorsi, coordinati dall'esercito. A partire dall'anno successivo, sulla stampa italiana troveranno posto esclusivamente le immagini della ricostruzione, che nella realtà si concretizzò nella realizzazione di alcuni siti di casette asismiche, di fatto poco più che baracche, a una certa distanza dai centri storici più devastati.

Particolarmente emblematico è l'atteggiamento che assunse in quella tragica occasione il periodico più antico e importante, «L'Illustrazione italiana»: vent'anni prima, in quelle stesse zone, aveva inviato sul fronte del sisma il suo fotoreporter più quotato, Comerio, mentre in questa circostanza preferì affidarsi a un fotografo locale, Michele Ficarelli, il professionista del settore più competente e popolare nella vicina Bari, ma soprattutto conterraneo del ministro dei Lavori Pubblici, Araldo di Crollalanza, che con buona probabilità ne aveva caldeggiato l'incarico per un reportage governativo [Speranza 2023, 8-12].

Tra le poche voci appena dissonanti si segnala quella di don Giovanni Minozzi, un sacerdote missionario della Fondazione di padre Semeria, che ha lasciato un diario meticoloso delle sue visite nei comuni colpiti. In questa sede ci sembra utile proporre un brevissimo estratto, dal passaggio ad Ariano Irpino, patria del sacerdote-poeta Parzanese, all'epoca uno dei più studiati nelle scuole italiane, per le riflessioni illuminanti sulla tragedia del terremoto e, come vedremo più avanti, sulla rappresentazione superficiale e fasulla della vita dei contadini d'Irpinia e del Sud: «Pietro Paolo Parzanese rappresenta solo la parte superficiale, facilonna della vita di Ariano, la vita che stornella pe' campi a primavera, non sente minimamente il dramma del suo popolo eroico, insanguinato dalle guerre atroci, schiacciato dai terremoti e pur sempre arditamente rinato dalle ruine, tenacissimo nel rialzare la propria casa, nel far riverdeggare la propria terra».

Non mancarono anche nel 1930 servizi fotografici di qualità, come quelli realizzati per diverse testate, tra cui «L'Illustrazione» e «Piccola», da Ferdinando Pasta, uno dei fotografi più attivi a Milano nell'orbita della Rizzoli, e tra i pochissimi a vedersi riconosciuta la facoltà di firmare i propri reportage: quello sul Vulture resta forse il suo capolavoro, e influenzerà tutta la stampa periodica degli anni Trenta, fino ai vertici di «Omnibus» e «Oggi» (fig. 8).

## 6 | L'immagine idillica dell'Irpinia rurale

Fra gli effetti collaterali del terremoto del Vulture si rivela particolarmente interessante, soprattutto ai fini della presente ricerca, l'attenzione mediatica che, per la prima volta in maniera evidente e sistematica, investì la provincia di Avellino e soprattutto le sue aree più montuose e interne, confi-

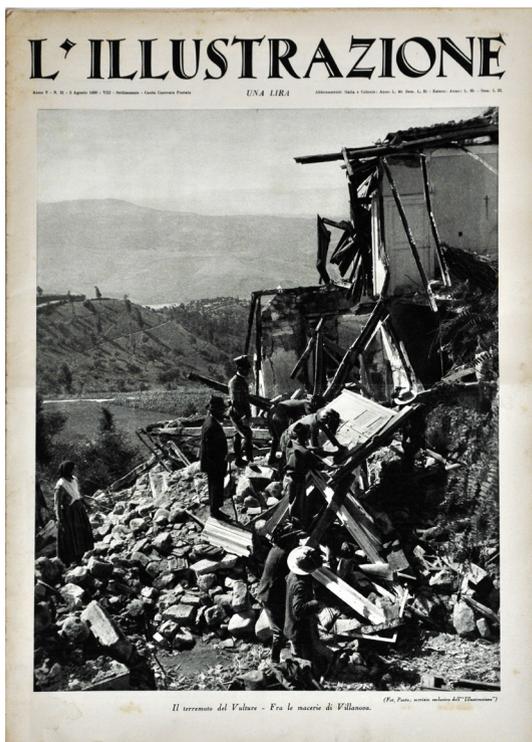


Fig. 8: Ferdinando Pasta, Il terremoto del Vulture – Fra le macerie di Villanova, «L'Illustrazione», anno V, n. 31, 3 agosto 1930.

nanti con la Puglia e la Basilicata: l'Alta Irpinia, la Baronia, l'Arianese, l'area del Cervaro. Si trattò di una vera e propria scoperta per la stampa e l'opinione pubblica nazionale, che negli anni Trenta si dimostrerà incuriosita e finanche attratta, al netto delle rappresentazioni strumentali e propagandistiche imposte dal regime mussoliniano, da questa terra sconosciuta e povera, della quale fotografi e giornalisti presenteranno i risvolti più pittoreschi, costruendone un immaginario decisamente idilliaco e rassicurante nel segno delle buone tradizioni che improntavano, nella narrazione del regime, la vita sana delle famiglie e dei paesi italiani. L'evento clou di questa strategia politico-mediatica di esaltazione della ruralità si concretizza in Irpinia alla fine del decennio, quando la provincia di Avellino diventa lo scenario per la produzione di un film ambizioso: *La grande luce*, distribuito anche con il titolo *Montevergine*, che nel 1939 si aggiudicherà la Coppa Mussolini alla Mostra Cinematografica di Venezia. Interpretato dal divo italiano più popolare del momento, Amedeo Nazzari, per la regia di Carlo Campogalliani, e girato in prevalenza negli studi di Cinecittà, ma in parte anche in esterni, circostanza infrequente all'epoca in Italia, all'omonimo santuario irpino, *La grande luce* è una sorta di manifesto cinematografico di un'Italia rurale umile, ma dignitosa, guidata nella fatica quotidiana da una religiosità profonda e genuina, fedele alla tradizione e all'autorità, emancipatasi anche dal miraggio insidioso dell'emigrazione oltreoceano: il protagonista è un fabbro che dall'Argentina, dove era stato costretto a espatriare, fa ritorno nel paese natale, dove si stabilirà per sempre. La chiara impronta propagandistica è temperata sia dalla qualità della regia e del cast, sia dall'ambientazione popolare, situazione rara in Italia nell'epoca del cinema di atmosfera borghese dei telefoni bianchi, che fecero meritare al film l'apprezzamento dei critici più autorevoli, fra i più noti Cesare Zavattini, Pietro Bianchi e Mario Gromo, e in anni successivi persino la definizione di pellicola proto-realista [Speranza 2024, 10-15].

Era il coronamento di una narrazione dell'Italia rurale, promossa dal Fascismo e da Mussolini in persona, in cui alla piccola e lontana Irpinia era stata attribuita nel corso del decennio una parte rilevante, scandita da alcuni passaggi in rapida successione: i più importanti furono le Grandi manovre militari del 1936, alla presenza del duce e dell'intera famiglia reale, anche in questo frangente con una notevole ricaduta mediatica su Montevergine, visitata in quell'occasione da Mussolini e dai Savoia, questi ultimi particolarmente devoti al santuario mariano, e nei due anni successivi la folta presenza di prolifiche donne della campagna irpina ai raduni capitolini delle maschie rurali, spesso immortalate nei costumi tipici al cospetto di un compiaciuto capo del Governo. Altrettanto significativi, nell'ambito della presente ricerca, risultano oggi i reportage dall'Irpinia delle principali riviste turistiche e letterarie. Il più importante fu pubblicato su «La lettura», popolare supplemento mensile del «Corriere della Sera», di buona qualità letteraria, che nel 1930, nel numero di settembre, pubblicò a firma di Francesco Stocchetti un vibrante *Elogio dell'Irpinia*, destinato a diventare il prototipo, anche in ordine ai contenuti oltre che cronologicamente, della letteratura di viaggio sulla provincia di Avellino nei decenni a venire (fig. 9).

«Il recente terremoto del Vulture – è l'incipit di Stocchetti – ha richiamato alla memoria degli Italiani una provincia, fra tutte la meno conosciuta, e che non aveva altro che aggettivi nella parte attiva della conoscenza e della riconoscenza degli uomini. La 'verde Irpinia' la 'forte Irpinia' la 'Irpinia gentile' la 'Irpinia piccola Svizzera' [...] c'è tutto un repertorio che basterebbe a fare orgogliose non una ma cento province! Eppure l'Irpinia, poco conosciuta per colpa forse dei suoi stessi uomini, è davvero una provincia che più delle altre meriterebbe una sorte migliore, e che dovrebbe vedere le sue vallate, i suoi monti, i suoi pianori popolati di turisti assetati di bellezza e di tranquillità». C'è qui tutto il repertorio della narrazione mainstream, corredata di benevoli

quanto immarcescibili luoghi comuni, sul paesaggio naturale e umano di una terra ‘povera, ma onesta’. Una narrazione, in coerenza con il clima politico e culturale del tempo, del tutto aliena da sia pur timide osservazioni di natura sociale sulle condizioni di estrema miseria della popolazione contadina, sulle reali condizioni igienico-sanitarie e abitative, o sulla pressoché totale assenza di servizi e infrastrutture degne di un Paese moderno.

I successivi reportage fotografici dall’Irpinia di testate ad ampia diffusione nazionale, «La grande illustrazione italiana», che pubblica nel 1931 *Alla scoperta dell’Irpinia* a firma di A.G. Castellari, «Raci», la rivista dell’Automobile Club d’Italia che segue nel 1931 e 1932 il Circuito automobilistico «Principe di Piemonte», e «Le Vie d’Italia e del mondo», prestigioso *house-organ* del Touring Club d’Italia, che nel 1934 dedica alla provincia di Avellino la copertina e un inserto di immagini a colori, a firma del citato fotoreporter e scrittore Vittorio Tedesco Zammarano, riprenderanno quasi alla lettera gli stilemi retorici sull’Irpinia pittoresca e operosa che Stocchetti aveva condensato nel suo *Elogio*: «Ma la bellezza vera dell’Irpinia, la bellezza immediata, è quella naturale. È la bellezza dei suoi monti ricoperti di boschi o di nevi, dei suoi corsi d’acqua, delle sue vallate. Ad ogni gomito di strada il panorama varia, ad ogni svolta è una vista nuova: i monti digradano, le faggete, i castagneti, le vigne, i campi larghi, ubertosi, i pascoli, cambiano ad ogni ora di colori e di ombre; burroni che precipitano a picco, come che si alzano ardite [...] E se pure questa bellezza è stata in parte squarciata dal terremoto il forte animo degli abitanti di Irpinia non ne è affranto: la sventura temprò la loro fede. Essi sanno che dove una casa è stata abbattuta, la stessa casa risorgerà. Ecco perché si può parlare ancora di Calitri, di Bisaccia, di Montecalvo, di Treviso, dei loro costumi e delle loro feste» [Stocchetti 1930], è il passo cruciale di *Elogio dell’Irpinia*.

Il recente terremoto del Vulture era già un pallido ricordo. Alle scene di disastri naturali e macerie, peraltro molto ripulite dal pathos che potevano ispirare i dettagli fotografici più realistici, subentrò rapidamente e si protrasse anche oltre il secondo conflitto mondiale, una nuova e solida iconografia dell’Irpinia, dall’intenso sapore di Arcadia. Nell’ambito di questa rappresentazione, nelle immagini e nei testi il pittoresco irpino è dominante in due soggetti-chiave: le donne, delle quali la fotografia riprende scene di particolare bellezza, e il lavoro, nel quale rientra l’attività industriale presente e operosa delle miniere, della zootecnia, dell’artigianato.

## 7 | Contadine d’Irpinia: un’icona del lavoro

Sana, forte, operosa, dedita alla famiglia e al lavoro e non priva di una sua grazia, per quanto rustica: la rappresentazione della contadina dell’Irpinia è rimasta sostanzialmente immutata nella pubblicistica italiana, con qualche eccezione circoscritta alle inchieste promosse durante l’Illuminismo, per più di un millennio, dal tempo della riforma morale promossa dall’imperatore Augusto fino al primo dopoguerra. L’esaltazione di questo topos raggiunge il culmine, come si è visto, nella politica ruralista di Mussolini negli anni Trenta, che tuttavia è in sostanziale continuità con l’immagine della donna contadina che ci consegnano i reportage fotografici dell’età liberale e, prima ancora, le incisioni nel periodo preunitario.

Due sono gli aspetti caratteristici di questa rappresentazione: il folklore e l’operosità.

Nel primo caso è emblematica l’iterazione visiva del costume popolare di Montecalvo Irpino, la cosiddetta pacchiana, che riscontriamo fin da metà Ottocento, su una rivista importante come il «Poliorama pittoresco», per arrivare a «Le Vie d’Italia» nel 1947, passando per il citato servizio fotografico della rivista del Touring Club nel 1934.

Anche in questo caso l’auctoritas letteraria di riferimento è l’*Elogio dell’Irpinia* di Francesco Stocchetti, che così si esprime sul look delle contadine d’Irpinia, eredità estetica di una tradizione



## ELOGIO DEL- L'IRPINIA

Il recente terremoto del Vulture ha richiamato alla memoria degli Italiani una provincia, fra tutte la meno conosciuta, e che non aveva altro che aggettivi nella parte attiva della conoscenza e della riconoscenza degli uomini. La « verde Irpinia » la « forte Irpinia » la « Irpinia gentile » la « Irpinia piccola Svizzera »... c'è tutto un repertorio che basterebbe a fare orgogliose non una ma cento province! Eppure l'Irpinia, poco conosciuta per colpa forse dei suoi stessi uomini, è davvero una provincia che più delle altre meriterebbe una sorte migliore, e che dovrebbe vedere le sue vallate, i suoi monti, i suoi pianori popolati di turisti assetati di bellezza e di tranquillità. Ecco in breve detta tutta la vastità e la magnificenza di questa provincia, seguendo le linee di confine che dà il generale Carpentieri: « due

vasti altopiani, quello a nord che si allarga da Ariano, e quello a sud da Sant'Angelo dei Lombardi; tra i due si apre la valle dell'Ufita. Il collegamento dei due altopiani è dato dal massiccio della Baronìa; tutto il complesso a nord è limitato dal solco Miscanno-Cervaro ed a sud dall'Ofanto. Ad oriente questi terreni hanno un limite naturale, propriamente là dove le forme in essi predominanti terminano per dar luogo alle forme proprie delle colline della Capitanata ».

Da questi brevi cenni si vede come l'Irpinia sia larga di panorami e di bellezze ai visitatori, come la varietà non faccia difetto e come si possa trovare in essa l'asilo sicuro per appartarsi un po' dal mondo.

I suoi monti poi offrono acqua potabile a diverse province, anzi a regioni intere: il Serino che dà l'acqua

COSTUME DI CALITRI.

La Lettura

53



Fig. 10: n.f., Contadina di Andretta, «La lettura», anno XXX, n. 1, 1° settembre 1930.

ultrasecolare: «I costumi sono ancora – in molti paesi – quelli ricchi e sgargianti della tradizione. Così le contadine di Bisaccia indossano gonne rosse, tutte pieghettate, legate dietro da un laccio di oro. Dal corpetto di seta multicolore pendono grossi ciondoli di argento, e sulle spalle è attaccato un bel collo di merletto; in testa uno scialle, incrociato in modo da lasciar vedere il collo adorno di collane di oro. Le donne di Calitri, invece, hanno gonna nera, con il corpetto attaccato da nastri rossi. Pendono dalle bretelle dietro le spalle altri nastri dai colori vivaci; le maniche, di seta o di lana, son molto corte, ornate di gallone argentato o dorato. Una particolarità che distingue nettamente le zitelle dalle maritate è il cosiddetto ‘pizzillo’, riccio di merletto inamidato, che segna una larga scollatura. Distintivo, questo, che spetta esclusivamente alle maritate, mentre le zitelle non hanno alcun ornamento al collo della camicia, e portano una scollatura più modesta e decente. Montecalvo ha il costume, forse, più bello: una camicia di mussola, un corsetto di panno scarlatto ornato di bottoni di argento a doppia fila; gonna scarlatta anche essa, con sopra un grembiule di seta. Le scarpe hanno una larga fibbia di argento; sulla testa una tovaglia di lino o di cotone. Tutto il vestito è ricamato di oro o di argento» [Stocchetti 1930].

Si trattava in ogni caso dei costumi indossati nelle feste e nelle ricorrenze religiose e civili.

Tutt’altro che brillante e raffinato era l’abbigliamento quotidiano delle contadine per il duro lavoro nei campi o per l’allevamento degli animali domestici, caratterizzato anche in estate da tessuti pesanti, in fogge grossolane e, sul piano cromatico, da un nero dominante.

È questo, infatti, il look della contadina di Andretta, uno dei paesi altirpini descritti da Francesco De Sanctis nel suo *Viaggio elettorale*, che grazie ad alcuni reportage sui maggiori periodici nazionali finisce per diventare un’icona dell’operosità irpina, e più in generale della donna italiana che opera con silente coraggio al servizio della famiglia e della patria [Stiso 2023].

La scoperta di questa figura quasi mitologica, che i giornalisti del tempo rappresentano a metà tra la donna e l’animale da soma, avviene sulle pagine del mensile «La lettura», nell’ormai imprescindibile reportage di Stocchetti del settembre 1930. Tra le immagini descrittive del paesaggio e dell’umanità locale spicca per novità e interesse la fotografia della contadina che riesce contemporaneamente a coltivare i campi, trasportare le fascine o la brocca, badare ai figli e condurre l’asino e la capra, senza rinunciare all’hobby della tessitura (fig. 10).

Sette anni dopo, quell’immagine è ripresa in un articolo della «Domenica del Corriere», all’epoca il settimanale più diffuso in Italia, e con poche varianti la ritroveremo fino agli anni Sessanta.

Evidentemente era ancora viva l’immagine delle matrone rurali dell’Irpinia che figuravano in prima fila nelle fotografie delle adunate romane delle famiglie numerose, per ricevere dal duce premi e attestati di stima.

La potenza narrativa di queste immagini sfiderà ancora a lungo il tempo e i mutamenti politici, economici, istituzionali, almeno fino al Sessantotto, come dimostreranno i reportage dalle zone terremotate nel 1962, e in parte ancora nel 1980, quando la foto di Tano D’Amico sulle contadine di Sant’Angelo dei Lombardi, così simili nel look e nell’atteggiamento alla contadina di Andretta fotografata mezzo secolo prima, all’indomani del 23 novembre 1980 diventerà l’icona più celebre di quella tragedia (fig. 11).

Del resto, anche alla caduta del regime di Mussolini, quelle contadine resteranno l’icona principe della terra d’Irpinia, come rivela la foto del 1944, dagli archivi dell’Istituto Luce e dell’U.S. Signal Corps, con l’ausiliaria dell’esercito americano e le donne di Aiello del Sabato, molto accoglienti verso quella donna forestiera che sembra provenire, per l’atteggiamento e il look, da un’altra era (fig. 12).



Fig. 11: Tano D'Amico, Donne dell'Irpinia (Calabritto, dopo il terremoto, novembre 1980), in Tano D'Amico, *Con il cuore negli occhi*, Edizioni Kappa, Roma, 1982.

Fig. 12: n. f., Un'ausiliaria americana conversa con alcune contadine in abito tradizionale di un villaggio dell'Appennino, Aiello del Sabato (Avellino), 1944, in *War is over! L'Italia della Liberazione nelle immagini dei U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce, 1943-1946*, a cura di Gabriele D'Autilia e Enrico Menduni, contrasto, Roma, 2015.



## 8 | Conclusioni

Da questa prima, e per forza di cose parziale, ricerca sul rapporto tra fotografia e paesaggio in Irpinia nell'età liberale, poi fino agli anni Trenta, il primo dato che emerge con forza è l'urgenza scientifica di dare vita a ulteriori e approfondite indagini negli archivi pubblici e nei fondi privati, a partire da un'iniziativa e un programma di studi da parte delle università e degli enti di ricerca, con il necessario contributo degli enti locali presenti sul territorio, dove fino a pochi anni fa, caso raro e forse unico in Italia, non esisteva, al di là di sporadici articoli e saggi, una vera bibliografia sulla letteratura di viaggio, a cui ha finalmente dato vita, con volumi sugli scrittori a Montevergine, sull'altopiano del Laceno, su Ariano Irpino, sulla frequenza del Giro d'Italia in provincia di Avellino, e con titoli in preparazione sul capoluogo e sull'Alta Irpinia, una casa editrice nata in loco, Mephite, in una collana ideata, curata e autofinanziata da chi scrive.

Fra le direttrici di ricerca, una delle più importanti ai fini del recupero e della salvaguardia della documentazione fotografica, finora poco esperita, è senza dubbio il patrimonio documentario custodito, materialmente e idealmente, nella memoria storica, pubblica e familiare, delle comunità italiane oltreoceano, soprattutto nel Nordamerica. Per molti decenni sono state le fotografie, e successivamente i documentari filmati, si pensi alla vasta committenza delle comunità di emigrati alla casa di produzione *Dora Film* di Elvira e Nicola Notari, e il cinema, a rafforzare le connessioni culturali con la madrepatria, il senso di identità, la rivendicazione persino orgogliosa delle proprie radici, soprattutto come forma di rivalsa collettiva verso le manifestazioni di intolleranza e razzismo da parte della comunità *wasp* [Muscio 2020, 9-29].

Relativamente all'Irpinia, come si è sottolineato nell'introduzione, resta centrale e ineludibile lo scandaglio delle fonti a stampa, che, nella stessa misura della letteratura odeporetica, concorrono a definire la visione percepita del territorio irpino all'esterno della provincia e della regione, quindi

la sua narrazione e la dimensione antropologica, pur con le inevitabili parzialità e forzature. Sotto questo profilo, la ricerca su fotografia e paesaggio in Irpinia consente già oggi di individuare due fasi ben distinte.

La prima, che dall'unità d'Italia procede, con poche variazioni, fino alla Seconda guerra mondiale, è una rappresentazione benevola, edulcorata, non di rado persino idillica dell'Irpinia, connotata come una comunità operosa, sostenuta da sani e antichi valori, dignitosa e serena nel vivere la sua dimensione di povertà, persino nelle ricorrenti catastrofi naturali che lasciano sul terreno vittime e danni.

La seconda, che non è oggetto di questo studio, ma è altrettanto rilevante e necessaria a comprendere meglio la prima fase, parte dall'immediato dopoguerra e arriva fino all'inizio del terzo millennio, consegnandoci un catalogo di immagini e reportage che, tranne rare eccezioni, disegnano un'Irpinia misera e sventurata, depauperata da un'emigrazione endemica, vittima di fenomeni di banditismo e da un arcaico retaggio di superstizioni e pulsioni ferine. Anche in questo scenario, in prevalenza sospeso negli anni Cinquanta e Sessanta tra cronaca nera e aneddoti boccacceschi, resiste l'immagine di una comunità dignitosa e tenace, meritevole della solidarietà nazionale all'indomani del terribile terremoto del 1980, ma successivamente, per effetto della mala-ricostruzione, profondamente minata da una corruzione e una deriva morale collettiva prima sconosciute.

È evidente che entrambe le Irpinie narrate dalla stampa nazionale nel corso del XX secolo corrispondono solo in parte alla realtà storica e antropologica: una ricerca ulteriore su fotografia e paesaggio, parallelamente allo studio della letteratura di viaggio e del giornalismo di inchiesta, è un dato di partenza indispensabile, e stringente, per una narrazione diacronica più attendibile e ampia sull'Irpinia nel Novecento, sulla sua percezione nell'immaginario collettivo italiano e mondiale, sulle direttrici di fondo della sua vita sociale, ai fini di una nuova e più consapevole lettura delle sue prospettive: sociali, demografiche, culturali.

## Bibliografia

- ARMINIO, F., BORRIELLO, S. (1988). *Siamo esseri antichi. Mostra fotografica di personaggi non illustri di una comunità dell'Alta Irpinia*, Avellino, Edizioni del Centro Dorso.
- BRUNO, G. (1995). *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga Edizioni.
- GALLERIA CIVICA (a cura di) 1979, *Luca Comerio (1878-1940). Primi documenti di fotogiornalismo*, Modena, Cooptip.
- MANENTI, C. (a cura di) 1979, *Luca Comerio fotografo e cineasta*, Milano, Electa.
- MONETTI, G. (2003). *Il pellegrinaggio a Montevergine*, Atripalda, Mephite.
- MUSCIO, G. (2020). *Napoli / New York / Hollywood*, Roma, Dino Audino.
- SPERANZA, P. (2005). *19.35. Scritti dalle macerie*, Atripalda, Laceno.
- SPERANZA, P. (2013). *Laceno. Una specie di paradiso terrestre*, Atripalda, Mephite.
- SPERANZA, P. (2023). *‘O tremuoto. Il sisma del 1930: immagini e testi*, Atripalda, Mephite.
- SPERANZA, P. (2024). *La grande luce*, Avellino, CinemaSud.
- STISO, P. (2023). *La terra che amiamo*, Avellino, CinemaSud.
- STOCCHETTI, F. (1930). *Elogio dell'Irpinia*, Napoli, s.n.
- TROIANELLI, E. (1989). *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano (1905-1930)*, Roma, Euroma La Goliardica.



# La costruzione del paesaggio attraverso le scienze umane ambientali. Una panoramica

Corinna Guerra

Università Ca' Foscari Venezia

## Abstract

Il paesaggio è stato studiato componendo lo sguardo degli scienziati, attento all'ambiente naturalistico, e quello degli umanisti, che si sono occupati dello studio dalla sua fruizione estetica. C'è da chiedersi se in un pianeta in cui gli esseri umani rappresentano solo lo 0.06% della biomassa, ma riescono a modificarne il clima, non si debba piuttosto parlare di un paesaggio costruito da una co-evoluzione di esseri umani e ambiente biogeofisico: uno dei temi da ricondurre all'alveo interdisciplinare delle scienze umane ambientali.

## Constructing the Landscape through Environmental Humanities. An overview

The landscape has been studied by composing the gaze of the scientists, who are attentive to the naturalistic environment, and that of the humanists, who have dealt with the study from its aesthetic fruition. One wonders whether, on a planet where human beings are only 0.06% of the biomass, but they could modify the climate, we should not rather speak of a landscape constructed by a co-evolution of human beings and the biogeophysical environment: one of the themes to be brought back to the interdisciplinary framework of the Environmental Humanities.

**Keywords:** Storia della scienza, pregiudizio antropocentrico, dicotomia artificiale/naturale.

History of science, anthropocentric prejudice, dichotomy artificial/natural.

Corinna Guerra è ricercatrice di Storia della Scienza e della Tecnica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia dove insegna per il primo corso di Laurea Magistrale italiano in Environmental Humanities. Nel 2017 è stata insignita del Prize Young Historians dell'International Academy of the History of Science.

Author: corinna.guerra@unive.it

Received July 27, 2023; accepted March 5, 2023

\* La ricerca dell'autrice è stata finanziata dal progetto ERC EarlyModernCosmology G.A. n. 725883. L'autrice inoltre ringrazia il Max Planck Partner Group *The Water City* (Max Planck Institute for the History of Science, Berlino, in collaborazione con l'Università Ca' Foscari di Venezia). La ricerca rientra nelle attività della Cattedra UNESCO "Water Heritage and Sustainable Development".

## 1 | Introduzione\*

Fino al 2022<sup>1</sup> il primato della fotografia più costosa al mondo era detenuto da *Rhine II* di Andreas Gursky<sup>2</sup>, venduta da Christie's per 4,3 milioni di dollari nel 2011. L'opera rappresenta il fiume Reno che attraversa pacificamente un paesaggio di un verde brillante e quasi ipnotico. Com'è stato giustamente osservato, «the picture conveys an almost Platonic ideal of a body of water traversing as landscape» [Lütgens 1998, ix]. Per ottenere l'effetto, l'artista ha digitalizzato la foto e cancellato gli edifici sull'altro lato del fiume, Gursky stesso disse di aver eliminato «the elements that bothered me» [Lütgens 1998, xvi], quindi ciò che ci ricorda la presenza umana nel paesaggio<sup>3</sup>. Possiamo commentare che una fotografia, per rappresentare la nozione stessa di paesaggio, deve eludere le tracce del passaggio dell'umanità.

Al fine di offrire una panoramica agevole del contributo delle Scienze umane ambientali alla costruzione del paesaggio, talvolta in questa review i concetti di paesaggio e ambiente naturale si sovrapporranno fino a confondersi.

Discutere di rappresentazione fotografica del paesaggio implica la consapevolezza della portata semantica di entrambi i concetti, ma soprattutto del secondo. Per le Scienze umane e sociali il primo riferimento sulla questione è il ricorso alla riflessione della Filosofia estetica, quindi alla fruizione della rappresentazione del paesaggio come prodotto artistico e del paesaggio stesso come oggetto estetico.

All'incirca dagli anni Duemila, però, si è affacciato nel mondo accademico un nuovo ambito di ricerca e d'insegnamento che racchiude un insieme di discipline meglio note col nome collettivo

anglosassone *Environmental Humanities*. In italiano ci riferiamo a questo insieme eterogeneo, che condivide un approccio di tipo umanistico ai temi legati all'ambiente, con le diciture sostanzialmente equivalenti di Scienze umane ambientali o Discipline umanistiche per l'ambiente [Cesaretti, Biasillo, Benvegnú 2023].

L'arcipelago delle *Environmental Humanities* difficilmente può essere sintetizzato in un articolo, ma in generale queste discipline hanno come punto di partenza la constatazione che le scienze umane, appunto, siano troppo antropocentriche [Iovino, Cesaretti, Past 2018, 282] per poter far fronte al dibattito crescente sulla gestione e/o conservazione dell'ambiente. La nuova sensibilità che si è andata via via sviluppando dall'ecocriticismo negli studi letterari alla filosofia dell'ambiente, ultima discendente della lunga tradizione occidentale delle filosofie della natura, ha portato alla constatazione di un rimando continuo tra le società umane e l'ambiente biogeofisico che occupano. Esse ne sono parte integrante: il paesaggio e la sua modificazione sono uno degli effetti più evidenti. In questo scenario di studio naturalistico e sociale post-antropocentrico l'ambizione delle *Environmental Humanities* è di praticare un'interdisciplinarietà estrema, quindi il Paesaggio deve avere carattere di sistema [*Il paesaggio* 2012, 9], cioè un insieme di elementi, relazioni, significati che non preveda la distinzione tra oggetti di studio delle scienze umane e oggetti di studio delle scienze naturali. Del resto, gli esseri umani sono una percentuale molto contenuta della biomassa presente sul pianeta Terra: a ben vedere, l'80% della biomassa è rappresentata dalle piante, a cui dobbiamo poi aggiungere i batteri che rappresentano circa il 15%, altri gruppi che confluiscono nella biomassa terrestre. In ordine decrescente sono i funghi, i protisti, gli animali e i virus, che insieme rappresentano la restante percentuale. Gli esseri umani costituiscono lo 0.06 %. Non è tuttavia solo l'aspetto quantitativo ad incidere nel paesaggio naturale, poiché tutte le componenti hanno un'importanza che dipende certamente dalla loro abbondanza, ma anche dalla loro vicinanza, funzione e dalle loro caratteristiche. Per esempio, gruppi come quello degli insetti dominano in termini di ricchezza con circa 1 milione di specie descritte, la loro frazione di biomassa relativa è però minuscola [Bar-On, Phillips, Milo 2018]. Con queste premesse diventa sempre più difficile trattare gli oggetti di indagine umanistica come qualcosa di separato dalla cosiddetta natura, dal paesaggio naturale, dall'ambiente naturalistico e così via.

Per sintetizzare, si può dire che la geografia studia rapporto umano e tratto fisico [Sauer 1939], ma questo tipo di studio diventa geostoria se al rapporto umano e tratto fisico aggiungo l'analisi dell'evoluzione storica di tale rapporto; quando in questa analisi si tiene conto anche degli esseri non umani [*Il paesaggio* 2012, 10], si certifica l'interdipendenza di tutte le componenti dell'ambiente e ci si addentra nel dominio delle scienze umane ambientali.

Un caso pratico in cui questa interdipendenza emerge in tutta la sua coerenza è rappresentato dai cosiddetti "Interrupted landscapes" [D'Angelo 2021, 22]: quando a seguito di un evento naturale catastrofico, come ad esempio un terremoto, si ricostruisce l'ambiente preesistente. Il fallimento umano di certe *new towns* [Ward, Miller 2014] ci ricorda che una ricostruzione dell'ambiente è sempre anche ricostruzione dell'ambiente sociale e culturale in un determinato spazio [Clemente, Salvati 2017].

Se, come il volume *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies* ci ricorda, le regioni e le città italiane sono il prodotto dell'interazione storica tra le forze geofisiche e le loro risorse sociali ed economiche [Iovino, Cesaretti, Past 2018, 282], un'applicazione ancora più ampia di questa visione è il libro pubblicato nel 2011 da Marco Armiero, *Le montagne della patria. Natura e nazione nella storia d'Italia. Secoli XIX e XX* [Armiero 2013] in cui l'autore sottolinea il ruolo delle Alpi nel delineare la nazione italiana. Dunque, ci troviamo di fronte ad un elemento

<sup>1</sup> [https://www.corriere.it/economia/consumi/22\\_maggio\\_16/violon-d-ingres-man-ray-venduto-124-milioni-dollari-asta-record-la-fotografia-5ddfa482-d500-11ec-b16f-571b4e744238.shtml](https://www.corriere.it/economia/consumi/22_maggio_16/violon-d-ingres-man-ray-venduto-124-milioni-dollari-asta-record-la-fotografia-5ddfa482-d500-11ec-b16f-571b4e744238.shtml).

<sup>2</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372>. Ringrazio Leonardo Genuzio per i suggerimenti fotografici.

<sup>3</sup> <https://www.andreasgursky.com/en/works/1999/rhein-2>.

del paesaggio naturalistico che ha un peso negli eventi della storia umana e sociale: questo è il settore di indagine della Storia ambientale [Caracciolo 1988; Bevilacqua 2001; Corona 2015]. Ecco che il paesaggio giunge a configurarsi come una fenomenologia del rapporto delle civiltà umane con la natura, che non è qualcosa di astratto, una scenografia teatrale in cui si muovono gli uomini, ma è anch'essa mutevole e singolare.

Le ricostruzioni post disastro naturale sono un interessante caso di studio per riflettere sul paesaggio e la nostra interazione, dipendenza, manomissione, in particolare i paesaggi vulcanici, dove il rischio della distruzione dell'ambiente in cui ci muoviamo è presente anche nell'assenza del fenomeno vulcanico in sé. Come sappiamo fin dai lavori di Augustin Berque, il paesaggio è esso stesso una costruzione. I termini vulcano e paesaggio hanno avuto origine nel Rinascimento [Malaspina 2011], ma si sono cristallizzati alla fine del XVIII secolo a seguito degli sviluppi del dibattito scientifico. Se guardiamo alle opere della letteratura, della storia dell'arte, della geografia e della sociologia, il paesaggio viene, evidentemente, osservato, e anche vissuto, ma esso, a mio avviso chiaramente nel caso dei vulcani, è anche sperimentato [Guerra 2015]. Il paesaggio non è altro che il modo in cui la natura ci appare, ma con la strana aporia di essere per definizione universale, pur comparendo come concetto solo ad un certo momento della storia umana [Berque 2015]. Perciò possiamo anche trattare di paesaggio urbano, ma in realtà ne parlano solo gli specialisti; per i non specialisti è sempre sorprendente, perché la nozione di paesaggio è associata alla natura [Berque 2015]. Tuttavia, il paesaggio di campagna, che è quello che assimiliamo più frequentemente all'oasi naturalistica per eccellenza al di fuori delle città, è stato creato in Europa occidentale da oltre 5.000 anni di lavoro umano: esso è un prodotto antropogenico, cioè dell'agricoltura, la quale è frutto di circa 10.000 anni di attività umana, se consideriamo il Medio Oriente. Il paesaggio naturale si costruisce sempre in contrapposizione a qualcosa [Bevilacqua 2001], come la campagna alle città: basti pensare che la cinta muraria è divenuta sinonimo stesso della città e che, a suo tempo, la campagna coltivata nacque in contrapposizione alle foreste, considerate un paesaggio più naturale [Clément 2005].

## 2 | Il dilemma naturale/artificiale

L'estate italiana del 2022 ha visto consumarsi un'animata discussione paesaggistica: infatti il cantante Lorenzo Cherubini, in arte Jovanotti, ha subito da più parti un'accusa abbastanza infamante: essere un distruttore di spiagge.

Jovanotti, complici anche le ancora vigenti restrizioni dovute alla pandemia da COVID-19, aveva riproposto una tipologia di concerti-evento in luoghi aperti che aveva già sperimentato nel 2019 col nome di Jova Beach Party senza incitare, allora, polemiche ambientaliste. Sul web nel 2022 si è invece scatenato lo scontro, che ha visto esporsi anche volti noti dell'ecologia italiana: i concerti, nel senso della concentrazione di persone e rifiuti, avrebbero alterato irreversibilmente il delicato equilibrio tra natura e fauna delle spiagge coinvolte. Eppure, il cantante accusato è sempre stato protagonista di campagne ecologiste e pronto, da oltre vent'anni, a sensibilizzare l'opinione pubblica [Cherubini 1998] sulla totale e intima interconnessione tra tutte le specie viventi, l'ambiente, l'economia sul nostro pianeta e su quanto i paesaggi siano parte di noi stessi. In fin dei conti, dopo due anni di divieti di attività di socializzazione in presenza, ritrovarsi all'aperto a ritmo di musica sembrava la soluzione migliore. Invece, la musica avrebbe impedito la schiusa delle uova di tartaruga, determinando danni al ritmo naturale di riproduzione di questi animali non umani (pare che la schiusa, per lo meno a Castel Volturno, sia avvenuta regolarmente dopo il concerto)<sup>4</sup>. Il cantante ha respinto tutte le accuse sottolineando che la spiaggia di Lido di Fermo

<sup>4</sup> [https://www.ilmattino.it/video/glocal/castel\\_voltur-no\\_la\\_schiusa\\_delle\\_tartarughe\\_dopo\\_il\\_jova\\_beach\\_party-6893044.html](https://www.ilmattino.it/video/glocal/castel_voltur-no_la_schiusa_delle_tartarughe_dopo_il_jova_beach_party-6893044.html).

non sia più naturale di Hyde park o del prato di San Siro, e in effetti a guardare il Lido di Fermo<sup>5</sup> solo con difficoltà diremmo di trovarci di fronte ad un paesaggio naturale incontaminato. Se guardiamo bene il colore dell'acqua del mare, vedremo che risulta troppo verde: ciò indica che è in atto un fenomeno di eutrofizzazione, ovvero sovrabbondanza di nitrati e fosfati in un ambiente acquatico<sup>6</sup>, cioè un'elevata proliferazione di alghe che è dovuta ad un eccesso di nutrienti, prodotti dall'attività umana. Comunque, le spiagge sono luoghi popolari e sempre pieni di gente. Cos'è, dunque, un ambiente naturale?

La domanda ci conduce ad un'ulteriore riflessione, cruciale in queste dispute: dove sia il confine tra naturale e artificiale.

Il passaggio di stormi di fenicotteri rosa nella laguna veneta è sempre un'immagine assai suggestiva, un ottimo incentivo a preservare l'ambiente naturale lagunare. Sembrerebbe paradossale, ma il fenicottero rosa è anche il simbolo che Price ha scelto in un suo saggio del 1999 per esemplificare l'impossibilità di una netta divisione tra il concetto di naturale e quello di artificiale. Il *pink flamingo* di plastica è un prodotto di massa, e nell'immaginario collettivo identifica un po' l'idea mainstream che un tempo abbiamo avuto dello stile di vita statunitense. Tuttavia, osserva l'autrice, identificare questo oggetto del desiderio del consumismo con l'apoteosi dell'artificiale può farci cadere in errore, in quanto «The definition of nature as anti-artificial has always erased the human presence and the definition of artificial as anti-natural has erased the nature used to manufacture it» [Price 1999, 87-88]

Anche la celebre laguna veneziana, al di là del passaggio degli uccelli migratori, è diventata il luogo simbolico per constatare l'innalzamento del livello dei mari a seguito dello scioglimento dei ghiacci causato dal riscaldamento globale. Venezia, la città sull'acqua, è l'emblema di un paesaggio da salvare<sup>7</sup>, fino al 14 settembre 2023 la città lagunare era candidata a essere inserita tra i siti Patrimonio dell'umanità UNESCO a rischio, poiché potrebbe essere sommersa e scomparire per sempre ai nostri sguardi. Tuttavia, vale la pena di soffermarci se si tratti di difendere dal cambiamento climatico un paesaggio naturale o piuttosto un paesaggio peculiare che è il risultato di fitte e reiterate interazioni tra esseri umani e non umani. Venezia è la città più artificiale che si possa immaginare, nel senso di fatta materialmente dall'uomo, ma la sua esistenza è sempre dipesa da un elemento naturale: l'acqua. L'acqua è stata la grande forza vitale della storia di Venezia, l'ha nutrita con la pesca, ha facilitato i trasporti, ne ha difeso i confini, ma l'acqua è al tempo stesso la sua principale minaccia di distruzione. Questa stretta alleanza tra umani e non umani, e la consapevolezza di essa, risale molto indietro nel tempo e si rinnova simbolicamente ogni anno con la cerimonia dello sposalizio del mare [Omodeo, Krellig 2022]. Comunque, anche da un punto di vista molto pratico ed amministrativo, la Serenissima Repubblica, consapevole delle numerose deviazioni dei fiumi che erano state effettuate nei secoli per la sopravvivenza della laguna e dei suoi abitanti, attuò una pratica di grande interesse, cioè, sottoponeva a dei questionari i pescatori per capire gli effetti delle alterazioni sulla fauna, sulla flora, sulle produzioni minerali, ecc. Il governo si rivolgeva a chi era tutt'uno con i ritmi lagunari, non a degli studiosi, ma a coloro che dovevano alle acque e alla vegetazione del luogo la propria sussistenza. Di seguito alcune delle domande che erano poste a titolo esemplificativo:

Qual è il vostro tipo di pesca? Dove pescate di solito?

Cosa ha osservato sullo stato della laguna dopo la deviazione del Brenta? Dove sono avvenuti i cambiamenti più rilevanti?

Quali sono le ragioni?

I canali sono stati alterati?

<sup>5</sup> <https://www.visitfermo.it/it/poi/lido-di-fermo>.

<sup>6</sup> [https://indicatoriambientali.isprambiente.it/sys\\_ind/200](https://indicatoriambientali.isprambiente.it/sys_ind/200).

<sup>7</sup> [https://www.ilsole24ore.com/art/1-unesco-salva-veneziana-non-e-black-list-patrimoni-rischio-AFyDJ5r?refresh\\_ce=1](https://www.ilsole24ore.com/art/1-unesco-salva-veneziana-non-e-black-list-patrimoni-rischio-AFyDJ5r?refresh_ce=1).

Le saline sono diminuite?  
Il porto ha ricevuto danni o benefici?  
Sarebbe utile per la laguna interrompere le deviazioni [...]?  
Cosa si potrebbe fare, in generale e in particolare, per rimediare ai danni [...] e per aiutare la laguna e i porti? [...]  
I percorsi dell'acqua sono cambiati?  
Il fondale lagunare ha subito alterazioni qualitative?  
La pesca è come prima?<sup>8</sup>

Le lagune, così come i paesaggi vulcanici ad esempio, hanno questo in comune: ci possono mostrare la totale interdipendenza tra tutte le componenti dell'ambiente. Ciò è possibile grazie alla dinamica, che in questi luoghi è particolarmente evidente, di un elemento naturale che fluttua tra risorsa e minaccia per l'ambiente e per gli esseri che ci vivono, in maniera indissociabile. L'acqua minaccia Venezia anche in assenza di acqua alta, per la presenza del sale. Il sale, che caratterizza l'acqua salmastra, comunque permea le costruzioni danneggiandole (corrosione e fessurizzazione); allo stesso modo la semplice presenza di un vulcano attivo minaccia i suoi dintorni, nella completa consapevolezza che la fertilità dei suoli e la grande disponibilità di materiale da costruzione sia la diretta conseguenza dell'attività vulcanica stessa [Guerra 2021]. Una continua coabitazione, che è convivenza, coesistenza e quindi mutua modificazione e adattamento reciproco.

### 3 | Alcune suggestioni paesaggistiche in un'ottica di *Environmental Humanities*

Questo genere di riflessioni e la visione su scala planetaria di *longue durée* che ne consegue, sono possibili grazie ad una nuova cornice concettuale legata all'idea di Antropocene. Si può affermare che antropocene oggi sia la parola chiave con cui rileggiamo il paesaggio, come risultato del lavoro indefesso della specie umana sugli spazi che la circondano. A ben vedere il concetto di Antropocene, proposto dal chimico premio Nobel Paul Josef Crutzen e dal biologo Eugene F. Stoermer, può considerarsi il concetto scientifico più popolare degli anni Duemila. L'idea è che dall'Olocene, l'epoca geologica con le condizioni climatiche favorevoli allo sviluppo e diffusione dell'uomo risalente a circa 10.000 anni fa, si sia entrati nell'era degli uomini, in cui gli esseri umani hanno modificato in maniera irreversibile i cicli bio-geo-chimici della Terra tanto da essere considerati alla stregua di una forza geologica. Proposta da due scienziati e circolata nel mondo accademico per quindici anni, proprio in questi giorni un pool di scienziati ha definitivamente bocciato l'introduzione di questa nuova era geologica poiché «this definition was too limited, too awkwardly recent, to be a fitting signpost of Homo sapiens's reshaping of planet Earth» [Zhong 2024]. Eppure l'idea che la specie umana possa alterare in modo rilevante l'ambiente in cui vive non è poi del tutto nuova: nel 1873 il geologo Antonio Stoppani, maestro ed amico di Mercalli, proponeva l'instaurarsi di una nuova era geologica, con il termine di Era Antropozoica, marcata dal potere tellurico delle attività umane. Ma chi è l'*anthropos* responsabile dell'*Antropocene*? Su questo punto si apre un ampio e ricchissimo dibattito fra gli studiosi di *Environmental Humanities*: è lecito considerare gli esseri umani una comunità indifferenziata? Un generico soggetto umano? Oppure la collettività degli animali umani è un concetto troppo astratto per essere responsabile di tanti e tali sconvolgimenti? [Armiero 2021, 3 e sgg.]. Di qui la famosa constatazione di Rob Nixon «We may all be in the Anthropocene, but we are not in it in the same way» [Nixon 2018, 8]. Pertanto, mentre gli scienziati erano alla ricerca della prova stratigrafica dell'inizio della nuova era degli uomini, la comunità delle scienze umane ambientali ha cercato nella diffusione di una pratica il segno dell'avvento di un certo tipo di uomo come forza tellurica sul Pianeta. Armiero

<sup>8</sup> Venezia. Archivio di Stato. *Scavi ed esercenti alle acque*, Atti, pezzo 123, Scritture sulle condizioni e stato della Laguna (1623-1671), 552 folio. Documento digitalizzato come pilota del progetto *Crafting an Open Source Digital Publication Tool for the History of Science* della Columbia University di New York e consultabile qui: <https://cukmp.github.io/editioncrafter/projects/interviste-pescatori/#/ec/f002/f/f002/transcription> [Omodeo 2022].



Fig. 1: George Walker, *The Costume of Yorkshire 'Alum works'*, Coloured aquatint, 1814. Inciso da R. Havell after G. Walker, pub. April 1, 1814 by Robinson & Son, Leeds, Pl. 32 Science Museum Group. Collection CC BY-NC-SA 4.0 Licence.



Fig. 2: Peak Alum Works, Ravenscar, North Yorkshire. 1349509 NTPL Commissioned (NTPL) ©National Trust Images/Zoe Frank.

elenca alcune alternative al nome Antropocene fra le più creative e/o pregne di significato, che identificano un certo tipo di comunità umana o di attività diffusa come *marker* della nuova era. Whitemanocene che, semplificando molto, individua nel trittico formato dal colonialismo con schiavitù accompagnato da un sistema economico di tipo capitalistico il marchio di ciò che ci ha condotti nel paesaggio attuale. Plantationocene [Haraway 2015], intendendo la piantagione in senso lato come un sistema di controllo umano della natura<sup>9</sup>, e così via con il Capitalocene [Moore 2016], in cui il capitalismo è inteso come un modo di organizzazione della natura come ecologia mondiale multispecie, l'Econocene [Norgaard 2013] sempre con il focus sull'economia, poi Technocene [Hornborg 2015] e Anthrobscene [Parikka 2015] che sposta invece l'attenzione su quelle estensioni delle nostre capacità come smartphones, computers che sono la traccia indelebile del nostro passaggio poiché, sostanzialmente, non muoiono mai del tutto, non saranno mai smaltiti totalmente. Manthropocene [Raworth 2014] tenta di specificare chi sia l'uomo-forza geologica, per terminare con la proposta di Armiero stesso, ovvero l'era degli scarti, Wasteocene (2017), che evidenzia come il ruolo svolto dagli esseri umani sul pianeta si concretizzi nell'accumulo di rifiuti, in senso materiale, ma soprattutto immateriale.

Come si vede, il dibattito nelle scienze umane ambientali è molto vivace poiché gli studiosi non si limitano a tener conto delle attività antropiche e del loro impatto sull'ambiente, ma teorizzano una coevoluzione degli ambienti naturali, socio-tecnologici e simbolici in maniera integrata [Renn 2020].

Dove trovare, dunque, nel paesaggio la prova inconfutabile dell'azione degli esseri umani nel trasformare il Pianeta? Non occorre andare a cercare le tracce dell'uso massiccio dei combustibili fossili, basta guardare il promontorio dello Yorkshire. Questo tipo di paesaggio può infatti essere Anthroposcenic, nel senso di «landscape emblematic of processes marking the Anthropocene» [Matless 2017, 363]. Oggi si tratta di uno splendido paesaggio costiero; tuttavia, quello che vediamo ora è stato plasmato dalle tecnologie per l'estrazione dell'allume, un'attività che si è protratta in quei luoghi fin dal XVII secolo. L'allume è un sale molto utile nella concia delle pelli, per fissare i colori nei tessuti ed è quindi essenziale all'industria manifatturiera tessile britannica. Inoltre, è destinato a usi medicamentosi, come antibatterico, asettico ed emostatico.

L'allume fino alla seconda metà del XIX secolo veniva prodotto con un processo che imitava la natura, messo a punto osservando i luoghi in cui esso si produceva spontaneamente in particolari condizioni ambientali. Ad esempio, queste condizioni si trovavano nella Solfatara di Pozzuoli, a soli sedici chilometri dal centro di Napoli, dove infatti l'allume si raccoglieva come produzione naturale. Nel caso inglese sono state invece riprodotte le stesse condizioni in un luogo naturalmente meno adatto. L'impianto ricreava tali condizioni attraverso il controllo umano, ma rimaneva un sistema ibrido che manteneva, pertanto, i tempi di azione della natura, che per completare l'intero processo produttivo bisognava aspettare nove o dieci mesi<sup>10</sup>. Così in questi laboratori all'aperto, lontani dal contesto naturale dell'osservazione iniziale, il rapporto di reciproca modificazione tra le parti (la natura, gli strumenti di laboratorio, gli scienziati, i tecnici, la temporalità del processo di trasformazione) si esprimeva chiaramente e lo possiamo vedere ancora oggi nei cambiamenti del paesaggio. In questo caso specifico le diverse temporalità si intersecano in maniera molto evidente: quella della scala umana della produzione dell'allume, quella della storia infinitamente più lunga della natura che produce spontaneamente l'allume e quella degli effetti intermedi che vediamo oggi nell'ambiente.

Detto questo, il paesaggio dello Yorkshire ha assunto un aspetto modellato dalle forze impiegate per la produzione ibrida dell'allume, così come alcuni alberi della Côte sauvage di Belle-île-en-

<sup>9</sup> Clearcut #1, Palm Oil Plantation, Borneo, Malaysia 2016 © Edward Burtynsky, Anthropocene, in scena alla Fondazione MAST di Bologna. <https://ilfotografo.it/news/foto-del-mese-una-traccia-indelebile/>.

<sup>10</sup> J. Christie, *Nature production and knowledge: the case of alum in Britain, relazione alla Giornata di studi internazionale L'atelier de la nature. Production des savoirs matériels, production matérielle des savoirs*, Parigi, 10 novembre 2016, Laboratoire d'Excellence HASTEC, Centre A. Koyré (EHESS-CNRS-MNHN) et Groupe Histoire de la chimie (GHC-SCF).

mer sono cresciuti piegati in una direzione, a causa dei forti venti che circolano in quella zona della Bretagna.

#### 4 | Conclusioni

«For me an authentic landscape is not just the representation of a desert or a forest. It shows an inner state of mind, literally inner landscapes, and it is the human soul that is present in the landscapes of my films» [Ames 2009, 51; Herzog 2002, 136]. Così confessava di concepire il paesaggio il regista di film documentari Werner Herzog, e in effetti esso è un oggetto di studio tra scienza, natura e storia che ha come cifra stilistica di coinvolgere il fruitore interiormente [Paesaggio 2023]. Tuttavia, quando osserviamo una cava di marmo si percepisce un paesaggio fruito del tutto materialmente, che non a caso è una delle immagini simbolo dell'Antropocene<sup>11</sup>: gli elementi naturali impiegano milioni di anni a formare il marmo e gli esseri umani, coadiuvati dalle tecnologie che hanno sviluppato, possono esaurirlo in tempi incomparabilmente più brevi: l'idea di Antropocene ha questo di peculiare, di connettere esplicitamente la storia sociale, economica e tecnica con la storia della Terra. Il risultato è di mettere in luce uno scontro di temporalità tra i tempi brevi delle società umane e quelli lunghi della geologia [Bensaude-Vincent 2021, 3], come abbiamo visto a proposito delle produzioni dell'allume e come evidenziato in più occasioni da Bernadette Bensaude-Vincent, tramite l'utilizzo della metafora di *temps-paysage*. L'esercizio consiste nell'estendere il concetto di popolazione a minerali, vegetali, animali e considerarli portatori di temporalità multiple ed eterogenee, infine associarli a delle località, «componendo così delle piccole storie invece del grande racconto sull'Uomo»: *paysager le temps* [Bensaude-Vincent 2021, 7].

In conclusione è forse opportuno soffermarci sulle parole. Dicevamo che le scienze umane ambientali, pur avendo preso piede in molti paesi, sono più frequentemente note con nome anglofono di *Environmental Humanities*. “Environment”, che traduciamo in italiano come ambiente, è una parola inglese, che deriva dal francese medievale corrispondente grossomodo ad *environ*, che si può tradurre come “circa”, “intorno”, come quando si dice che il prezzo di qualcosa è attorno ai 2 euro. Questo termine arriva in Gran Bretagna con i Normanni e il primo significato è il recinto intorno a una casa, infatti il termine francese per ambiente era *milieu*. Solo nella seconda metà del secolo XX *natural environment* si connette all'ecologia ed è in questa maniera che ritorna in Francia e sostituisce *milieu*.

Sull'idea che l'ambiente fosse qualcosa di davvero circoscritto e specifico per ogni specie che lo esperisce, si è sviluppato il pensiero dello zoologo Jakob Johann von Uexküll (1864-1944), non a caso fonte d'ispirazione per Berque, che vi vide come ogni specie costruisca il suo ambiente a partire dal dato ambientale grezzo, lasciando di universale solo questo dato [Berque 2015, 171]. Così, si contrastava il pregiudizio antropocentrico che tutti gli animali vivessero nello stesso spazio motorio che è invece il risultato delle percezioni specifiche di noi esseri umani. L'ambiente in cui vive la zecca, ad esempio, è il risultato di un insieme di stimoli percettivi propri di questo animale; quindi, è un campo di significati che è specie-specifico. La zecca risponderà ai tre segnali che le indicano il passaggio di un mammifero del cui sangue ha bisogno per nutrirsi e replicarsi, tutto il resto del ricco mondo che la circonda le è indifferente [Uexküll 2013]. Questo campo di significato in cui la specie animale vive, è quello che lo zoologo estone ha chiamato *Umwelt* ed è l'ambiente come sistema complesso di interazioni biosemiotiche. Dove la scienza classica vedeva un mondo unico, con le specie viventi ordinate secondo una gerarchia, Uexküll collocò un'infinita varietà di mondi percettivi, connessi fra loro, ma mutuamente esclusivi.

<sup>11</sup> Edward Burtynsky, Carrara Marble Quarries, Cava di Canalgrande #2, Carrara, Italy 2016. <https://www.noracomunicazione.it/lanthropocene-di-burtynsky-al-mast-di-bologna/>.

Se riconosciamo di vivere in differenti ambienti, dovremmo tenerne conto quando cerchiamo soluzioni rispettose di tutti gli abitanti del pianeta, umani e non umani, che costruiscono, ognuno secondo le sue specificità, il paesaggio che ci circonda e che quindi non può essere solo oggetto di studi di scienze naturali, ma deve coinvolgere una riflessione più legata alle componenti immateriali.

## Bibliografia

- AMES, E. (2009). *Herzog, Landscape, and Documentary*, in «Cinema Journal», n. 48(2), pp. 49-69.
- ARMIERO, M. (2021). *Wasteocene. Stories from the Global Dump*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ARMIERO, M. (2013). *Le montagne della patria. Natura e nazione nella storia d'Italia. Secoli XIX e XX*, Torino, Einaudi, (I ed. *A Rugged Nation: Mountains and the Making of Modern Italy*, Cambridge, The White Horse Press, 2011).
- BAR-ON, Y.M., PHILLIPS, R., MILO, R., (2018). *The biomass distribution on Earth*, in «Proceedings of the National Academy of Sciences», vol. 115, n. 25, June 19.
- BENSAUDE-VINCENT, B. (2021). *Temps-Paysage. Pour une écologie des crises*, Editions Le Pommier.
- BERQUE, A. (2015). *Un habiter «soutenable»*, in «Socio-anthropologie», n. 32, pp. 171-183.
- BEVILACQUA, P. (2001). *Demetra e Clio. Uomini e ambiente nella storia*, Roma, Donzelli.
- CARACCILO, A. (1988). *L'ambiente come storia. Sondaggi e proposte di storiografia dell'ambiente*, Bologna, Il Mulino.
- CESARETTI, E., BIASILLO, R., BENVENÚ, D. (2023). *Environmental Humanities and Italy*, in Oxford Research Encyclopedias, Environmental Science.
- CHERUBINI, L. (1998). *Il grande Bob!*, Milano, la Feltrinelli.
- CLEMENTE, M., SALVATI, L. (2017). *Interrupted? Landscapes: Post-Earthquake Reconstruction in between Urban Renewal and Social Identity of Local Communities*, in «Sustainability», n. 9(11), 2015.
- CLÉMENT, G. (2005). *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di F. De Pieri, Macerata, Quodlibet.
- CORONA, G. (2015). *Breve storia dell'ambiente in Italia*, Bologna, Il Mulino.
- D'ANGELO, P. (2021). *Il paesaggio: teorie, storie, luoghi*, Bari-Roma, Laterza.
- GUERRA, C. (2015). *If You Don't Have a Good Laboratory, Find a Good Volcano: Mount Vesuvius as a Natural Chemical Laboratory in Eighteenth-Century Italy*, in «Ambix», n. 62(3), pp. 245-265.
- GUERRA, C. (2021). *A terrifying poison or a cheap fertilizer? The life and death of Mount Vesuvius ash*, in «Science in Context», n. 34(2), pp. 281-296.
- HARAWAY, D. (2015). *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, in «Environmental Humanities», n. 6 (1), pp. 159-165.
- Herzog on Herzog* (2002), a cura di P. Cronin, London, Faber and Faber.
- HORNBORG, A. (2015), *The Political Ecology of the Technocene*, London, Routledge.
- Il paesaggio nelle scienze umane: approcci, prospettive e casi di studio* (2012), a cura di G. Dal Borgo, D. Gavinelli, Milano-Udine, Mimesis.
- IOVINO, S., CESARETTI, E., PAST, E. (2018). *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- LÜTGENS, A. (1998). *Lo sguardo nella vetrina*, in A. Gursky, V. Gorner, A. Lutgens, *Andreas Gursky Fotografien: 1994-1998*, unstmuseum Wolfsburg & Hatje/Cantz, Wolfsburg & Ostfildern.
- MALASPINA, E. (2011). *Quando il paesaggio non era stato ancora inventato. Descriptiones locorum e teorie del paesaggio da Roma a oggi*, in *Lo sguardo offeso. Il paesaggio in Italia: storia geografia arte letteratura*, Atti del convegno internazionale di studi (Vercelli, Demonte e Montà, 24-27 settembre 2008), Centro Studi Piemontesi, vol.1, pp. 45-85.
- MATLESS, D. (2017). *The Anthroposcenic*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», n. 42(3), pp. 363-376.
- MOORE, J.W. (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, Kairos PM Press.

- NIXON, R. (2018). *The Anthropocene: The Promise and Pitfalls of an Epochal Idea*, in *Future Remains: A Cabinet of Curiosities for the Anthropocene*, a cura di G. Mitman, M. Armiero, R. Emmett, Chicago, University of Chicago Press, pp. 1-18.
- NORGAARD, R. (2013). *The Econocene and the Delta*, in «San Francisco estuary and watershed science», n. 11(3).
- OMODEO, P.D. (2022). *Hydrogeological Knowledge from Below: Water Expertise as a Republican Common in Early-Modern Venice*, in «Ber. Wissenschaftsgesch.», n. 45, p. 538.
- OMODEO, P.D., KRELLIG, H. (2022). *Venice's Marriage to the Sea: Ritual, Representation, and Environmental Transformation*, in *Venice and the Anthropocene. An Ecocritical Guide*, a cura di C. Baldacci, S. Bassi, L. De Capitani. P. D. Omodeo, Venezia, Wetlands.
- Paesaggio 1922-2022. Cent'anni della legge Croce* (2023), a cura di F. Mangone, N. Ruggiero, Napoli, Arte'm.
- PARIKKA, J. (2014). *The Anthrobscene*, Minneapolis, Minneapolis University Press.
- PRICE, J. (1999). *The Plastic Pink Flamingo: A Natural History*, in «The American Scholar», n. 68.2, pp. 73-88.
- RENN, J. (2020). *The Evolution of Knowledge: Rethinking Science for the Anthropocene*, Princeton, Princeton University Press.
- RAWORTH, K. (2014). *Must the Anthropocene be a Manthropocene?*, in «The Guardian», 20 ottobre.
- SAUER, C. (1939). *Man in nature; America before the days of the white men*, New York, Chicago, C. Scribner's sons.
- UEXKÜLL, J., (2013). *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, illustrazioni di G. Kriszat, a cura di M. Mazzeo, Macerata, Quodlibet 2010, ed. riveduta e accresciuta.
- WARD, S., MILLER, C. (2014). *The new town that never was*, in «Town & country planning», n. 83(8), pp. 348-354.
- ZHONG, R., (2024). *Are We in the 'Anthropocene,' the Human Age? Nope, Scientists Say. A panel of experts voted down a proposal to officially declare the start of a new interval of geologic time, one defined by humanity's changes to the planet*, in «The New York Times», 05 marzo 2024  
<https://www.nytimes.com/2024/03/05/climate/anthropocene-epoch-vote-rejected.html>.

### Fonti archivistiche

Venezia. Archivio di Stato, Scavi ed esecutori alle acque, Atti, pezzo 123, Scritture sulle condizioni e stato della Laguna (1623-1671), 552 folio.

### Sitografia

- [https://www.corriere.it/economia/consumi/22\\_maggio\\_16/violon-d-ingres-man-ray-venduto-124-milioni-dollari-asta-record-la-fotografia-5ddfa482-d500-11ec-b16f-571b4e744238.shtml](https://www.corriere.it/economia/consumi/22_maggio_16/violon-d-ingres-man-ray-venduto-124-milioni-dollari-asta-record-la-fotografia-5ddfa482-d500-11ec-b16f-571b4e744238.shtml) ultimo accesso 27 luglio 2023.
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372> ultimo accesso 27 luglio 2023.
- [https://www.ilmattino.it/video/glocal/castel\\_volturmo\\_la\\_schiusa\\_delle\\_tartarughe\\_dopo\\_il\\_jova\\_beach\\_party-6893044.html](https://www.ilmattino.it/video/glocal/castel_volturmo_la_schiusa_delle_tartarughe_dopo_il_jova_beach_party-6893044.html)
- [https://indicatoriambientali.isprambiente.it/sys\\_ind/200](https://indicatoriambientali.isprambiente.it/sys_ind/200) ultimo accesso 25 luglio 2023
- <https://ilfotografo.it/news/foto-del-mese-una-traccia-indelebile/> ultimo accesso 26 luglio 2023
- <https://www.udinetoday.it/cronaca/spiaggia-libera-lignano-sabbiadoro-2023.html> ultimo accesso 25 luglio 2023
- <https://www.nationaltrust.org.uk/visit/yorkshire/yorkshire-coast/history-on-the-yorkshire-coast>

ultimo accesso 26 luglio 2023

<https://www.noracomunicazione.it/lanthropocene-di-burtynsky-al-mast-di-bologna/> ultimo accesso 26 luglio 2023

[https://www.ilsole24ore.com/art/l-unesco-salva-venezia-non-e-black-list-patrimoni-rischio-AFyDJ5r?refresh\\_ce=1](https://www.ilsole24ore.com/art/l-unesco-salva-venezia-non-e-black-list-patrimoni-rischio-AFyDJ5r?refresh_ce=1) ultimo accesso 09 marzo 2024

<https://www.nytimes.com/2024/03/05/climate/anthropocene-epoch-vote-rejected.html> ultimo accesso 09 marzo 2024

<https://ilfotografo.it/news/foto-del-mese-una-traccia-indelebile/> ultimo accesso 26 luglio 2023

<https://www.noracomunicazione.it/lanthropocene-di-burtynsky-al-mast-di-bologna/> ultimo accesso 26 luglio 2023

<https://www.nytimes.com/2024/03/05/climate/anthropocene-epoch-vote-rejected.html> ultimo accesso 13 marzo 2024.





## **Lecture & Ricerche**

---



# 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 sabauda.

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 essere 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 savoïardi, 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 incumbente. 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 cascate. 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*, Savigliano, 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 (Carlettini, 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 tempietto 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 Mosconi, 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, modalidade 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 colpirono 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 Vivencio, *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.



L'interazione tra uomo e ambiente ha sempre giocato un ruolo cruciale nella formazione del paesaggio, influenzando non solo l'aspetto fisico dei luoghi, ma anche il loro significato culturale e storico. «Eikonocity» propone in questo primo numero della sua IX annata un gruppo di ricerche e di aggiornamenti di attività di catalogazione di patrimoni iconografici che si concentrano sull'area mediterranea dall'età moderna a quella contemporanea e approfondiscono momenti significativi di quest'area interessata da dinamiche di trasformazione rapide e complesse dei suoi assetti geopolitici. Una raccolta di studi che offre una visione interdisciplinare sulla costruzione del paesaggio, rivelando come le scienze umane ambientali possano contribuire alla nostra comprensione delle dinamiche storiche e culturali che modellano i luoghi in cui viviamo.