

anno I, n. 1, gen.-giu. 2016

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

Numero speciale

Città mediterranee in trasformazione

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

VI Convegno Internazionale

CIRICE 2014



anno I, n. 1, gen.-giu. 2016
ISSN 2499-1422

eikonocity

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



Proposte di contributi vanno inviate a:

Alfredo Buccaro, CIRICE, via Monteoliveto 3 | 80134 Napoli | tel. 081.2538000/008/014 |
e-mail: buccaro@unina.it; cirice@unina.it; info@eikonocity.com

I contributi e i saggi pubblicati in questa rivista vengono valutati preventivamente secondo il criterio internazionale di double-blind peer review. Gli articoli sono scaricabili in open access da: www.serena.unina.it

La rivista Eikonocity è edita da:

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea
Università degli Studi di Napoli Federico II
www.iconografacittaeuropea.unina.it



con l'Associazione Eikonocity - History and Iconography of European Cities and Sites
www.eikonocity.it

Rivista semestrale realizzata con Open Journal System e pubblicata da FeDOA Press - Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II

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.

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

Direzione

Alfredo Buccaro, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*

Vice-direzione

Annunziata Berrino, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*

Comitato scientifico

Aldo Aveta, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Gilles Bertrand, *Université Pierre-Mendès-France (Grenoble II)*
Alessandro Castagnaro, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Cesare de Seta, *Università di Napoli Federico II*
Salvatore Di Liello, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Antonella di Luggo, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Leonardo Di Mauro, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Michael Jakob, *École polytechnique fédérale de Lausanne*
Paolo Macry, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Andrea Maglio, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Fabio Mangone, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Brigitte Marin, *Université d'Aix-Marseille*
Bianca Gioia Marino, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Juan Manuel Monterroso Montero, *Universidad de Santiago de Compostela*
Giovanni Muto, *Università di Napoli Federico II*
Roberto Parisi, *Università del Molise*
Valentina Russo, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Daniela Stroffolino, *CNR - Avellino*
Carlo Maria Travaglini, *Università Roma Tre*
Ornella Zerlenga, *Seconda Università di Napoli*
Guido Zucconi, *Università IUAV di Venezia*

Corrispondenti scientifici

Francia: Émilie Beck, *Université Paris 13 - Emma Maglio, Université d'Aix-Marseille*
Germania: Gisela Bungarten, *Museumslandschaft Hessen Kassel*
Paesi Bassi: Silvia Gaiga, *Universiteit Leiden*
Regno Unito: Marco Iuliano, *University of Liverpool*
Romania: Anda-Lucia Spânu, *Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu*
Spagna: Miguel Taín Guzmán - Carla Fernández Martínez, *Universidad de Santiago de Compostela*

Direzione artistica e progetto grafico

Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*

Segreteria scientifica

Francesca Capano, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Massimo Visone, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*

Comitato di redazione

Gemma Belli, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Francesca Capano, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Marco de Napoli, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Nunzia Iannone, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Lia Romano, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Isabella Valente, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Francesco Viola, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Massimo Visone, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*

Segreteria di redazione

Marco de Napoli, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Lia Romano, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*

Segreteria amministrativa

Rita Ercolino, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*
Teresa Manzi, *Università di Napoli Federico II - CIRICE*

Direzione responsabile

Alessandro Castagnaro

*La redazione di questo numero è stata curata da
Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone*



Editoriale	7		
Iconografia e identità storica della città e del paesaggio urbano: una nuova occasione di studio e di confronto			
<i>Alfredo Buccaro</i>			
A prima vista	13	37	<i>Quæstiones perspectivæ</i>
Il racconto della città per immagini tra visualità e rappresentazione			Osservazioni sulla rappresentazione della città nel Rinascimento
<i>Maria Ines Pascariello</i>			<i>Cosimo Monteleone</i>
Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio	19	53	Iconografia e storiografia nel paesaggio archeologico di Paestum
<i>Francesca Capano</i>			Riflessi sul cantiere di restauro tra il XVIII e il XIX secolo
			<i>Stefania Pollone</i>
		75	The changing role of historic town of Rhodes in the scenario of Ottoman and Italian rules in the light of the iconographic sources
			<i>Emma Maglio</i>
		89	Rilevare, valutare, prefigurare
			Il contributo della cartografia nella lettura di Napoli tra fine Ottocento e inizio Novecento
			<i>Ornella Cirillo</i>
		115	L'immagine del paesaggio storico del Sannio nell'alta Valle Telesina
			Architetture rurali e trasformazioni urbane
			<i>Giovanna Ceniccola</i>
		133	Le trasformazioni territoriali dell'area pontina nel XX secolo
			La riconoscibilità storica dei luoghi nella iconografia tra Ottocento e Novecento: alcuni esempi
			<i>Maria Martone</i>
		147	L'iconografia nella produzione a stampa della Richter & C. per il settore turistico tra il 1900 e il 1930
			<i>Ewa Kawamura</i>
CIRICE 2014	175	161	In Palestina lungo le vie carovaniere
<i>Sommario degli Atti</i>			Tra paesaggi consolidati e rivoluzioni insediative
<i>del VI Convegno Internazionale di Iconografia Urbana</i>			<i>Alessandra Terenzi</i>
<i>Napoli, 13-15 marzo 2014</i>			

Iconografia e identità storica della città e del paesaggio urbano: una nuova occasione di studio e di confronto

Editoriale

Avviamo oggi l'esperienza di una nuova rivista, da intendersi quale organo e specchio dell'attività che da un ventennio il *Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea* (CIRICE) – fondato da Cesare de Seta e diretto dal 2011 da chi scrive – porta avanti in ambito nazionale e internazionale sul tema dell'immagine storica della città e del paesaggio urbano, con l'elaborazione di studi e ricerche, cataloghi e pubblicazioni, convegni e lavoro su campo, anche attraverso una stretta collaborazione con le altre istituzioni scientifiche del settore italiane e straniere, nonché con le amministrazioni pubbliche.

Da qualche tempo l'Università di Napoli Federico II, segnatamente all'interno del lungimirante programma culturale adottato dal nuovo Rettore Prof. Gaetano Manfredi, pone la propria attenzione alla valorizzazione di azioni volte alla formazione, alla ricerca e all'internazionalizzazione che possano riportare Napoli al centro del crogiuolo della cultura europea, restituendo così al nostro Ateneo e alla nostra città il ruolo rivestito a buon diritto per molti secoli. In tale direzione vanno, tra le altre iniziative, le azioni che il Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”, presieduto dal Prof. Roberto Delle Donne, sta conducendo al fine di potenziare la piattaforma SeReNa dedicata alla pubblicazione online di riviste scientifiche “open access”, in cui è stata accolta anche la nostra *Eikonocity*.

L'immagine della città e del paesaggio è parte del patrimonio culturale e il suo studio favorisce la conoscenza storica delle strutture urbane e del loro territorio, intesi come beni culturali da tutelare e valorizzare: più volte abbiamo avuto modo di chiarire la nostra posizione su tale tematica, anche in occasione di recenti incontri con studiosi da tempo impegnati sul tema del paesaggio storico urbano, come Michael Jakob e Carlo Tosco, tratteggiandone infine le linee principali all'interno di un contributo su *Città e storia*, rivista alla quale offriamo da tempo il nostro impegno al fianco del Direttore Prof. Carlo M. Travaglini.

Il *Centro Studi sull'Iconografia della Città Europea* dell'Università di Napoli Federico II nasce nel 1998 e nel 2000 diventa *Centro Interdipartimentale di Ricerca*, nella prestigiosa sede di Palazzo Gravina. La nostra istituzione, fondata sugli insegnamenti di Cesare de Seta, recluta oggi docenti e ricercatori di tre dipartimenti dell'Ateneo – DiARC, DiCEA, DSU – e collabora con numerose università estere. Il CIRICE provvede a inventariare la documentazione iconografica dei centri urbani europei dagli inizi dell'età moderna a quella contemporanea, eseguendone l'analisi e la catalogazione storico-critica e tecnico-scientifica; è inoltre promotore di ricerche nel campo della storia del rilevamento e dell'analisi delle tecniche per la realizzazione delle vedute urbane, avvalendosi di innovativi sistemi d'indagine informatizzata.

Negli ultimi anni, come si è potuto sperimentare in occasione del convegno CIRICE 2014, il Centro ha ampliato il proprio ambito d'interesse alla fotografia e alla cinematografia storica, *media* che hanno ormai prepotentemente conquistato la dignità di preziosi strumenti d'indagine sulla città e sull'architettura dal tardo Ottocento a tutto il Novecento. A seguito delle numerose esperienze condotte su incarico di pubbliche amministrazioni ed enti culturali, è stata costituita una ricca banca dati, a prezioso supporto di programmi e piani di intervento aventi come oggetto lo studio e la valorizzazione dei centri storici e del loro territorio, specie con riferimento all'ambito regionale campano e del Mezzogiorno.

Il CIRICE è stato promotore di numerosi convegni internazionali nel campo della storia della città e delle tecniche di iconografia e cartografia urbana. Da tali esperienze sono derivate un gran numero di pubblicazioni, tra cui i volumi collettanei *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo* (1996), *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo* (2002), *Tra Oriente e Occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo* (2004), *La città dei cartografi: studi e ricerche di storia urbana* (2008), *L'iconografia delle città svizzere e tedesche nel contesto europeo* (2013), *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento* (2014).

Il progetto relativo all'archivio informatizzato dell'iconografia storica delle città campane, finanziato a partire dal 2002 dalla Regione Campania, è stato eseguito dal nostro Centro nel corso degli anni 2002-2006, interessando le cinque province; la ricerca, condotta dal gruppo di studiosi e ricercatori attivi nella nostra équipe, ha portato all'allestimento della banca dati oggi consultabile sul sito del CIRICE, alla pagina: www.iconografiacittaeuropea.unina.it. Tali studi hanno inoltre costituito la base metodologica per la redazione del volume sull'*Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, da me curato con Cesare de Seta, edito nel 2006 da Electa. Studio questo necessariamente di sintesi a fronte dell'immensa messe di dati documentari raccolti nella prima fase del nostro studio, focalizzata sull'individuazione e catalogazione del repertorio storico-iconografico della città di Napoli e dei principali centri della sua provincia. A questo lavoro ha fatto seguito il volume dedicato agli altri centri campani, venendo estesa la stessa metodologia di ricerca e di schedatura per l'edizione della *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno* (Electa, 2008).

Un anno più tardi il CIRICE ha potuto mettere a frutto lo studio condotto al fianco dell'Assessorato all'Urbanistica della Provincia di Napoli, all'epoca affidato al Prof. Francesco Domenico Moccia, nel volume su *I centri storici della provincia di Napoli: struttura, forma, identità urbana* (Ediz. Scientifiche Italiane, 2009).

Nel luglio 2013 è nata, su iniziativa dei membri del CIRICE, l'Associazione *Eikonocity/History and Iconography of European Cities and Sites*. I principali scopi dell'Associazione sono di contribuire al dibattito scientifico-culturale relativo alla conoscenza, tutela e valorizzazione dei siti storici e dei paesaggi culturali, di promuovere studi sull'iconografia della città e del paesaggio in età moderna e contemporanea finalizzati al recupero dell'identità storica del territorio, di organizzare manifestazioni culturali, convegni, seminari, mostre, utili alla promozione degli studi sui temi suddetti, di promuovere la diffusione dei risultati delle ricerche mediante l'attività editoriale in qualunque forma (pubblicazioni on-line e a mezzo stampa, supporti multimediali, ecc.), di programmare corsi di formazione e corsi tecnici con personale qualificato.

L'Associazione si propone, inoltre, di sviluppare le proprie attività di ricerca in accordo con analoghe istituzioni ed enti, a diverso titolo operanti sul territorio in ambito nazionale e internazionale.

Studi e ricerche vengono attivati in linea con gli strumenti e le previsioni delle Pubbliche Amministrazioni, in modo da favorire una coerente adozione dei risultati. *Eikonocity* ha quindi adottato un logo e allestito un sito – progettato da Adriano Alfaro – atti a legare la propria attività alla descritta tradizione di studi del CIRICE e, quale proprio organo di informazione e dibattito, ha fondato con il nostro Centro la rivista che oggi avviamo alla pubblicazione con cadenza semestrale.

Questo periodico si avvale di un Comitato Scientifico Internazionale, cui va tutta la nostra gratitudine, e di una Double Blind Peer Review svolta da studiosi di alto profilo scientifico, cui siamo profondamente grati.

Eikonocity è aperta alle sollecitazioni dei colleghi dei Dipartimenti che compongono il CIRICE e intende accogliere prevalentemente contributi di giovani studiosi, offrendo un mezzo di diffusione per i loro studi; essa ospita testi, rubriche e recensioni in diverse lingue – anche grazie a una nutrita rosa di corrispondenti dall'estero – articolati nei filoni principali della storia della città sotto il profilo sociale, economico e politico, della storia dell'architettura e dell'urbanistica, dell'iconografia e della cartografia storica, e infine del rilievo e della rappresentazione storica del territorio urbano.

I contributi che, sulla scorta di CIRICE 2014, abbiamo ritenuto di poter proporre all'interno di questo primo numero della Rivista possono essere segnalati al lettore quali scritti di particolare interesse con riferimento alla storia della città mediterranea, della sua iconografia e delle tecniche di rappresentazione, nonché all'identità storica e alla tutela del paesaggio urbano italiano. Pensiamo così di aver introdotto degnamente alcune delle tematiche che, anche nei prossimi numeri, fungeranno da capisaldi della nostra trattazione.

Ringrazio, per aver tradotto quest'idea in un prodotto interdisciplinare utile, speriamo, al dibattito sulla materia, Nunzia Berrino, vicedirettore della rivista, lo staff della Segreteria Scientifica, nelle persone di Francesca Capano e Massimo Visone, e Maria Ines Pascariello per aver concepito soluzioni grafiche originali e particolarmente adatte ai nostri scopi. Sono grato al nostro Magnifico Rettore Prof. Gaetano Manfredi, al Prorettore Prof. Arturo De Vivo, e al Prof. Roberto Delle Donne, presidente del Centro di Ateneo per le Biblioteche e responsabile della piattaforma SeReNa, per aver creduto nella nostra impresa, ai Direttori dei Dipartimenti DiARC, DiCEA, DSU, Proff. Mario Losasso, Maurizio Giugni ed Edoardo Massimilla, a Cesare de Seta, maestro dei nostri studi, ai colleghi e amici Aldo Aveta, Antonella Di Luggo, Leonardo Di Mauro, Fabio Mangone, Ornella Zerlenga, e agli altri membri del Comitato Scientifico per l'autorevole apporto dato, ai Corrispondenti Scientifici e ai membri del Comitato di Redazione per l'infaticabile lavoro svolto.

Napoli, marzo 2016

Alfredo Buccaro

Iconography and historical identity of the city and of the urban landscape: a new opportunity for studying and comparing

Editorial

We are now starting the experience of a new magazine, to be considered as the evidence of what the *Interdepartmental Research Centre on Iconography of European City* (CIRICE) of University of Naples Federico II – founded by Cesare de Seta and since 2011 directed by me – has been carrying forward for around twenty years, in national as well as international context, on subjects as the historical image of the city and landscape, by performing studies and researches, by editing catalogs and publications, and by promoting conferences and workshops, also through a close cooperation with other scientific Italian and foreign institutions in these sectors, as well as with public administrations.

Since some years the University of Naples Federico II, particularly within the forward-looking cultural program adopted by the new Chancellor Rector Prof. Gaetano Manfredi, is putting its focus on promoting some actions aimed at training, research and internationalization, that are able to bring back Naples at the centre of European culture, thus giving back to our University and to our city the role rightly performed for many centuries. Particularly, in this direction is going the effort of the University Centre for Libraries “Roberto Pettorino”, chaired by Prof. Roberto Delle Donne, in strengthening SeReNa platform for online “open access” publication of scientific journals, inside which our *Eikonocity* has been accepted.

The image of a city and its landscape is part of cultural heritage: by studying it, we can promote the historical knowledge of urban structures and their territories, considered as public goods to be protected and improved: many times we have been able to clarify our position on this issue, including some recent meetings with scholars engaged for a long time on the subject of historical urban landscape, such as Michael Jakob and Carlo Tosco, also outlining the main lines of this matter within my recent paper in “Città e Storia”, the important magazine for which we are supporting the director Carlo M. Travaglini.

The *Centre for the Studies on Iconography of European City* of the University of Naples Federico II was established in 1998 and it became *Interdepartmental Research Centre* in 2000, with its office in the prestigious Palazzo Gravina. Today many professors of three departments of our University – DiARC, DiCEA, DSU – are members of CIRICE and many Italian and foreign researchers are working with us.

CIRICE makes the inventory of iconographic documents on European cities from Early Modern to Contemporary Age, performing the analysis and historical-critical/technical-scientific cataloguing. It also promotes researches on the history of surveying and on the analysis of techniques for editing the urban views, also making use of innovative digital investigation systems.

In recent years, as we experienced at the conference CIRICE 2014, our Centre has spread its sphere of interest to historical photography and cinematography, i.e. *media* that by now have definitely reached the dignity of valuable research tools on the city and its architecture since the late nineteenth century until the twentieth century. After a lot of studies made on behalf of public authorities and cultural institutions, we have created a rich database, much useful for projects and operative plans having as main target the study and development of the historical centers and their territories, especially with reference to Campania and to Southern Italy. CIRICE has promoted several international conferences on urban history, techniques of iconography and urban mapping. Many publications originated from these experiences, such as *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo* (1996), *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo* (2002), *Tra Oriente e Occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo* (2004), *La città dei cartografi: studi e ricerche di storia urbana* (2008), *L'iconografia delle città svizzere e tedesche nel contesto europeo* (2013), *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento* (2014).

The project of a digital archive of historical urban iconography of Campania, financed by our Region since 2002, has been performed by CIRICE in 2002-2006 with references to five provinces; the research, made by a group of scholars active in our team, has produced a database now available on the website of CIRICE: www.iconografiacitta europea.unina.it. Then these studies have formed the methodological basis for the writing of the volume on *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, edited by me with Cesare de Seta and published by Electa in 2006. This study is necessarily a synthesis in front of a lot of documents collected in the first phase of our study, focused on identifying and cataloguing the historical-iconographic repertory on Naples and on the main towns within its province. The study of other towns in Campania followed this work, being extended our methodology of researching and filing to the edition of *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno* (Electa, 2008). A year later CIRICE performed with the Planning Department of Neapolitan Province, at time coordinated by Prof. Francesco Domenico Moccia, a study on the old towns in Naples area, containing a detailed analysis of the origin and evolution of historical urban centers, edited in the work *I centri storici della provincia di Napoli: struttura, forma, identità urbana* (Ediz. Scientifiche Italiane).

In July 2013 the members of CIRICE founded the Association *Eikonocity/History and Iconography of European Cities and Sites*. The main aims of the Association are to contribute to the debate on the scientific and cultural knowledge, on the protection and development of historical sites and cultural landscapes, to promote studies on urban iconography and landscape in modern and contemporary age, in order to ensure the recovery of historical identity of urban territories, to organize cultural events, conferences, seminars, exhibitions, useful for the promotion of studies on these issues, for the dissemination of research results by publishing in any form (online or printed publications, multimedial products, etc.) and for plan training and technical courses by a qualified staff. Our Association also aims to develop the research activities in agreement with similar institutions operating on urban territories in the national and international sphere. A lot of studies and researches are activated in line with instruments and programs of public administrations, so as to promote a coherent uptake of the results.

Therefore *Eikonocity* has adopted a logo and has made a website – designed by Adriano Alfaro – to link its activities to the long tradition of studies by CIRICE. The Association has founded this ma-

gazine together with CIRICE to have its own instrument of information and of debate, to be edited half-yearly.

This review has an International Scientific Committee, to which we are grateful, and it uses a Double Blind Peer Review made by scholars with a high scientific profile.

Eikonocity is open to the suggestions of our colleagues of CIRICE and it will hold mainly the works of young scholars, providing a means of spread for their studies; our magazine will contain texts in several languages – also thanks to a large group of foreign correspondents – articulated in the main topics of urban history (from social, economic and political points of view), history of architecture and urbanism, iconography and historical cartography, and finally survey and historical representation of urban territory.

The papers that, after the experience of CIRICE 2014, we are proposing within this first issue may be reported to our reader as interesting works with reference to the history of Mediterranean cities, to their iconography and techniques of representation and to the historical identity and protection of Italian urban landscape. So we think to have introduced worthily some themes that will serve as the cornerstones of our discussion in the next issues.

I thank Nunzia Berrino, vice-director of this magazine, and the staff of the Scientific Secretary (Francesca Capano and Massimo Visone) for turning our idea into an interdisciplinary product – useful, I hope, to the debate on our subjects – and Maria Ines Pascariello for conceiving some original graphical solutions, very well suited to our purposes. I am grateful to our Chancellor Prof. Gaetano Manfredi, to the Vice-Chancellor Prof. Arturo De Vivo, and to Prof. Roberto Delle Donne – the president of the University Centre for Libraries and manager of SeReNa platform – for believing in our enterprise, to the Directors of Departments DiARC, DiCEA, DSU, Profs. Mario Losasso, Maurizio Giugni and Edoardo Massimilla, to Cesare de Seta, the master of our studies, to our friends and colleagues Aldo Aveta, Antonella Di Luggo, Leonardo Di Mauro, Fabio Mangone, Ornella Zerlenga, and to the other members of the Scientific Committee, to the Scientific Correspondents and to the Editorial Board for their tireless work.

Naples, March 2016

Alfredo Buccaro

A prima vista

Il racconto della città per immagini tra visualità e rappresentazione

Maria Ines Pascariello Università degli Studi di Napoli Federico II- Dipartimento di Ingegneria Civile Edile Ambientale

Abstract

Nel vasto panorama in cui si inquadra il lavoro di ricerca volto allo studio dell'iconografia della città svolge un ruolo significativo la rappresentazione, la disciplina in grado di conservare le immagini e di produrne di sempre più adeguate alle odierne visioni. Rendendosi necessario a tale studio sia l'utilizzo di diversi strumenti di indagine, che il confronto con varie scale di riferimento, che l'apporto di varie discipline, si giunge, attraverso i contributi presenti nel primo numero della rivista, ad esplicitare un metodo di approccio all'immagine della città in cui la visione si configura come linguaggio privilegiato.

At first sight. City's narration by pictures between visuality and representation

Representation, the discipline able to save images and to produce more and more adapted to today's views has a meaningful role in the big world in which is part the research focused on the study of city's iconography. For such study is necessary to use different tools to survey, comparing different scales of reference, applying several disciplines: therefore, through the contributions in the magazine's first issue, we can explain a method of approach to the city's image which the vision configured as its own.

Keywords: Rappresentazione, immagine della città, visualità.
Representation, city's image, visuality.

© Maria Ines Pascariello
Corresponding author: mipascar@unina.it
Received March 24, 2015; accepted May 24, 2015

Introduzione

Il lavoro di ricerca volto allo studio dell'iconografia della città, così come all'analisi del patrimonio culturale, attraverso le sue tracce e i suoi frammenti, è da considerarsi tanto interessante quanto complesso, non solo perché passa attraverso un sistema di memoria affatto articolato, ma anche e soprattutto perché, nel corso della ricerca, ci si trova di fronte a un insieme esteso ed eterogeneo di dati, di volta in volta implementati e modificabili all'infinito, sempre in continuo e repentino mutamento. Questi necessitano di essere verificati continuamente, senza annullarne le differenze, anzi evidenziandole e rendendoli, ogni volta, eloquenti e vitali, attraverso l'interrogazione e il confronto. Dati che stanno costruendo il grande archivio del mondo globale, dove il passato, il presente e il futuro sembrano non avere soluzione di continuità in una storia che passa attraverso un sistema di codificazione sempre più difficile da disciplinare.

Nel corso della ricerca la storia, via via ricostruita, si presenta, sempre, meravigliosa e affascinante, piena di eventi e di contrasti; d'altro canto l'insieme dei dati progressivamente raccolti risulta a dir poco vasto e articolato, e le fonti bibliografiche, benché numerose e autorevoli, sembrano non bastare a ricomporre in maniera completa il contesto storico e culturale ricercato.

A partire dalla testimonianza letteraria diventa, anzi, sempre più forte l'esigenza non solo di immaginare l'oggetto dello studio, ma di visualizzarlo durante la sua storia, spingendosi all'interno di essa per poter apprezzare trasformazioni, dettagli, colori, usi e costumi della cultura di un tempo che fu.

In uno scenario così variegato si va delineando un ruolo significativo per la rappresentazione, la disciplina in grado di conservare le immagini e di produrne e divulgarne di sempre più adeguate alle odierne visioni, in un processo in cui “più le immagini sono vivaci ed impressionanti, più è facile usarle come custodie dei ricordi” [Foer 2011, 212].

La città come luogo delle immagini

Ognuno riesce a identificare se stesso in un luogo ritrovando, nell'archivio della memoria, vicende più o meno lontane nel tempo e riconoscendo in quel luogo il significato di figurabilità, intesa come la qualità “che conferisce ad un oggetto fisico un'elevata probabilità di evocare in ogni osservatore un'immagine vigorosa. Essa consiste in quella forma, colore o disposizione che facilitano la formazione di immagini ambientali vividamente individuate, potentemente strutturate, altamente funzionali. Essa potrebbe venire denominata leggibilità o forse visibilità in un significato più ampio per cui gli oggetti non solo possono essere veduti, ma anche acutamente e intensamente presentati ai sensi” [Lynch 1998, 31].

D'altro canto, la città, è il luogo per eccellenza che meglio interpreta l'idea dell'evocazione delle immagini della memoria: l'esperienza esistenziale si concretizza proprio nell'identità materiale dello spazio urbano e architettonico, mentre la rappresentazione della sua storia, delle sue vicende quotidiane, dei suoi ricordi diviene il luogo simbolico-formale ed evocativo che garantisce l'individualità e la riconoscibilità di quei significati potenzialmente presenti nella struttura dell'ambiente urbano.

Le strade, le piazze, i pieni e i vuoti, sono riconoscibili attraverso la loro ricchezza di valori simbolici, attività o funzioni. Ma il tempo modifica i segni della forma; le piazze, gli edifici, le strade diventano frammenti di racconti diversi e sembra che man mano si perda quel rapporto tra spazio architettonico e spazio dell'esistenza che la città possiede fin dall'atto della sua fondazione. La percezione dello spazio esistenziale, la città appunto, intesa come sequenza di immagini di una stessa narrazione, è indipendente, tuttavia, dalla variabile tempo: non può essere smarrita dalla memoria perché anche la lettura di episodi urbani, come una piazza, una fontana pubblica, un edificio, una strada, fanno riaffiorare alla mente tutti gli elementi che rendono riconoscibile quel luogo come proprio. Si coglie la complessità configurativa della città attraverso l'interpretazione di un oggetto architettonico che va oltre il fatto in sé; si comprende la necessità di oltrepassare il limite oggettivo della consistenza materica dell'oggetto per costruire la griglia entro cui individuare ogni aspetto che sia caratterizzante per il luogo.

“L'esplorazione ai confini esterni del recinto, quelli dove nascono le interazioni con altre aree disciplinari, i luoghi dove si annida il conflitto, sebbene a prima vista ciò possa apparire una digressione” [Torsello 2006, 135] diventa fondamentale proprio per poter appropriarsi dell'oggetto urbano e per documentarlo, studiarlo e, infine raccontarlo.

L'utilizzo di diversi strumenti di indagine, il confronto con diverse scale di riferimento, l'apporto e l'intersezione di varie discipline consentono di esplicitare un metodo di approccio all'immagine della città, in cui la visione si configura come linguaggio espressivo e descrittivo privilegiato.

Lo scenario urbano contemporaneo ci abitua e, più spesso, ci obbliga a usi e letture della realtà che ci circonda che spostano l'interesse dell'osservatore e dello studioso da quello strettamente metrico e tipologico a quello proiettivo e topologico, senza dubbio più complesso da codificare e da decodificare. Se da un lato è vero che l'arricchimento culturale, concettuale e immaginativo del mondo contemporaneo offre come termine ultimo un prodotto qualitativamente differenziato, dall'altro comporta anche una perdita di intelligibilità in relazione al sempre crescente grado

di informazione che contiene. Non solo le numerose e diverse scale di riferimento, ma anche l'ampio arco di punti di vista e di temi rendono visibili differenti caratteristiche morfologiche, dalle variabili di velocità e di spostamento connessi ai mezzi di scambio e di trasporto, ai distinti modi di abitare e alle loro declinazioni in termini di tempo, di geografia e di ambiente. L'indagine che, in questo modo, sulla città si compie, diventa un'analisi critica che consente di esaminare una realtà complessa e multiforme, costituita da parti eterogenee, caratterizzata da diverse tipologie e morfologie, vissuta, attraversata e pensata in modo differente, secondo i diversi luoghi. Le numerose storie, idee, percezioni che hanno attraversato la città nel corso del tempo, le numerose voci e identità che provengono dall'interno, come pure dall'esterno, forniscono la materia da cui si possono generare concezioni intellettive, visioni, descrizioni.

Il doppio senso delle immagini

Molte recenti rappresentazioni della città fissano lo sguardo sul “morbosamente sublime” [Baudrillard 2004], sulla città come allegoria dei fallimenti, molto spesso caricatura del fallimento dell'urbano. Anche se queste rappresentazioni possono, in parte, riflettere la realtà, ci si dimentica troppo facilmente che le città sono le più complesse fra tutte le imprese culturali umane; le città si evolvono più o meno lentamente con la partecipazione di migliaia di individui e le ragioni delle loro trasformazioni nel tempo sono quasi infinite e sedimentate nel processo storico.

La città non è una semplice metafora. Se si è disposti a guardare, ci sono molte visioni della città, visioni antiche, contemporanee, future, serie, insolite.

Chi ha prodotto, nel passato, immagini di città, così come chi le crea oggi, dal pittore all'incisore al disegnatore al fotografo, ha compiuto una scelta – e continua a compierla – rispetto a quale significato rappresentare di quell'oggetto; in ogni epoca il fruitore delle immagini, dallo studioso al ricercatore all'osservatore, entra in un doppio sistema di visualità in cui il rapporto tra soggetto e oggetto è una relazione reciproca di conoscenza e di scambio. Il soggetto che guarda il mondo e lo rappresenta dispone di una ‘camera’, qualunque sia la tecnica di rappresentazione che utilizza, la quale è capace di svelare una costruzione spesso non prevedibile all'inizio del processo pittorico, grafico, fotografico, o comunque del processo creativo. La visibilità, in questo processo, si trasforma e diviene traccia, segno, impronta, mentre l'invisibile, ciò che è stato dimenticato, volutamente o no, è ciò che non sembra suscitare attenzione.

Nell'autore delle immagini la coscienza del vedere non è simultanea all'azione creativa, che richiede un certo tempo di elaborazione, ma è precedente e, una volta rielaborata, viene espressa mediante la creazione dell'immagine; al contrario nel fruitore delle immagini la visualità diviene cosciente solo quando l'atto del vedere diviene compiuto. Anche l'emozione, talvolta, è esclusa dalla visualità dell'autore, mentre viene tutta rimandata alla sensibilità del fruitore.

Un doppio sistema di scambio tra le azioni compiute dal creatore dell'immagine e dall'osservatore è dunque sotteso al processo di interconnessione delle sfere conoscitive, subordinate alla logica del vedere, mentre il regime scopico, sotteso alla visione, riesce a distinguere, di quelle immagini, ciò che è visibile da ciò che non lo è.

L'uso consapevole delle tecniche di rappresentazione da un lato e delle immagini dall'altro, applicato allo studio dell'iconografia della città, punta dunque a costruire percorsi figurativi che siano soprattutto percorsi di senso, in cui le immagini, sia quelle analizzate come fonti per lo studio, sia quelle prodotte per la verifica delle ipotesi di studio, devono essere considerate non come un oggetto ma come un processo, attraverso il quale si imprimono in maniera più tangibile le tracce nella memoria.

L'atto del vedere è innanzitutto un atto creativo. Lo sguardo viene anche prima dell'atto della parola e possiede un valore laicamente miracoloso: aiuta a dare un senso all'esperienza, svela la presenza di problematiche irrisolte, nella vita come nella ricerca, offre la possibilità di interrogare la realtà, di rappresentarla e, a patto che l'attenzione sia desta, consente di fuggire dagli errori e da possibili luoghi comuni.

In questo tipo di esplorazione si è spesso accompagnati dal tratto interrogativo, leggero e talvolta sorridente del disegnatore in cui ciascuno studioso dell'iconografia della città, inevitabilmente, un po' si trasforma.

Il disegno infatti, da sempre sede dell'idea, prima ancora che si strutturino le norme del linguaggio per la sua diffusione, partecipa e, più spesso, determina il complesso procedimento di trasferimento del pensiero in immagine, riuscendo a trasformare l'idea di un oggetto in rappresentazione dello stesso oggetto; sia che ci si riferisca a una operazione di analisi, di traduzione, di prefigurazione, o, ancora, di trascrizione, il disegno è, al tempo stesso, sistema di pensiero e mezzo inteso nel senso del termine latino *instrumentum*. La più immediata accezione di rappresentazione si riferisce al disegno iconico imitativo delle apparenze ottiche di un corpo e rimanda, nella sua codificazione geometrica, all'idea di immagine grafica tracciata su una superficie piana allo scopo di surrogare l'esperienza visiva dell'osservatore. In tal senso la rappresentazione si pone come l'albertiana finestra o, comunque, come messa in scena di tante finestre, tutte rievocanti la specificità delle immagini così come esse si prospettano all'atto visivo; quest'operazione è riconducibile al significato di proiezione ottica secondo cui la rappresentazione approda, attraverso il disegno, a segni e indici intesi come tracce determinate fisicamente dall'oggetto referente. Pertanto, si impone nello spazio della comunicazione visiva e non ha barriere linguistiche da infrangere: parla la lingua universale dell'immagine.

All'interno di questo linguaggio, un oggetto, per divenire fruibile, "deve diventare segno, cioè in qualche modo esterno a un rapporto che significa soltanto, ovvero arbitrario e privo di coerenza con il rapporto concreto, ma coerente invece e carico di senso in un rapporto astratto e sistematico con tutti gli altri oggetti-segni" [Baudrillard 2004, 96].

Ancor più determinante risulta questo rapporto, quando il concetto di rappresentazione di un oggetto si estende alla rappresentazione dello spazio, in cui l'oggetto è incluso: impadronirsi della città esplorandola nella dimensione del disegno, come logica conseguenza dei metodi visivi e geometrico-descrittivi, non solo attribuisce alle immagini di studio la capacità di rievocare vicende ormai lontane nel tempo, ma in quegli avvenimenti, rielaborati dalla relazione percettiva che si stabilisce tra osservatore e cosa osservata, e raccontati mediante la rappresentazione grafica che consolida il codice simbolico dei segni grafici, si evidenzia la struttura sostanziale dello spazio.

Il disegno è un'occasione intellettuale tra le parti di questo rapporto che ricostruisce la memoria dei luoghi con forme ipotetiche, ma di fatto concrete, capaci di sviluppare la facoltà di distinguere quelle configurazioni spesso trasformate in frammenti nonché di riconoscere le tracce di quelle configurazioni ancor più spesso cancellate dal tempo.

La disciplina grafica concorre ad abituare l'occhio dello studioso a cogliere, dello spazio in cui di volta in volta è inserito, caratteristiche configurative e aspetti morfologici; a comprendere i volumi e le superfici che compongono lo spazio, scomponendolo nella mente e ricomponendolo nella rappresentazione; a distinguere le intersezioni tra i piani e le superfici che delimitano lo spazio; a individuare geni geometriche e a descrivere criticamente gli elementi significativi.

Per questo "l'occhio attrezzato" dell'osservatore [De Rosa 2003, 15], l'occhio di chi pratica l'arte del disegno, l'occhio di chi conosce metodi e fondamenti della rappresentazione, scompare lo

spazio dell'architettura e frammenta l'architettura della città in rappresentazioni spesso simultanee o sovrapposte che ne aiutano l'indagine e la comprensione; una volta appropriatosi dello spazio e delle sue caratteristiche intrinseche l'osservatore diviene disegnatore e ricomponi i frammenti di architettura in una o più immagini che sintetizzano lo spazio e ne esprimono forme e contenuti secondo il linguaggio logico e rigoroso della geometria descrittiva.

La rappresentazione che spesso nel lavoro di ricerca dal rilievo è affiancata o da esso conseguita, consente, attraverso la potente sintesi di cui è capace e l'immediatezza visiva della comunicazione che genera, di ottenere l'immagine di una città, oserei dire, a portata di sguardo.

A chi studia la storia della città e la racconta attraverso le immagini la principale difficoltà che si presenta è quella di organizzare queste immagini in un flusso narrativo capace di far scorrere il racconto senza confondere chi legge.

Questo aspetto non è necessariamente una meta, ma piuttosto una sfida che gli autori degli articoli di questo primo numero della rivista Eikonocity, che è già essa stessa una sfida, hanno accolto e affrontato: la sfida a dar inizio a una riflessione il cui contenuto amplifichi o estenda il racconto stesso in un'esperienza simbolica che stimoli la mente con l'audace obiettivo di diventare capaci di leggere e far leggere il palinsesto straordinario di architettura, ambiente, arte e storia che è il più prezioso dei patrimoni.

Bibliografia

- BERGER, J. (2014). *Il taccuino di Bento*. Venezia: Neri Pozza.
- BAUDRILLARD, J. (2004). *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani.
- DE ROSA, A. (2003). *Lo sguardo denigrato. Ruolo dell'osservatore nell'era della rappresentazione digitale*. Padova: Il Poligrafo.
- LE CORBUSIER (1923). *Vers une architecture*. Paris: Crès. Trad. it. (1984), *Verso un'architettura*. Milano: Longanesi & C.
- FOER, J. (2011). *Moonwalking with Einstein. The Art and Science of Remembering Everything*. USA: edit.
- LYNCH, K. (1998). *L'immagine della città*. Venezia: Biblioteca Marsilio.
- MANOVICH, L. (2004). *The Poetics of Augmented Space*. [on line] www.manovich.net
- PASCARIELLO M. I. (2009). *Il progetto e l'illusione*. Napoli: Nane Edizioni.
- TORSELLO, B. P. (2006). *Figure di pietra*. Venezia: Marsilio.
- WUNENBURGER, J. J. (1997). *Philosophie des images*. Paris: PUF. Trad. it. (1999) *Filosofia delle immagini*, Torino: Einaudi.

Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio

Francesca Capano

Università degli Studi di Napoli Federico II

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

Abstract

Già alla metà dell'Ottocento alla foto celebrativa si affianca la foto documento (*Mission Héliographique*, 1851), ma la più grande campagna fotografica è quella americana della *Farm Security Administration* (1935). In Italia nel 1936 la VI Triennale di Milano ospita la *Mostra sull'Architettura Rurale* di Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel: Pagano fotografa l'Italia con sguardo sincero e onesto scevro da un campanilismo di regime. Negli stessi anni e nello stesso ambiente intellettuale si forma Federico Patellani, il primo fotogiornalista italiano. Il suo lavoro, raccolto nel *Fondo Federico Patellani*, è in grado di offrire, ancora oggi, allo storico dell'architettura e del paesaggio molte riflessioni di studio.

The photographic archives for the History of architecture and landscape

Since the second half of the XIX century the celebrative photography and the documentary photography (*Mission Héliographique*, 1851) exist together, but the largest photographic campaign is the *American Farm Security Administration* (1935). In 1936 the VI Triennial of Milan hosts the *Mostra sull'Architettura Rurale* of Giuseppe Pagano and Guarniero Daniel: Pagano photographs honestly Italy as a country free from a pride of regime. In the same years and in the same intellectual circle Federico Patellani, the first Italian photojournalist grows. His work is collected in the *Fondo Federico Patellani*, that is able to offer, even today, many interesting cues to the historian of architecture and landscape.

Keywords: Fotografia-documento, archivio fotografico, Fondo Federico Patellani.

Documentary photography, photographic archives, Fondo Federico Patellani.

Corresponding author: f.capano@unina.it

Received March 16, 2015; accepted June 1, 2015

Introduzione

Che la fotografia sia riconosciuta come arte è innegabile, così come è universalmente noto che la fotografia è documento iconografico; però, ancora oggi, non esiste un vero metodo di classificazione per la fotografia-documento. Molti sono gli studi su fotografia e fotografi ma lo sforzo dovrebbe ancora essere indirizzato verso la decodificazione dell'informazione che il documento fotografico è in grado di fornire allo storico. Traslare cioè i tanti studi fatti sull'iconografia urbana, che utilizza vedute, piante e pittura di paesaggio, nella fotografia di architettura e di paesaggio.

L'inquadramento

Se la prima immagine fotografica si ritiene sia quella impressa dello scienziato Joseph Nicéphore Niépce tra il 1826 e il 1827, alla fine degli anni Trenta erano già definite due tecniche che per grandi linee possiamo definire francese e inglese [Fanelli 1984, Newhall 1984]. Louis-Jacques-Mandé Daguerre fissava il soggetto su di una lastra di metallo argentato, ottenendo un'unica immagine non riproducibile, ma che raggiungeva una grande precisione nei dettagli. William Henry Fox Talbot riuscì a imprimere il soggetto su carta negativa, che quindi offriva la possibilità della riproduzione. Negli stessi anni Hippolyte Bayard ottenne, sempre da una camera artigianale, direttamente più stampe positive, ma le sue sperimentazioni non furono supportate dalla comunità scientifica francese che appoggiò Daguerre [Poivert 2001].

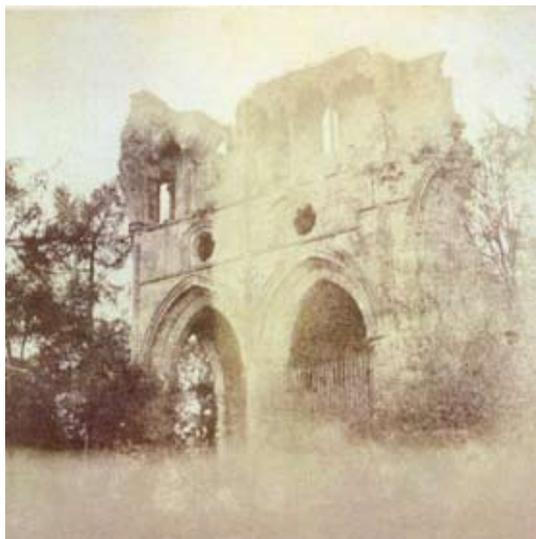


Fig. 1: W. H. Fox Talbot, *The tomb of Sir W. Scott in Dryburgh Abbey*, The British Library, *Photographically illustrated Books*.

Fig. 2: D. Konstantinou, *The Acropolis from the Southwest*, Athens, 1865, The J. Paul Getty Museum, *Collection Photographs*.

I primi soggetti furono architetture e paesaggi, anche perché ben rispondevano ai lunghi tempi di esposizione necessari alle prime fotografie. A questo aspetto dobbiamo però affiancarne sicuramente uno culturale: la foto si candidava a essere una valida alternativa alla pittura di paesaggio, inoltre la facilità di riproduzione permetteva che le nuove immagini potessero raggiungere un più vasto pubblico e quindi soddisfare le richieste sempre maggiori della borghesia in ascesa sociale.

Il turismo di massa si sviluppava quasi in contemporanea con la fotografia: possedere l'immagine di un determinato sito poteva rappresentare sia la prova del viaggio che il desiderio di una determinata meta. Proprio Talbot sviluppò il suo lavoro verso questa nuova tendenza come dimostra il volume edito nel 1845: *Sun Pictures of Scotland* [First Photographs: William Henry Fox Talbot 2002]. Anche in questo caso il soggetto non è avulso dalla corrente culturale in voga, ovvero perfettamente in sintonia con il Romanticismo e il Gothic Revival. Quindi sia il soggetto che l'inquadratura delle prime fotografie devono molto al medievalismo di quegli anni e quindi ai volumi con immagini, come, ad esempio, quelli illustrati da Augustus Charles Pugin [Ackerman 2001, 3]. Anche le possibilità offerte dalla nuova tecnologia indirizzarono il tipo di immagine. Infatti fotografare l'interno delle chiese medioevali integre, e non allo stato di rudere, era praticamente impossibile per la luce insufficiente, così come poteva essere impossibile inquadrare interamente un campanile in ambienti urbani non molto ampi; indispensabile in questi casi l'utilizzo della stampa del disegno dal vero.

Un discorso analogo si può fare per l'architettura classica: infatti il fotografo greco Dimitris Konstantinou nel 1860¹ riprese per le sue foto dell'acropoli di Atene l'impostazione del secolo precedente, suggerita dalle *Antichità di Atene* di James Stuart e Nicholas Revett. Questo esempio è ancora più calzante perché la fotografia di paesaggio non presentava le limitazioni di luce o di difficoltà di inquadratura su indicate [Ackerman 2001, 5]. Se quindi le prime fotografie e i primi fotografi non avevano la volontà di documentare (anche se ciò non toglie all'immagine un valore documentario), in Francia nel 1851 venne promossa una campagna fotografica con oggetto i monumenti nazionali: la *Mission Héliographiques*. La Commissione dei Monumenti francese ingaggiò i fotografi Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq, e Auguste Mestral, a ognuno fu affidata una regione da rilevare con la fotografia [Daniel - Bergdoll 1995].

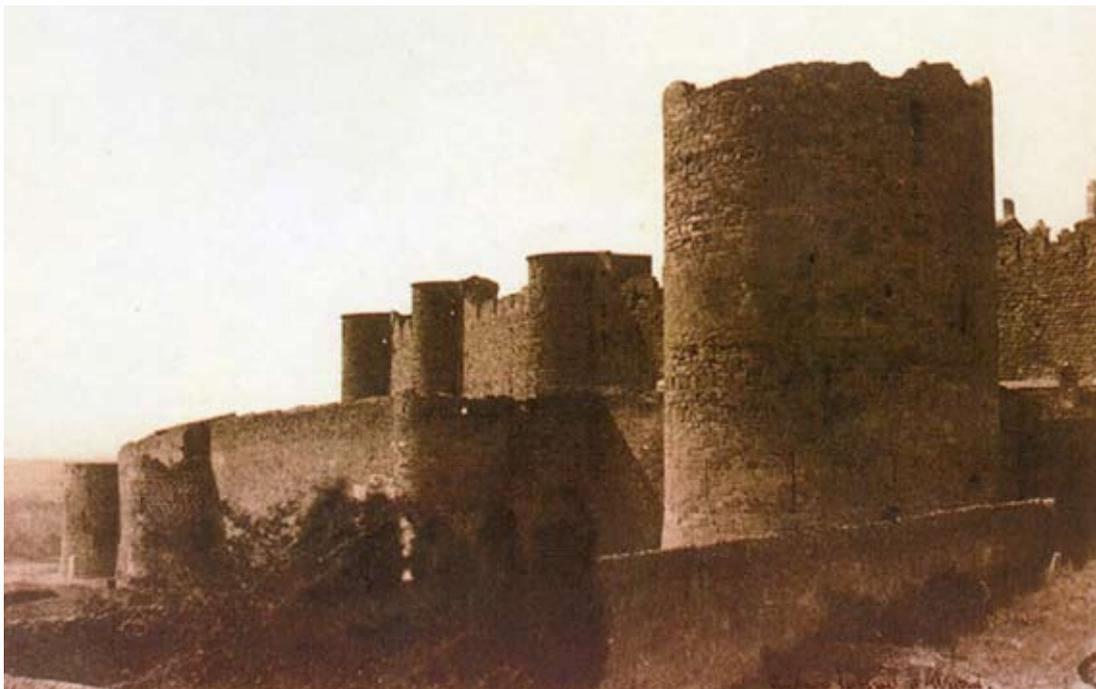


¹ <http://www.getty.edu/art/collection/objects/59734/dimitriosconstantintheacropolisfromthesouthwest-athensgreek1865/>, consultato in giugno 2015.



Fig. 3: É. Baldus, *Tour Magne, Nîmes*, 1861 ca., The Metropolitan Museum of Art, *Gilman Collection*.

Fig. 4: G. Le Gray, Auguste Mestral, *The Ramparts of Carcassonne*, 1851, The Metropolitan Museum of Art, *Gilman Collection*.



Tra questi a Baldus fu richiesto poco dopo (1860) la documentazione delle attrezzature delle ferrovie francesi², il fotografo fornì immagini praticamente a settiche, come richieste dall'incarico, ma ancora più interessante fu la capacità dell'autore di cogliere anche la modernità dei suoi soggetti, proponendo dei veri e propri documenti di architettura che non avevano la monumentalità degli edifici aulici.

Altro esempio di fotografia dichiaratamente documento si ebbe in Inghilterra negli stessi anni grazie alla *Architectural Photographic Association* il cui scopo era quello di organizzare un archivio di immagini di architetture di paesi diversi che potessero essere bagaglio culturale per i suoi membri [Safier 2013].

In realtà la velocità della fotografia e la veridicità dell'immagine furono da subito chiare e il mezzo fu sfruttato per entrambe queste sue caratteristiche. Sempre Baldus fu incaricato di un rilievo fotografico delle fasi della costruzione della nuova ala del Louvre. Anche la costruzione dell'Opéra di Parigi di Charles Garnier fu immortalata da una impegnativa campagna fotografica (più di duecento fotografie).

L'incarico di raccontare tutte le fasi della costruzione fu affidato da Garnier a Hyacinthe César Delmaet e Louis-Émile Durandelle [Fanelli 2009, 102]; Charles Marville documentò le demolizioni per i *Grand Travaux* di Haussmann e Napoleone III [de Moncan 2009]. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc per il restauro di Notre-Dame volle un minuzioso rilievo iconografico per documentare lo stato di fatto della cattedrale prima del restauro ed infatti commissionò un gran numero di dagherrotipi di grandi dimensioni per essere sicuro di riuscire a riprodurre anche i più piccoli particolari [Ackerman 2001, 8].

Con la metà dell'Ottocento nacquero alcune imprese che proponevano album e stampe di monumenti e ambienti urbani come ad esempio *Imprimerie Photographique* di Louis Désiré Blan-

² <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/original/DP138031.jpg>, consultato in giugno 2015.



Fig. 5: É. Baldus, *Railroad Station*, Toulon, dopo il 1861, The Metropolitan Museum of Art, *Gilman Collection*.



Fig. 6: C. Marville, *Percement de l'avenue de l'Opéra et boulevard Henri IV*, 1862, Bibliothèque Nationale de France, *École nationale des ponts et chaussées*.

quart-Evrard e Hippolyte Fockedeý [Jammes 1981] o quella italiana dei fratelli Alinari. Questo fenomeno, come giustamente ha spiegato Ackerman, dipende dalle correnti nazionalistiche e aggiungerei dal formarsi degli stati moderni. Le nazioni scelsero come soggetti preferiti quelli che più rappresentavano la cultura del proprio popolo: Medioevo in Francia e Inghilterra, Rinascimento in Italia, architettura classica in Grecia. Tali immagini erano destinate ad un pubblico in ascesa di turisti viaggiatori, chiaramente facoltosi e borghesi: il fenomeno del *Grand Tour* dei secoli precedenti si era evoluto in un fenomeno di costume destinato a un pubblico più ampio. Spesso i fotografi viaggiatori anticiparono o seguirono il colonialismo creando un forte interesse verso luoghi lontani ed esotici, interesse stimolato da una componente letteraria. Caso significativo fu il viaggio di Maxime Du Camp, che con Gustave Flaubert visitò l'Egitto nel 1849 con una piccola camera per calotipo e il treppiedi [Bonanome 2007].

Un rapporto privilegiato è sempre esistito tra architettura e fotografia. Infatti le fotografie sono state utilizzate da storici per sostenere o confutare ipotesi, da militanti di architettura per gli stessi motivi: John Ruskin ad esempio ordinò un gran numero di dagherrotipi di Venezia. E nonostante la sua nota convinzione di rigetto per la modernità pensava che le fotografie fossero un utilissimo strumento, anche se il suo rapporto con la fotografia fu alquanto ambiguo e mutevole [I dagherrotipi della collezione Ruskin 1986].

Ma le foto furono anche utili poiché proponevano facilmente dei modelli da studiare e da riproporre in nuovi progetti, diventando poi anche il manifesto dell'architettura di un determinato autore.

Già nel 1876 la rivista *The American Architect and Building News* illustrava gli articoli con foto³; mentre il primo volume su di un architetto con immagini fu la monografia su Henry Hobson

³ <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=amarch>, consultato in giugno 2015.



Richardson di Mariana Schuyler Van Rensselaer, pubblicata nel 1888 [Griswold Van Rensselaer 1969].

L'Italia non fu al passo con i tempi ed infatti nonostante i prodotti Alinari, Brogi e Sommer [Miraglia 1981, 483] o il lavoro di Carlo Naya [Venezia, Archivio Naya 1981] per raccontare Venezia, il cui fascino internazionale era incondizionato, la fotografia non ebbe quel ruolo di raccontare tutta l'Italia che aveva avuto in Francia negli stessi anni.

Esistono casi interessanti di fotografi dilettanti, ricchi e aristocratici come il conte Giuseppe Primoli [Giuseppe Primoli. Istantanee e foto storie 1979] e scrittori fotografi come Giuseppe Verga [Autobiografia di una nazione. Storia fotografica 1999, 68], però, la più ampia, dal punto di vista della diffusione, rappresentazione iconografica dei centri alla fine del XIX secolo, fu quella dei fascicoli illustrati supplemento a *Il Secolo: Le cento città d'Italia*, che rappresentò i centri anche piccoli e medi in 192 fascicoli di otto pagine, suddivisi in 16 serie tra il 1887 e il 1902. L'apparato iconografico fu veramente consistente; si contano infatti circa 5.000 immagini: dove le xilografie (tratte anche da foto) sono numericamente superiori alle foto [Le Cento Città d'Italia illustrate 1983]. Una trentina d'anni dopo sempre Edoardo Sonzognò pubblicò la collana *Le Cento Città d'Italia illustrate*, dove finalmente l'Italia venne fotografata in 300 fascicoli che uscirono tra il 1924 e il 1929 con cadenza mensile. Questa ricca documentazione fotografica è di grande valore poiché spesso riprese ambienti urbani che sarebbero poi stati distrutti per i noti eventi della seconda guerra mondiale.

Ma la più grande campagna fotografica venne condotta negli Stati Uniti d'America per documentare la difficile condizione del territorio nella seconda metà degli anni Trenta, dopo la grande crisi

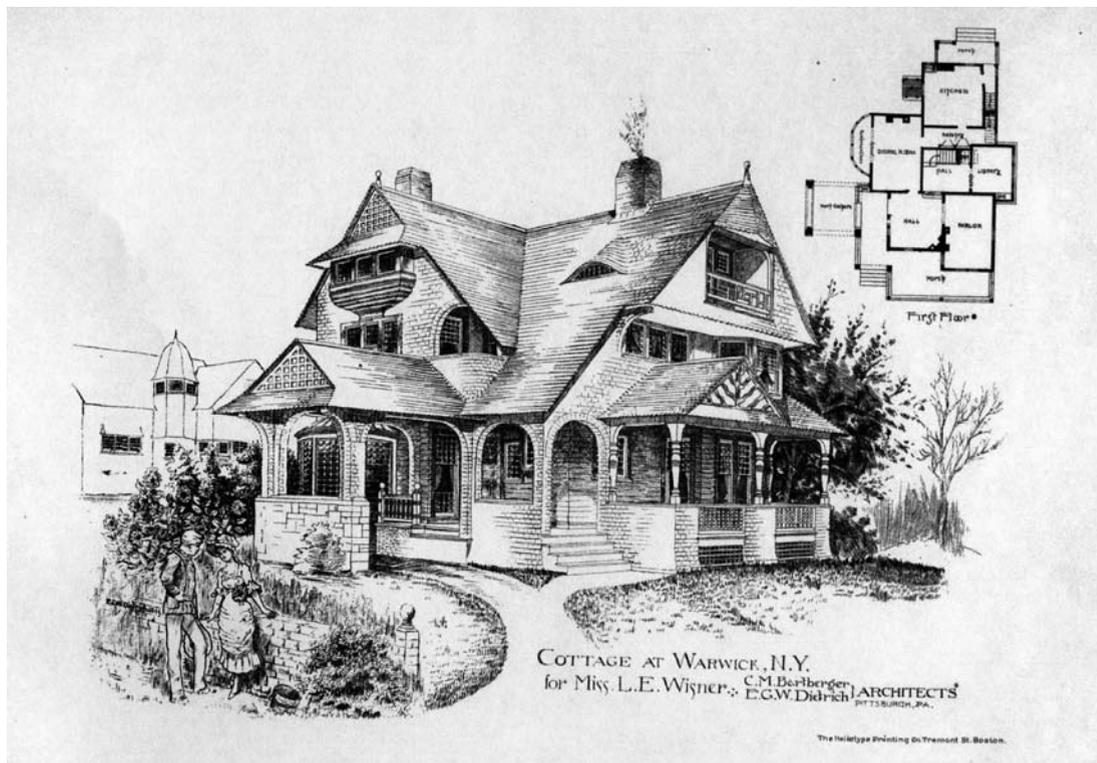


Fig. 7: M. Du Camp, *Abu Simbel*, 1850, The Metropolitan Museum of Art, Robert O. Dougan Collection.

Fig. 8: B. & Dietrich, *Cottage for Miss L. E. Wisner, Warwick, New York*, da «The American Architect and Building News», Boston, James Rosgoog & co., vol. 12, luglio 1884, p. 446.

economica degli anni Venti, aggravata dalla siccità, che aveva interessato Texas e Dakota tra il 1932 e il 1936. Infatti nel 1935 l'economista Roy Stryker fu incaricato di verificare lo stato delle zone agricole del paese. Stryker decise di utilizzare la fotografia come il più veloce e corretto documento d'analisi: fu istituita la *Farm Security Administration* (FSA) che condusse una campagna a tappeto per i vasti territori americani [Farm Security Administration. La fotografia sociale americana 1975].

Brevi note sulla fotografia in Italia negli anni Trenta

In Italia molto interessante e praticamente degli stessi anni fu l'opera dell'architetto, militante di architettura, Giuseppe Pagano, che fotografò il paese per la *Mostra sull'Architettura Rurale* con Guarnerio Daniel [Pagano - Daniel 1936]. L'impresa fotografica può presentare delle similitudini con il lavoro prodotto dalla *Farm Security Administration*. L'Archivio fotografico Pagano, che contiene anche le foto che servirono per la mostra, è stato studiato in modo pionieristico da Cesare de Seta [Giuseppe Pagano fotografo 1979] ed è stato recentemente oggetto di un nuovo approfondimento [Musto 2008^a]. Rimanendo nel campo dell'architettura e del territorio, che mantiene comunque un

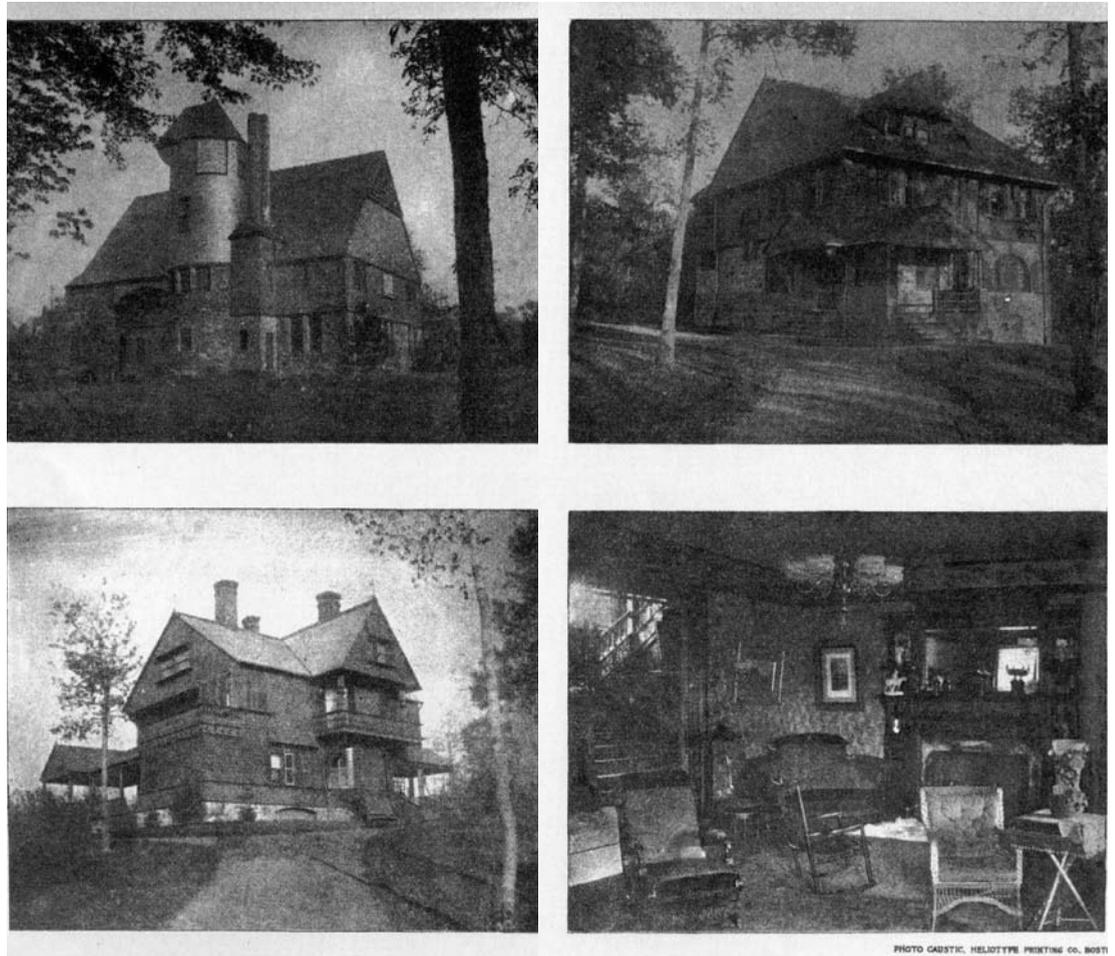


Fig. 9: *House of Short Hill*, New York, da «The American Architect and Building News», Boston, James Rosgoog & co., vol. 12, luglio 1884, tavola non numerata dopo p. 446.

forte legame con gli scatti più generici di costume o di semplice composizione di forme ottenute, con i più svariati oggetti, ne esce un'Italia povera, dove le foto che ritraevano le difficoltà di quegli anni rimangono bagaglio privato dell'architetto-fotografo. Non era possibile mostrare il lato oscuro del paese in una mostra all'interno della VI Triennale di Milano e quindi con il patrocinio dello stato fascista. Pagano riuscì a non scontentare il regime e a dare comunque un'immagine vera di pacata e serena bellezza senza nessuna indulgenza verso quegli aspetti rurali, campanilistici e scontati così cari alla dittatura. L'impresa non era facile poiché il fascismo era molto attento a dare una determinata immagine del paese, incanalando una consistente parte della ricerca artistica di quegli anni secondo le correnti a esso gradite. Per la fotografia e la filmografia l'Istituto L.U.C.E ebbe un ruolo fondamentale, raccontando l'Italia di Mussolini; del resto basta sciogliere l'acronimo, *L'Unione Cinematografica Educatrice*, per non avere dubbi sul ruolo svolto dall'istituzione, nata nel 1925 [Bevilacqua 2002].

Gli anni prima della seconda guerra mondiale furono assai proficui e permisero alla fotografia italiana quel salto che la mise al passo con la fotografia internazionale [de Seta 2004]. Che Pagano fotografo sia stato influenzato dalla fotografia tedesca e in particolare dal Bauhaus è già stato detto, sia dalla corrente di estrema sperimentazione di Laszlo Moholy-Nagy (in modo minore), che da quella 'oggettiva' di Walter Peterhans. Il suo ruolo di co-direttore di Casabella gli permise di conoscere quel che si faceva oltralpe e sicuramente di farsi contaminare anche dalle inquadrature drammatiche di Erich Mendelshon [Zannier 1991, 14-48, 113, *La fotografia al Bauhaus* 1993].

Ma la Milano di quegli anni fu fucina di un gruppo di intellettuali che contribuirono a questo momento così favorevole per la fotografia, nonostante i tempi così difficili della politica: mi



Fig. 10: Frontespizio di Mantova, collana *Le cento città d'Italia*, supplemento del «Secolo», Milano Sonzogno, 1980, a. XXV, 25 giugno, allegato al numero 8700.



Fig. 11: Frontespizio di Mantova. *La reggia dei Gonzaga*, collana *Le cento città d'Italia illustrate*, n. 88, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1926.





Fig. 12 (alla pag. precedente): G. Pagano, *Matera*, 1936 ca., Archivio fotografico Giuseppe Pagano, vol. 6, n. 37 (da Giuseppe Pagano 2008, 66).

Fig. 13: G. Pagano, *Atene*, 1940 ca., Archivio fotografico Giuseppe Pagano, vol. 73, n. 3 (da Giuseppe Pagano 2008, 115).

Fig. 14: G. Pagano, *Bologna, le torri*, 1940 ca., Archivio fotografico Giuseppe Pagano, vol. 33, n. 31 (da Giuseppe Pagano 2008, 130).





Fig. 15: A. Lattuada, *Tavola 25. Bastioni* (da Occhio Quadrato 1941).

Fig. 16: A. Lattuada, *Tavola 25. Fine della città* (da Occhio Quadrato 1941).



riferisco ad Alberto Lattuada e Federico Patellani. Lattuada e Pagano erano amici ed entrambi redattori di *Domus* e *Tempo*. Letterato, regista e fotografo il primo pubblicò in quegli anni *Occhio Quadrato* (nome derivato dalla forma dell'immagine): un piccolo libro di ventisei tavole, pubblicato nel 1941, allegato a *Corrente*, nato dal vagabondare del regista-fotografo nella periferia di Milano e Venezia. Lattuada era all'epoca aiuto regista di Mario Soldati (che pare suggerì il titolo del libro); lavoravano a *Piccolo mondo antico* [Madesani 2005, 155]. Tra i produttori del film oltre Carlo Ponti vi era il giovane Federico Patellani, altra figura destinata a diventare di spicco nel panorama dei fotografi italiani.

L'archivio di Federico Patellani

Federico Patellani (1911-1977), giovane laureato in legge e appassionato di fotografia e filmografia, diventerà uno dei più famosi fotografi italiani. Fu il primo fotogiornalista italiano, proponendo un nuovo tipo di articolo con molte immagini fotografiche e grandi didascalie [Patellani 1943]. Patellani lavorò agli esordi per *L'Ambrosiano*, dove ebbe l'occasione di pubblicare le prime foto scattate durante la campagna in Africa Orientale; poi lavorò per il *Tempo*, il *Corriere Lombardo*, *Epoca*, *Oggi*, *La domenica del Corriere*, il *Successo*, *Storia illustrata*, *Atlante*. Nel 1941 fu arruolato nelle Squadre Fotocinematografiche dell'esercito, documentando la campagna di Russia con lo pseudonimo di Pat Monterroso [Federico Patellani. Fotografie e cinema 2005; Federico Patellani. Professione fotoreporter 2015]. Le sue immagini offrono uno sguardo obiettivo e sincero sull'Italia prima della guerra e poi della ripresa economica, occupandosi anche di aspetti più leggeri come cinema e varietà. Sua è la famosa foto di Totò che si asciuga la faccia dopo essersi rasato⁴. Si interessò anche di filmografia e oltre all'esperienza di *Piccolo mondo antico*, fu aiuto regista di Lattuada per *La lupa* e autore di due documentari *Viaggio nei paesi di Ulisse* e *Viaggio in Magna Grecia* e di un lungometraggio *America Pagana*, sulla civiltà maya. I suoi interessi erano rivolti anche ai paesi stranieri come dimostra il famoso servizio *Paradiso Nero*, nato dalla collaborazione con il figlio Aldo, e dopo aver visitato Congo Belga e Kenya. Il suo ultimo lavoro (1976), un solo anno prima della scomparsa, lo realizzò in Sri Lanka.

Egli fu l'ideatore dei *Documentari di Tempo*, quando nuovo direttore era Arturo Tofanelli e art director Bruno Munari [Della Torre 2014]. I *Documentari* erano numeri speciali che raccontavano i principali avvenimenti dell'anno attraverso una attenta selezione di fotografie. L'archivio fotografico Patellani è stato interamente ricomposto in un fondo omonimo del Museo di Fotografia Contemporanea⁵.

Le immagini tra foto, provini e negativi sono circa 600.000, tutte datate tra il 1935 e il 1976, anno precedente alla scomparsa del nostro, cui si aggiungono circa 1.000 testi di articoli e 50 album⁶; tutto il materiale racconta il lavoro di una vita, conservato insieme ai documenti cartacei secondo l'ordinamento di Patellani. In villa Ghirlanda a Cinisello Balsamo, sede del museo, è stato ricomposto lo studio del fotografo, con gli arredi disegnati sempre da Patellani, nella sala dell'Aurora.

A questo punto è doveroso citare circa 100 scatti dedicati alla Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, tutti datati tra il 1939 e 1940, cioè fino all'inaugurazione. Tra l'altro una strana coincidenza, o meglio coincidenza mancata, è che di Pagano, autore di un illuminante articolo sulla mostra, uscito su *Casabella* nel 1940 [Pagano 1940], non si siano ritrovati scatti.

Va però detto che, nonostante siano poche le foto di Pagano di architettura contemporanea [Musto 2008^b, 73], la mancanza di immagini della mostra è particolarmente significativa poiché Pagano aveva diretta conoscenza sia dell'Università di Roma che dell'E42 (di cui esistono anche

⁴ http://mfc.itc.cnr.it/mfc/scheda_immagine?db_name=skaf_603&idk_id=IMM-10070-0001847 &ric_type=semplice, consultata in giugno 2015.

⁵ <http://www.mufoco.org/collezioni/fondo-federico-patellani/>, consultato in giugno 2015.

⁶ Il ricco fondo nel dettaglio è composto da circa 406.000 negativi in bianco e nero di formato 135 mm, 48.000 negativi in bianco e nero di formato 6 x 6, 6.000 negativi in bianco e nero di formato 9 x 12, 130.000 diapositive di vari formati, 10.000 stampe alla gelatina bromuro d'argento, 8 album di provini a contatto serie Leica, 167 album di provini a contatto, 1.000 testi di articoli pubblicati, 50 album di ritagli di giornali dei suoi articoli, 8.186 schede degli scatti utilizzati per servizi italiani ed esteri (<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/fondi/FON-10120-0000007/>, consultato in luglio 2012).

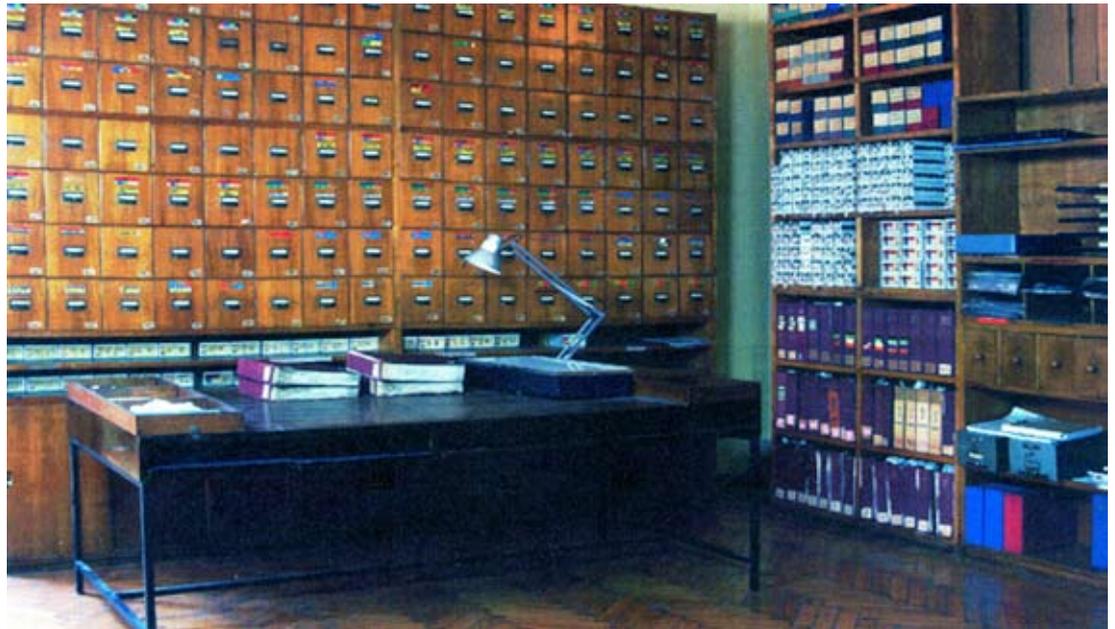
delle fotografie), forse gli unici interventi a scala urbana paragonabili alla mostra napoletana. La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, inoltre, ha avuto una minore fortuna critica rispetto ai cantieri romani, non riferendoci però a pubblicazioni in ambito culturale locale o agli anni della propaganda di regime.

Nel fondo Patellani sono conservati cinquanta scatti circa del cantiere datati genericamente tra maggio 1939 e giugno 1940 e altrettanti dell'inaugurazione. Confrontare queste immagini con quelle della pubblicistica di regime di quegli anni, assai vasta in realtà (ad esempio gli articoli usciti su *Architettura*, rivista ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti, tra il 1938 e il 1941), ci dà un'immagine diversa e per certi aspetti sincera [Capano 2014, 1233].

Valga per tutti la folla dei visitatori al villaggio abissino. Uno dei più visitati all'inaugurazione e poi bombardato e non ricostruito. Il villaggio faceva parte del complesso del Padiglione dell'Africa Orientale Italiana. Il complesso della mostra dell'AOI fu affidato, inseguito ad un concorso nazionale, agli architetti Mario Zanetti, Luigi Racheli e Paolo Zella Melillo [Muratori 1939]. Elemento principale era il padiglione permanente, il Cubo d'oro, sul retro vi erano sette padiglioni collegati da una sottile pensilina. I padiglioni erano dedicati all'Eritrea, alla Somalia, ai Governariati di Galla e Sidama, di Harar, di Scioia e alla civiltà Hamar. Per l'Etiopia fu costruito un villaggio abissino e il Bagno di Fāsīladas, uno degli edifici del castello di Gondar, l'antica capitale imperiale dell'Abissinia [Pagano 1990]. Il villaggio era popolato di abitanti autoctoni che erano stati fatti venire appositamente dall'allora Abissinia e che a causa della guerra rimasero in Italia⁷. Questi erano praticamente dei figuranti, che dovevano mostrare la vita nei territori conquistati. Patellani fu molto colpito da questa comunità trapiantata, forse più che dalle capanne, e infatti molte foto, qualcuna anche a colori, sono dedicate proprio agli indigeni che erano ospitati in baracche, costruite nei confini delle aree destinate alla mostra.

Molto interessanti sono anche le foto di cantiere, dove gli operai a lavoro forniscono la dimensione alla costruenda architettura, non sempre riconoscibile.

Fig. 17: Lo studio di Federico Patellani ricomposto nella Sala dell'Aurora di villa Ghirlanda sede del Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Milano.



⁷ Napoli, Archivio di Stato, *Prefettura di Napoli*, Gabinetto, stanza 107, Secondo Versamento, stanza 188, fa. 897.



Fig. 18: F. Patellani, La fontana dell'Esedra in costruzione, 1940 ca., Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, *Fondo Federico Patellani*, PR. 194/FT. 27.

Fig. 19: F. Patellani, Gruppo di abissini sullo sfondo le baracche. Mostra delle Terre italiane d'Oltremare, 1940 ca., Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, *Fondo Federico Patellani*, PR. 315/FT. 22a.



Ancora da menzionare sono le foto del Settore industria e dell'ingresso da via Terracina, di cui fu autrice Stefania Filo Speziale, anche questi distrutti e mai ricostruiti.

Queste succinte indicazioni dovrebbero essere da stimolo per dimostrare come anche un argomento, su cui c'è una vasta bibliografia, potrebbe essere riletto alla luce di un archivio come il *Fondo Federico Patellani*, oggi consultabile anche on line.

È chiaro che allo studioso di architettura e allo storico della città e del paesaggio sono aperte molte nuove opportunità offerte dagli archivi fotografici [Madesani 1998, Iuliano-Penz, 2014]. Ma lo studio che analizza la foto come documento non dovrebbe prescindere da quanto è stato già sollevato: anche quando si fotografa un paesaggio l'immagine che si ottiene è comunque costruita grazie alla sensibilità del fotografo [Valtorta 2005, 174]. Quindi il fotografo ha un ruolo determinante ed è necessario che lo storico sia in grado di decodificare il documento dalle informazioni soggettive che la foto fornisce. Per fare un esempio concreto basta confrontare le immagini della mostra di Patellani con quelle, già citate, della pubblicistica ufficiale di quegli anni. O ancora, per accennare alle foto non esclusivamente documentarie, possiamo confrontare il lavoro di Patellani con gli scatti suggestivi e volutamente più accattivanti di Giulio Parisio [Iuliano 2005, 27].



Fig. 20: F. Patellani, Il villaggio abissino nei giorni di apertura della Mostra delle Terre italiane d'Oltremare, 1940, Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, *Fondo Federico Patellani*, PR. 324/FT. 36.

Fig. 21: F. Patellani, Le corti interne del Settore industria della Mostra delle Terre italiane d'Oltremare, 1940, Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, *Fondo Federico Patellani*, PR. 322/FT. 45A.

Fig. 22: G. Parisio, *La Fontana dell'Esedra di notte*. Mostra d'Oltremare e del Lavoro italiano nel Mondo, 1952 ca., Archivio Fotografico Parisio, *Fondo Giulio Parisio*, FT/17/22 (La Mostra d'Oltremare 2005, 146).



Bibliografia

- ACKERMAN, J. S. (2001). *On the Origins of Architectural Photography*, CCA Study Centre. Mellon Lectures, (<http://www.cca.qc.ca/system/items/1937/original/Mellon02-JA.pdf?1241159343> consultato in giugno 2015).
- Autobiografia di una nazione. Storia fotografica della società italiana.* (1999). A cura di CRISCENTI, L. - D'AUTILIA, G. Roma, Editori Riuniti, 1999.
- BEVILACQUA, P. (2002). *Il Paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto Luce*. Roma: Editori Riuniti.
- BONANOME, D. (2007). *Fotografia e appunti di viaggio. L'Egitto di Maxime Du Camp e Gustave Flaubert*. Roma, Nuova Cultura.
- CAPANO, F. (2014). *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*. In *History of Engineering. Storia dell'Ingegneria/Proceedings of the International Conference. Atti del 5° Convegno Nazionale*. A cura di D'AGOSTINO, S. - FABRICATORE, G. Napoli: Cuzzolin, pp. 1225-1237.
- DANIEL, M. - BERGDOLL, B. (1995). *The Photographs of Édouard Baldus*. New York: Metropolitan Museum of Art; Montreal: Canadian Centre for Architecture.
- DELLA TORRE, G. (2014). *Patellani, Federico*. In *Dizionario-Biografico. Treccani on-line* ([http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_\(Dizionario-Biografico-co\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_(Dizionario-Biografico-co)), consultato in giugno 2015).
- DE MONCAN, P. (2009). *Charles Marville: Paris photographié au temps d'Hausmann*. Parigi: Mécène.
- DE SETA, C. (2004). *L'immagine fotografica e architettura della modernità*. In *Arti e Architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura. Un secolo di progetti creativi*. A cura di CELANT, G. Milano: Skira.
- FANELLI, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura*. Bari: Laterza.
- Farm Security Administration. La fotografia sociale americana del New Deal*. (1975). Parma: Centro Studi e Museo della fotografia e dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma.
- Federico Patellani. Fotografie e cinema 1943-1960*. (2005). A cura di BOLOGNESI, K. - CALVENZI, G. Collana *Quaderni di AFT: Fotografi e fotografia oggi*. Prato: Regione Toscana.
- Federico Patellani. Professione fotoreporter*. (2015). A cura di BOLOGNESI, K. - CALVENZI, G. Collana *Quaderni di AFT: Fotografi e fotografia oggi*. Milano: SilvanaEditoriale.
- First Photographs: William Henry Fox Talbot and the birth of photography* (catalogo della mostra). (2002). New York: PowerHouse Books.
- Giuseppe Pagano fotografo*. (1979). A cura di DE SETA, C. Milano: Electa.
- Giuseppe Pagano. Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes. Image Alphabet*. A cura di DE SETA, D. Madrid: Lampreave & Millán.
- Giuseppe Primoli. Istantanee e fotostorie della Belle Époque*. (1979). A cura di PALAZZOLI, D. Milano: Electa.
- GRISWOLD VAN RENSSLAER, M. (1969). *Henry Hobson Richardson and his works*. A cura di MORGAN, W. New York: Dover Publications (ristampa del volume del 1888).
- I dagherrotipi della collezione Ruskin*. (1986). A cura di COSTANTINI, P. - ZANNIER, I. Firenze: Alinari.
- IULIANO, M. (2005). *Dagli archivi fotografici Parisio e Troncone: immagini per la Modern Heritage List*. In *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*. A cura di LUCARELLI F. Napoli: Electa Napoli, pp. 26-43.
- IULIANO, M. - PENZ, F. (2014), *The Cambridge Experiment: Arts*, n. 3, pp. 307-334 (<http://www.mdpi.com/2076-0752/3/3/307>)
- JAMMES, I. (1981). *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française*. Ginevra, Parigi: Librairie Droz.
- La fotografia al Bauhaus*. (1993). A cura di COSTANTINI, P. Venezia: Marsilio.

- Le Cento Città d'Italia illustrate*. (1983). A cura di BELLOCCHI, U. Ristampa Edison: Bologna.
- MADESANI, A. (1998). *La fotografia come documentazione e come opera d'arte*. In *Il patrimonio fotografico: tutela e valorizzazione*. A cura del CENTRO PER IL RESTAURO E LA CONSERVAZIONE DELLA FOTOGRAFIA. Milano: Berselli, pp. 29-35.
- MADESANI, A. (2005). *Storia della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori.
- MIRAGLIA, M. (1981). *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911). Grafica e immagine*. In *Illustrazione Fotografia*. A cura di ZERI, F., *Storia dell'arte italiana, Parte terza: Situazioni momenti indagati*, Volume secondo, vol. 9**. Torino: Giulio Einaudi editore, pp. 421-544.
- MURATORI, S. (1939). *Concorso per la mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*. In «Architettura», Marzo, pp. 183-189.
- MUSTO, G. (2008)^a. *The photographic archive of Giuseppe Pagano*. In *Giuseppe Pagano. Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes. Image Alphabet*. A cura di DE SETA, D. Madrid: Lampreave & Millán, pp. 232-245.
- MUSTO, G. (2008)^b. *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*. Tesi di dottorato in Storia dell'architettura e della città (XIX ciclo), tutor DE SETA, C. (<http://www.fedo.unina.it/1655/>, consultata in giugno 2015).
- NEWHAL, B. (1984). *Storia della fotografia*, Torino: Einaudi.
- PAGANO, G. - DANIEL, G. (1936). *Architettura rurale italiana, Quaderni della Triennale*. Milano: Hoepli.
- PAGANO, G. (1940). *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*. In «Costruzioni-Casabella. Rivista mensile», Novembre, pp.131-135.
- PAGANO, L. (1990). *1940 – Padiglioni dell'Africa Orientale Italiana: Mario Zanetti, Luigi Racheli, Paolo Zella Melillo*. In SIOLA, U. *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli: Electa Napoli, p. 126-127.
- PATELLANI, F. (1943). *Il giornalista una nuova formula*. In *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*. A cura di SCOPINICH, E.F. Numero speciale «Domus», Milano, pp. 125-137.
- POIVERT, M. (2001). *Hippolyte Bayard. Collection Photo Poche*, n. 91. Paris: Nathan.
- SAFIER, M. (2013). *Scheda*. In *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. A cura di HANNAVY, J. Londra: Routledge, pp. 1421-1424.
- VALTORTA, R. (2005). *Volti della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*. Skira, Milano.
- Venezia, Archivio Naya*. (1981). A cura di ZANNIER, I. Venezia: O. Böhm Editore.
- ZANNIER, I. (1991). *Architettura e fotografia*, Roma-Bari, Laterza.

Fonti archivistiche

- Napoli, Archivio di Stato, *Prefettura di Napoli*
 Collezione privata, *Archivio fotografico Giuseppe Pagano*
- Napoli, Archivio fotografico Parisio, *Collezione Giulio Parisio*
- Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea, *Fondo Federico Patellani*
- Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *École nationale des ponts et chaussées*
- New York, The Metropolitan Museum of Art, *Gilman Collection*
- New York, The Metropolitan Museum of Art, *Robert O. Dougan Collection*
- Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, *Collection Photographs*

Sitografia

- <https://www.bl.uk/catalogues/photographyinbooks/Photo.ASP?PhotoID=11411>, consultato in giugno 2015
- <http://www.cca.qc.ca/system/items/1937/original/Mellon02-JA.pdf?1241159343>, consultato in giugno 2015

[http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_(Dizionario-Biografico)), consultato in giugno 2015
<http://www.fedo.unina.it/1655/>, consultato in giugno 2015
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/59734/dimitriosconstantintheacropolisfromthesouthwestathensgreek1865/>, consultato in giugno 2015
<http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/original/DP138031.jpg>, consultato in giugno 2015
<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=amarch>, consultato in giugno 2015
http://mfc.itc.cnr.it/mfc/scheda_immagine?db_name=scaf_603&idk_id=IMM-10070-0001847&ric_type=semplice, consultato in giugno 2015
<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/fondi/FON-10120-0000007/>, consultato in luglio 2012
<http://www.mdpi.com/2076-0752/3/3/307>, consultato in giugno 2015

Quæstiones perspectivæ

Osservazioni sulla rappresentazione della città nel Rinascimento

Cosimo Monteleone

Università degli Studi di Padova - Dipartimento di Ingegneria civile edile ambientale

Abstract

Nel corso del Rinascimento l'evolversi della *perspectiva artificialis* e delle tecniche di rilevamento urbano, solitamente eseguito ricorrendo a specifici strumenti per la delineazione prospettica – come quello creato dal Lanci –, costituirono un fattore determinante per una nuova idea di spazio. Ma la consapevolezza che la realtà fosse misurabile già si faceva lentamente strada per mezzo degli studi intensivi di Ottica medievale e della riscoperta di alcuni antichi testi scientifici come la *Geografia* di Tolomeo. Infatti, mentre la *perspectiva naturalis* certificava l'importanza cruciale della distanza tra osservatore e piano iconico, le reminiscenze classiche introducevano l'espedito della griglia geometrica per fissare univocamente la posizione di un punto sulla superficie terrestre. Al sottile legame tra i 'ritratti di città' e il mondo scientifico della Rappresentazione fece inequivocabilmente cenno Giorgio Vasari, che nei suoi *Ragionamenti* ricordò di aver costruito la celebre veduta intitolata *L'Assedio di Firenze* per palazzo Vecchio, utilizzando, tra gli altri strumenti di misura, anche le 'occhiate al naturale'.

Quæstiones perspectivæ. Observations about the representation of the city in the Renaissance

During the Renaissance the rigorous perspective associated with the urban 'surveys', performed through *ad hoc* perspective instruments – as the tool created by Lanci – was an essential factor for the success of a new idea of space. The awareness of measuring the reality comes after extensive studies of medieval Optics and the rediscovery of Ptolemy's Geography. The first explains the importance of the distance between the observer and the iconic plane, while the second introduces the concept of the geometric grid to locate a point on the Earth's surface. Finally the link between these new 'city-views' with the world of Representation is unequivocally demonstrated by Vasari, who in his *Ragionamenti* remembers to have obtained the famous view titled *Assedio di Firenze* for Palazzo Vecchio, using also, among other measuring tools, the 'occhiate al naturale'.

Keywords: Ottica, Lanci, prospettografo, viste urbane, rilievo.

Optics, Lanci, perspective devices, urban view, survey.

Corresponding author: cosimo.monteleone@unipd.it

Received March 4, 2015; accepted May 24, 2015

Introduzione

Nel Rinascimento la prospettiva ha rivoluzionato la maniera di rappresentare lo spazio, ricorrendo a principi geometrico-matematici nuovi, le cui radici affondano tanto nel passato – segnatamente negli ambiti dell'Ottica medievale e delle scuole d'abbaco – quanto nel moderno, in linea con il rinnovato interesse umanistico per le scienze antiche. L'entusiasmo per la prospettiva spinge i pittori all'applicazione delle sue regole ben oltre ciò che è matematicamente verificabile, 'costringendo' nella regola qualsiasi ambito della realtà – anche quello naturale – se, come la trattatistica da Piero della Francesca a Gian Paolo Lomazzo ampiamente dimostra, si giunge persino a teorizzare su una corretta raffigurazione del corpo umano.

Non fa eccezione l'immagine della città che, nello stesso periodo, è coinvolta in questo radicale cambiamento: essa abbandona lentamente la sua carica simbolica, per assumere un ruolo descrittivo, più convincente e realistico, atto ad esaltarne la "magnificenzia e la reale consistenza topografica" [de Seta 1998, 13]. Per cercare di comprendere il motivo per il quale, durante il Rinascimento, si assiste improvvisamente al proliferare di *ichnographia* e di viste a 'volo d'uccello' delle città italiane, conviene

ripercorrere innanzitutto le tappe principali della teoria e della pratica prospettica, cercando di evidenziarne gli aspetti più strettamente legati alla rappresentazione urbana.

Se la scoperta (o riscoperta?) della prospettiva rinascimentale viene, universalmente e a buon diritto, legata alla straordinaria figura di Filippo Brunelleschi, la critica non è ancora unanimemente concorde riguardo a quali conoscenze pregresse egli abbia potuto mettere in campo, per formulare l'ingegnoso procedimento che tanto ha influenzato nei secoli successivi lo sviluppo delle arti e delle scienze matematiche.

A partire dal celebre saggio di Panofsky [Panofsky 1924], una parte della critica ha considerato Brunelleschi come colui il quale avrebbe autonomamente inventato il nuovo metodo della rappresentazione.

Tuttavia, alla fine degli anni cinquanta, altri filoni interpretativi sono stati indagati: pur non negando il fondamentale ruolo giocato dall'architetto fiorentino: alcuni critici – quali Gioseffi, White e, in parte, anche lo stesso Panofsky – hanno sostenuto l'esistenza di una prospettiva già compiutamente definita in epoca classica; altri – quali Parronchi e Federici-Vescovini – hanno sviscerato l'influenza diretta dell'ottica medievale; altri ancora – tra cui Edgerton e Veltman – hanno sottolineato l'importanza della riscoperta, in ambito umanistico, dei trattati scientifici di Claudio Tolomeo di Alessandria; infine, un ultimo gruppo di studiosi – cui appartengono Beltrame e Kemp – ha proposto un rapporto diretto tra la prospettiva e i metodi di misurazione.

Se da una parte quest'ultima teoria, espressa per la prima volta nel 1973 da Beltrame [Beltrame 1973, 417-468; Kemp 1978, 134-161; Camerota 2006, 7], mette in relazione diretta la scienza della visione con le rappresentazioni di città, stabilendo un legame privilegiato tra la *perspectiva naturalis* dei filosofi e la *perspectiva artificialis* dei pittori; dall'altra, poiché questo saggio ambisce alla ricostruzione di un quadro analitico completo, non va sottovalutato l'apporto strettamente teorico dell'Ottica medievale – volto alla determinazione del ruolo giocato dalla distanza dell'osservatore nell'atto della visione – né tanto meno vanno tralasciati gli sviluppi teorici delle proiezioni centrali – associati alla riscoperta della *Geographia* (140 d.C. ca.) di Tolomeo.

Per questi motivi, si è scelto di offrire, il più possibile, un quadro ampio sull'argomento, partendo dalla convinzione che, dietro il desiderio degli artisti rinascimentali di eseguire un 'ritratto' verosimile delle città, sia lecito individuare tutte le risorse teoriche e pratiche che la prospettiva è in grado di dispiegare.

Partendo dal presupposto che la prospettiva è un metodo astratto e geometrico che si avvale contemporaneamente dell'arte, della scienza e delle strumentazioni tecnologiche, ad essa coeve, in questa sede si vuole porre l'accento sul rapporto sinergico e di reciproche influenze tra tutte le parti in gioco, interferenze che tragheranno gli studiosi e gli artisti dal Rinascimento verso la rivoluzione scientifica del secolo successivo [Schmitt 2001, 26].

Sebbene vi sia la consapevolezza che alcuni pittori abbiano deliberatamente rifiutato il ricorso alla prospettiva nelle loro opere, va rimarcato che la tendenza più diffusa tra gli artisti del Rinascimento è quella di avvalersi incondizionatamente dei precetti teorici e pratici che il nuovo metodo richiede.

In più, dovendo rappresentare la 'magnificenza' della *forma urbis* nella sua massima estensione, complessità e interezza, sarebbe quanto meno ingenuo supporre che il mondo dell'arte abbia proceduto solo 'a occhio' e senza l'ausilio della tecnica e della scienza; in termini più espliciti, è poco verosimile che gli artisti del Rinascimento non abbiano fatto riferimento a rigorose operazioni di rilievo per la stesura di un disegno prospettico delle città [de Seta 1998, 15].

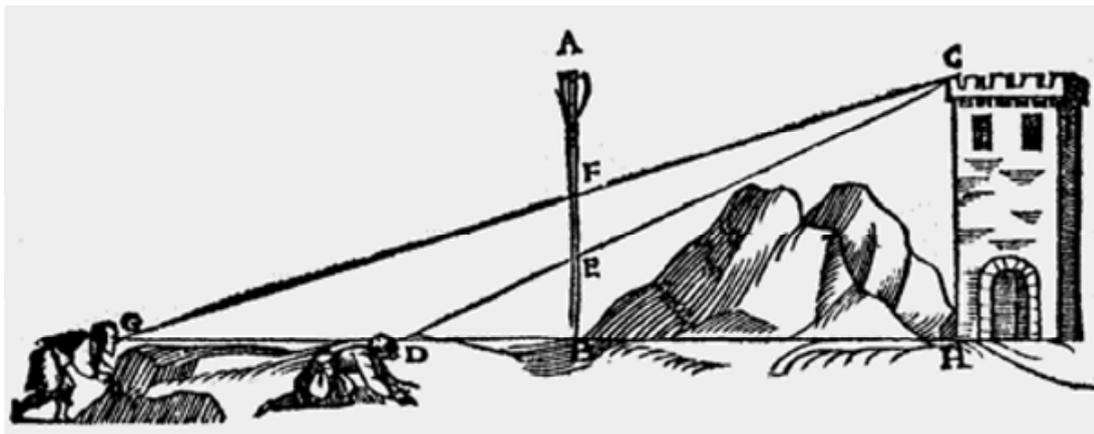
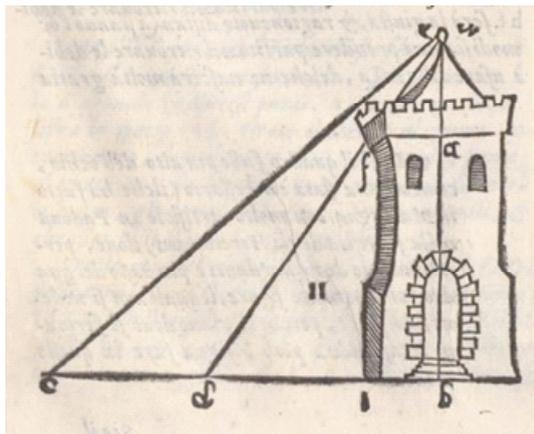
Ottica, misurazione e teoria prospettica

Secondo l'affascinante teoria formulata da Beltrame, Brunelleschi non attinge direttamente agli studi dell'Ottica – che agli inizi del Quattrocento affrontano ‘fisiologicamente’ la struttura dell’occhio e ‘filosoficamente’ l’atto della percezione – né tantomeno alla riscoperta delle opere di Tolomeo che, per loro natura, non hanno come scopo principale la rappresentazione illusionistica della realtà. Beltrame si sofferma piuttosto sullo stretto rapporto tra le tecniche e gli strumenti di misurazione e quella parte della scienza che, partendo da una visione monoculare, disincarna l’occhio dell’osservatore, assimilando i raggi visivi a linee rette; una disciplina che si avvale di principi matematico-geometrici, aggirando, in questo modo, lo spinoso problema ‘fisico’ che vede opposte le teorie, intromissiva ed estromissiva, delle *species* [De Rosa 1999, 64]. Le tecniche e gli strumenti di misurazione nel Rinascimento si basano su principi noti fin dall’antichità e diffusi largamente già durante il Medioevo nelle scuole d’abbaco; essi si avvalgono della misurazione *per perspectivam*, ossia ‘per mezzo della vista’, potendo contare sul supporto teorico offerto dall’Ottica di Euclide (323 a.C.–286 a.C.) [Incardona 1996] che sfrutta, sostanzialmente, la similitudine tra i triangoli. A ragione, quindi, Beltrame afferma che è quanto meno possibile che il celebre architetto fiorentino, per impostare il metodo prospettico, abbia fatto riferimento alla tradizione legata al rilievo architettonico e topografico, una pratica sperimentata sin dalla gioventù, quando, dopo il deludente epilogo concorsuale per la porta del Battistero di San Giovanni, si reca a Roma, insieme a Donatello (1386-1466), girovagando “... alla ricerca di opere archeologiche da scoprire, dissotterrare, studiare, misurare, copiare” [Capretti 2003, 22]. Secondo Antonio Manetti, biografo di Brunelleschi, i due avrebbero fatto largo uso delle tecniche di misurazione *per perspectivam* ponendo “grossamente in disegno quasi tutti gli edifici di Roma [...] e così, dove e’ potevano congetturare l’altezze, così da basa a basa per altezza, come da’ fondamenti, e riseghe e tetti degli edificj, e’ potevano in su striscie di pergamene che si lievano per riquadrare le carte, con numero d’abbaco e caratte[re], che Filippo intendeva per se medesimo [...]” [Manetti 1976, 67-68]. Formulato nell’antichità all’interno dell’*Ottica* di Euclide, il principio geometrico, sul quale le tecniche rinascimentali di rilevamento traggono il loro fondamento, contempla un processo della visione fortemente schematizzato ed elusivo di qualsiasi implicazione gnoseologica sulla percezione; esso è incentrato prevalentemente sulle relazioni geometriche che si instaurano tra la dimensione reale degli oggetti, le rispettive apparenze e la posizione dell’occhio. Si tratta di una teoria matematico-geometrica, rimasta praticamente immutata dall’epoca classica fino all’età moderna, che assimila i raggi visivi a linee rette, irradiantisi dall’occhio dell’osservatore – assimilabile a un punto, vertice di un cono – che raggiungono gli oggetti da percepire. Sulla scorta di questi precetti, nelle scuole d’abbaco, gli architetti imparano a valutare le grandezze apparenti in riferimento all’ampiezza degli angoli formati dai raggi visivi, rispettando quanto sostenuto in due importanti postulati di Euclide: il V – “Oggetti eguali, inegualmente distanti, appaiono ineguali, e sempre maggiore quello più vicino all’occhio” – e il VI – “Rette parallele viste in distanza, non appaiono parallele”. La prima tra queste due proposizioni evidenzia come la grandezza delle immagini sia proporzionale alla grandezza dell’oggetto e all’angolo che lo comprende, ma inversamente proporzionale alla distanza dell’oggetto dall’occhio; la seconda, come facilmente si può intuire, risulterà assai importante per lo sviluppo della prospettiva. Sempre nell’*Ottica* vi sono poi altri teoremi che possono essere direttamente collegati alla misurazione indiretta delle distanze, sfruttando alternativamente i raggi luminosi del sole o i raggi visivi (quando le condizioni del tempo non lo permettono). Si tratta delle proposizioni che vanno dalla XVIII alla XXI: la prima – “Trovare la dimensione di un’altezza data” – rimanda

alla soluzione proposta da Talete di Mileto per determinare l'altezza di una piramide, sfruttando la lunghezza dell'ombra proiettata dal sole, una volta messa a confronto con quella di un bastone di altezza nota; le altre tre – “Trovare la dimensione di un'altezza data senza l'aiuto del sole”, “Essendo data una profondità, determinarne la dimensione”, “Essendo data una lunghezza, determinarne la dimensione” – riguardano rispettivamente la possibilità di misurare l'altezza di una torre, la profondità di un pozzo e la distanza tra due luoghi, intersecando il raggio visivo con un'asta o uno specchio, in modo da generare triangoli simili che possano essere comparati proporzionalmente. Un contributo teorico decisivo al giudizio *per perspectivam* arriva alcuni secoli dopo il testo di Euclide con il *De Aspectibus* (1030 ca.) di Alhazen (965-1039) [Narducci 1871, 1-48; Federici-Vescovini 1965, 17-49], un'opera nella quale si considera fondamentale, per misurare la grandezza di un oggetto con la vista, oltre alla conoscenza dell'angolo visivo anche la lunghezza della distanza tra l'occhio dell'osservatore e l'oggetto. Questo ulteriore approfondimento geometrico del matematico arabo fa assumere alla percezione visiva sostanzialmente una doppia valenza: da una parte, nel filone della tradizione scientifica, continua a costituire un atto gnoseologico-percettivo, condotto sulla realtà, dall'altra, affinando le conclusioni di Euclide, certifica univocamente la possibilità di misurare grandezze e distanze nelle loro apparenze sensibili [Camerota 2006, 8].

Le conquiste teoriche dell'Ottica medievale trovano, quindi, applicazione pratica nelle tecniche agrimensorie e topografiche, divulgate nelle scuole d'abbaco, e costituiscono un terreno fertile anche per le speculazioni sulla percezione di molti filosofi, tra i quali spicca Biagio Pelacani, che nelle sue *Questiones super perspectiva* (1428), sostiene che la vista percepisce non le neoplatoniche e immateriali essenze della realtà, ma le aristoteliche forme corporee nelle loro estensioni superficiali e solide: le prime attraverso la lunghezza e la larghezza, le seconde per mezzo della profondità misurata, ricorrendo alla distanza tra l'occhio dell'osservatore e l'oggetto [Federici-Vescovini 1960, 180-220; Ead. 1961, 163-243, Ead. 1965, 240-267]. Il contributo teorico, apportato dai filosofi della percezione, estende l'utilità della proposizione euclidea per la valutazione dimensionale delle superfici, al variare dell'angolo ottico, anche alla comprensione della tridimensionalità del mondo, introducendo l'asse della piramide visiva e la distanza; di conseguenza, il calcolo di una misura inaccessibile si risolve, trigonometricamente, conoscendo due fattori: l'angolo visivo e, appunto, la distanza dell'osservatore dall'oggetto, moltiplicando semplicemente quest'ultima per il valore della tangente dell'angolo ottico. Inoltre, poiché le funzioni goniometriche possono essere assimilate a grandezze lineari, riconducibili alla proporzione euclidea tra triangoli simili, per evitare una poco pratica consultazione delle tavole trigonometriche, si procede con più facilità al confronto di detti triangoli: “la conoscenza avveniva quindi attraverso una complessa elaborazione delle informazioni visive che presupponeva la conoscenza della quantità dell'angolo ottico, la conoscenza della distanza e la capacità di calcolo della ragione che misurava le forme per comparazione in base a precisi rapporti proporzionali” [Camerota 2006, 21].

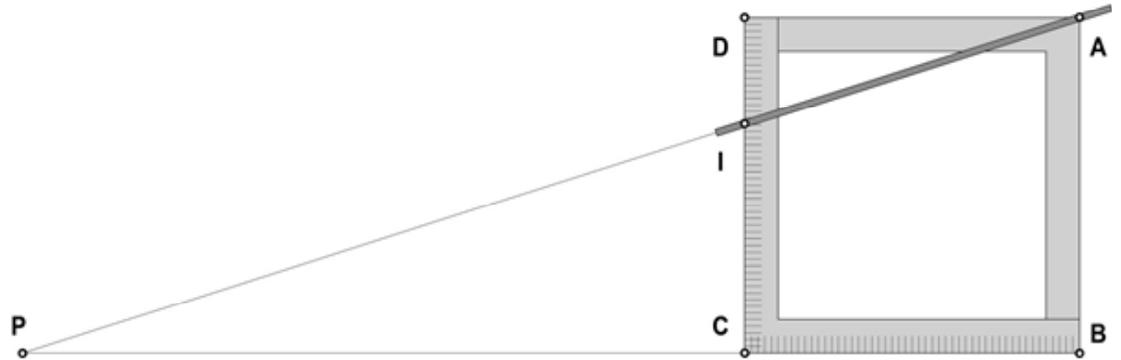
Considerando quanto il divario tra l'attività speculativa dei filosofi e le regole della rappresentazione prospettica sia ampio, non si può scartare l'ipotesi – a conferma di quanto sostenuto da Beltrame – che in effetti le esperienze pratiche di rilevamento, divulgate nelle scuole d'abbaco, si siano costituite come uno dei ‘ponti culturali’ tra scienza e pratica artistica. Sembra avallare questa connessione un esercizio sulla misurazione *per perspectivam* riportato nei *Ludi rerum mathematicarum* (1450-1452) di Leon Battista Alberti che recita: “Se vedrete d'una torre solo la cima e nulla altra sua parte, e volete sapere quanto sia alta, fate così” [Alberti 1980, 7]; l'esercizio procede individuando l'altezza della torre attraverso i rapporti proporzionali ricavati per similitudine tra



triangoli. Va sottolineato che Alberti, primo codificatore della prospettiva, padroneggia anche questioni relative a complesse misurazioni ‘a vista’, come l’individuazione dell’altezza di una torre della quale si percepisce solo la sommità, ma non la base. La questione non è di poco conto, soprattutto se si considera quanto la pratica del rilievo abbia influenzato le immagini esplicative riportate nei trattati rinascimentali dedicati alla prospettiva. Ad esempio, nel capitolo VIII de *La pratica della prospettiva*, Daniele Barbaro (1514-1570) tratta *Della Distanza*, concludendo con la figura 11 per dimostrare come il “pittore può errare grandemente, errando nel porre il punto della distanza” [Barbaro 1568, 22-23], quando deve rappresentare una torre in tutta la sua altezza. Sebbene, seguendo i precetti dell’*Optica* euclidea, la spiegazione avvenga per mezzo di raggi visivi, assimilati a linee rette, la figura 11 sembra attestare il ruolo di sintesi, assunto dalla prospettiva rinascimentale, tra la pratica del rilievo e le teorie della visione. Infatti, Barbaro specifica nel testo che la percezione ‘perfetta’ avviene solo quando: “si uede sotto la egualità de gli anguli maggiori causati dai raggi del uedere, [...] facendosi la distanza sotto anguli eguali, egli si uederà la cosa perfettamente” [Barbaro 1568, 19]. Queste affermazioni risentono della duplice tradizione della *perspectiva* medievale, specificatamente di Euclide e Alhazen, riferendosi alle contraddizioni che si incontrano nell’interpretazione della VII supposizione dell’*Optica* – “qualunque cosa vista sotto angoli uguali, appare uguale” –, quando non si tiene conto della misura delle distanze [Federici-Vescovini 2003, 301]. Legare la certezza matematica del vedere alla distanza è una questione teorizzata dai filosofi, ma – come abbiamo detto – oggetto d’insegnamento pratico nelle scuole d’abbaco, luoghi deputati alla formazione degli architetti e degli artisti. Queste scuole, a loro volta, non disdegnano un autonomo approfondimento intellettuale, come attesta il proliferare delle traduzioni e dei compendi in volgare di alcuni tra i testi scientifici più importanti, quali gli *Elementi* (300 a.C.) di Euclide, il *Liber Abaci* (1202) di Fibonacci e il *De aspectibus* di Alhazen. Ne è prova anche il fatto che il fermento scientifico intorno alla misurazione ‘a vista’, coltivato nell’ambito delle scuole d’abbaco, viene attestato anche dalla produzione scritta di alcuni dei suoi rappresentanti più importanti, tra cui emerge la figura del frate agostiniano Grazia (o Graziano) de’ Castellani [Perini 1929, 211; Arrighi 1965, 369-400], autore di un’opera a carattere filosofico, particolarmente nota ai suoi tempi e intitolata *De visu* (copia del XV sec), purtroppo pervenutaci solo parzialmente in un estratto di tipo pratico, dedicato proprio alla misurazione *per perspectivam*. Commentando l’opera di questo autore non è sfuggito a Filippo Camerota che “la vicinanza con Biagio Pelacani e la formazione stessa del teologo agostiniano lascerebbero supporre la collo-

Fig. 1: L. B. Alberti, Misurazione dell’altezza di una torre inaccessibile.

Fig. 2: D. Barbaro, Metodo per la giusta distanza per vedere la sommità di una torre.



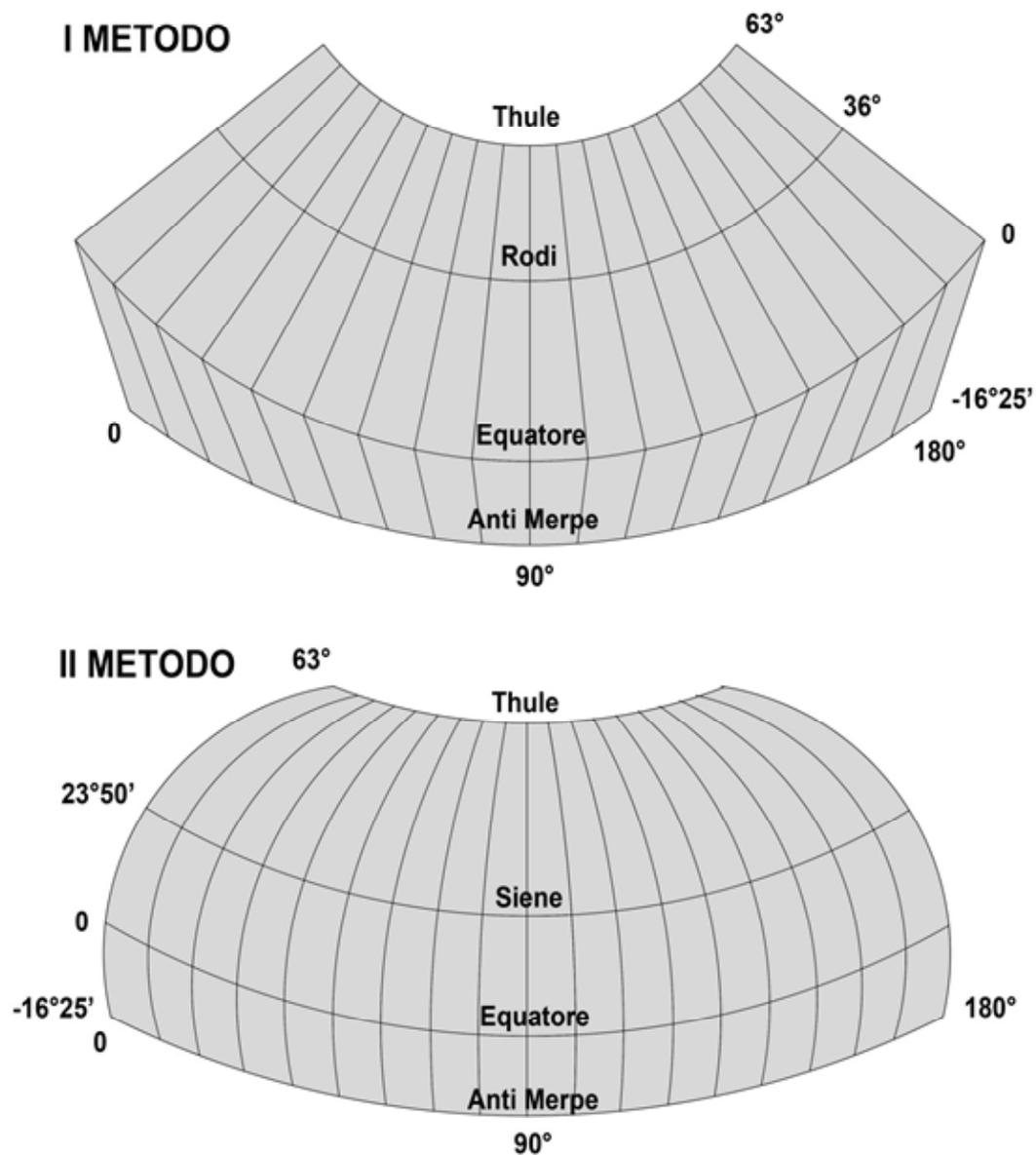
cazione del *De visu* nella tradizione di quegli studi filosofici sulla visione che dal *De aspectibus* di Alhazen giungono, attraverso Ruggero Bacone, Vitellione e Giovanni Peckam, fino alle *Quaestiones perspectiva* del filosofo parmense. Tuttavia, l'unica parte superstite dell'opera è una sezione di prospettiva pratica, ossia di quell'arte di misurare con la vista che era di competenza dei maestri abbachisti" [Camerota 2006, 30]. Quindi, l'opera di Castellani avallerebbe quel sottile legame tra teoria e pratica prospettica, intesa quest'ultima come strumento matematico per misurare la realtà. In questo contesto sono da tenere ben presenti anche le ricadute dei principi ottico-geometrici sulla costruzione degli strumenti per la misurazione; si pensi al quadrato geometrico, utile a calcolare la distanza tra due luoghi, se usato orizzontalmente, o le altezze, se impiegato verticalmente, costituito da due lati adiacenti graduati e un punto di osservazione (A) all'intersezione dei lati rimanenti. Si immagini, ad esempio, di voler misurare con questo strumento la distanza tra A e un punto P incognito: traguardando P da A per mezzo di un'alidada, si individua su uno dei due lati graduati CD l'intersezione del raggio visivo nel punto I. Il principio su cui si basa lo strumento consiste nel mettere in proporzione quattro cateti di due triangoli simili, $BP:AB=AD:DI$, tali che BP corrisponda alla distanza da individuare, mentre gli altri tre lati sono noti, perché le loro misure possono essere lette direttamente sul quadrato geometrico [Stroffolino 1999, 57]. In questo caso, l'individuazione del punto d'intersezione del raggio visivo assume un ruolo fondamentale per poter stabilire esattamente una dimensione da confrontare proporzionalmente alla distanza tra l'osservatore e l'oggetto. Infatti, come si legge nella volgarizzazione del *De aspectibus* di Alhazen, "non comprende el viso la quantità della rimozione de la cosa visa se non per comparazione di quella misura già compresa dal viso" [Narducci 1871, 30]. Questo aspetto è stato colto pienamente da Alberti, che nella sua codificazione della *perspectiva artificialis* ha definito la pittura come "intersegazione della piramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie" [Alberti 1980, 28], evidentemente ricorrendo al supporto di una fondamentale regola dell'*Ottica*, secondo la quale una retta, che taglia due lati di un triangolo ed è parallela al terzo, proprio con questi due lati forma un triangolo proporzionale a quello dato, trattandosi del medesimo principio alla base delle tecniche di misurazione degli abbachisti. A loro volta, gli strumenti per il rilevamento utilizzati da costoro possono essere considerati espedienti pratici dei principi euclidei alla stessa stregua del velo albertiano, che – come sappiamo – produce un'immagine prospettica, pur evitando di intervenire sul disegno con le regole matematico-geometriche [Stroffolino 1999, 14]. A questo punto conviene ricordare una

Fig. 3: Misurazione della distanza con il quadrato geometrico.

delle caratteristiche fondamentali della civiltà rinascimentale, ossia la piena fiducia riposta nella forza della tecnologia, potendo attraverso le macchine oltrepassare i limiti del corpo e dei sensi e, a somiglianza di Dio creatore, superare l'imitazione della natura per produrre le nuove forme concepite dalla mente. In questo senso, la macchina rinascimentale guarda alla fisica, ma incarna soprattutto l'oggetto matematico: "isico è lo scopo della realizzazione meccanica, matematica è la sua ratio" [Borzacchini 2010, 288]. Quindi, la fortuna degli strumenti del disegno prospettico e topografico va interpretata sotto l'algida luce della verità dimostrativa della matematica, che permette il superamento dell'incertezza dei sensi [Massey 2007]. E non v'è da stupirsi se nei trattati di prospettiva sia sempre riportata una sezione importante dedicata alla costruzione e all'utilizzo delle macchine atte al disegno, dal velo di Alberti allo 'sportello' di Dürer, fino ad arrivare, in piena rivoluzione scientifica, al prospettografo di Cigoli.

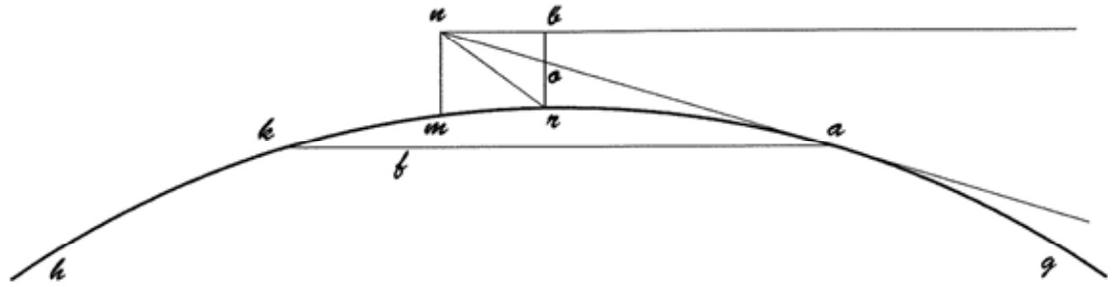
Cartografia e disegno di città

Le vedute di città, oltre ad avere un valore intrinseco – perché, una volta associate alle tecniche di rilevamento, assumono il ruolo di testimonianza della topografia urbana del passato – costituiscono anche uno strumento d'indagine straordinario per vagliare il contesto istituzionale e culturale del Rinascimento. Da un punto di vista politico, assumono il ruolo di *laudatio urbis*, 'corali' racconti iconografici, topograficamente rispondenti al vero, posti in contrapposizione alla tradizione medievale, incentrata invece sul racconto 'per parti', espresso simbolicamente [de Seta 1998, 14]. Ma, andando oltre le finalità e i significati macroscopici che le immagini di città veicolano in sé, dalla loro analisi si possono anche cogliere importanti informazioni indirette, riverbero delle attitudini culturali e delle conoscenze tecnologiche del periodo. Questo accade perché tanto le *ichnographiae* quanto le vedute urbane rinascimentali sono espressioni inequivocabili di una nuova concezione dello spazio, inteso come matematicamente descrivibile e, quindi, omogeneo e misurabile. Alla maturazione di questa consapevolezza, oltre all'influenza dell'*Ottica* medievale e delle tecniche di rilevamento, ha sicuramente giovato l'entusiasmo umanistico per gli antichi trattati scientifici, in particolare la *Geographia* di Tolomeo, opera che, contenendo in nuce i principi della proiezione centrale, ha influenzato secondo alcuni studiosi la scienza della rappresentazione [Edgerton 1974; Id. 1975; Veltman 1980]. Prima della riscoperta quattrocentesca del trattato alessandrino, le rappresentazioni del mondo conosciuto (Ecumene), o delle sue parti, ruotano intorno a caratteristiche qualitative, simboliche e soggettive, poiché, non essendo ancora stato formulato in maniera compiuta il concetto di proiezione, questi elaborati mancano di coordinate e reticoli geografici. Quindi, lo spazio risulta privo di rimandi metrici in grado di indicare una corrispondenza oggettiva tra ciò che è stato disegnato e la superficie terrestre: questa caratteristica permette di considerare tali rappresentazioni più come metafore che come vere e proprie immagini della realtà. Lo studio della *Geographia* di Tolomeo nel Rinascimento costituisce il punto di rottura rispetto alla tradizione medievale; quest'opera introduce diversi metodi per disegnare la terra, a seconda della porzione di spazio da rappresentare, distinguendo tra corografia, incentrata sul territorio, e geografia, indirizzata all'intero Ecumene. Per la corografia, lo scienziato alessandrino propone di 'ancorare' il disegno a una griglia rettangolare, proporzionata al grado equatoriale e alla latitudine media della porzione di territorio da rappresentare, riducendo così di molto gli errori dovuti alla proiezione. Per quanto riguarda la rappresentazione del mondo conosciuto, egli spiega due sistemi, nel I e VII libro, che presentano il vantaggio di conservare l'equidistanza tra meridiani e i paralleli, in modo da trasportare al loro interno una geografia disegnata, percettivamente e geometricamente corrispondente al vero



[Valerio 2012, 222].

Questo nuovo modo di rappresentare la superficie terrestre si basa su un riferimento geometrico molto complesso di coordinate geografiche, messo in relazione con i corpi celesti e capace di ricoprire interamente la terra. Nel Rinascimento, quindi, le distanze non sono più espresse in maniera approssimativa, basandosi su percorsi compiuti a piedi o in nave, ma ogni luogo dell'Ecumene è geometricamente e universalmente individuabile perché riferito alla sfera delle stelle fisse. Forse è proprio questo il motivo che spinge Jacopo d'Angelo da Scarperia a pubbli-



care nel 1409 la prima traduzione latina del trattato di Tolomeo, cambiandone però il titolo da *Geographia* in *Cosmographia*, avviando una tradizione che sarà seguita per tutto il resto del Quattrocento. Ma la portata rivoluzionaria della scienza cartografica di Tolomeo va oltre la costruzione delle mappe geografiche, avendo avuto ricadute importanti anche nel mondo dell'arte e della rappresentazione più in generale; in breve, questo collegamento può essere ravvisato nel VII Libro della *Geographia* (VII, 6), quando l'autore descrive la terza proiezione della terra, in un passo molto complesso e oscuro, ancora oggi oggetto di discussione da parte degli studiosi, laddove si ipotizza l'osservazione diretta della superficie terrestre, ponendosi all'altezza del Tropico del Cancro, centralmente rispetto all'estensione longitudinale dell'Ecumene e a una distanza tale da poter abbracciare con lo sguardo tutto il mondo conosciuto. Sebbene i procedimenti tolemaici non si possano ricondurre alla costruzione geometrica della prospettiva lineare, mancando nel testo un riferimento specifico al piano iconico, tuttavia essi alludono al posizionamento degli oggetti nello spazio, ancorati a un sistema proiettato di coordinate geografiche. In questo senso la descrizione di Tolomeo ha influenzato notevolmente la direzione degli studi umanistici e non si può certo ignorare che Brunelleschi abbia avuto modo di affrontare queste tematiche, frequentando gli ambienti culturali, in cui circolavano a Firenze le opere scientifiche del mondo antico. D'altronde, non sfugga che la codificazione albertiana si esemplifica nella rappresentazione prospettica di un pavimento quadrettato: una volta fissato l'occhio dell'osservatore e la sua distanza dal 'velo', il modulo quadrato funge da sistema matematico-geometrico per l'orientamento e la misurazione dello spazio pittorico. Scopo della *perspectiva artificialis* è, quindi, quello di mettere in scena il rapporto biunivoco che intercorre tra realtà e immagine, tralasciando però alcune implicazioni matematico-proiettive collegate al concetto d'infinito o, per dirla in termini più semplici, in riferimento alla rappresentazione prospettica di uno spazio ampio, quale la città e il suo intorno. Alcuni teorici di prospettiva, particolarmente acuti, si sono soffermati a riflettere sulle aporie, squadernate dalla matematizzazione del processo visivo. Leonardo da Vinci, ad esempio, distingue fra orizzonte naturale, al finito, e orizzonte prospettico, immagine di un ente indefinitamente esteso, il geometrale. Sebbene, trattando questo argomento, egli non faccia menzione esplicita alle coeve vedute urbane, rappresentate a 'volo d'uccello', esiste un disegno che sembra speculare proprio intorno alla percezione dall'alto di spazi ampi: l'occhio disincarnato dell'osservatore è librato a mezz'aria, a un'altezza proporzionalmente elevata, se paragonata alla curvatura della superficie terrestre, e Leonardo conclude che l'orizzonte naturale non è identificabile con la retta d'orizzonte matematicamente costituita e che, anzi, dovrebbe essere posto al di sotto di essa [Leonardo da Vinci, ried. 1947, 927].

Anche il problema delle aberrazioni marginali è strettamente collegato alla rappresentazione prospettica della città, considerando la difficoltà intrinseca di poter abbracciare con un solo sguardo l'intera estensione urbana. Piero della Francesca nel *De Perspectiva Pingendi* affronta il

Fig. 5: Leonardo da Vinci, Studio della differenza tra orizzonte geometrico e fisico.

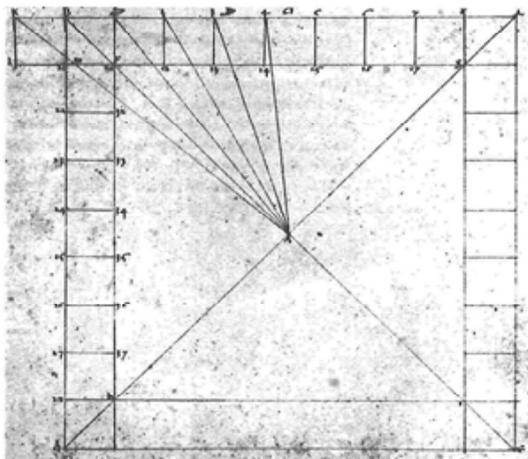
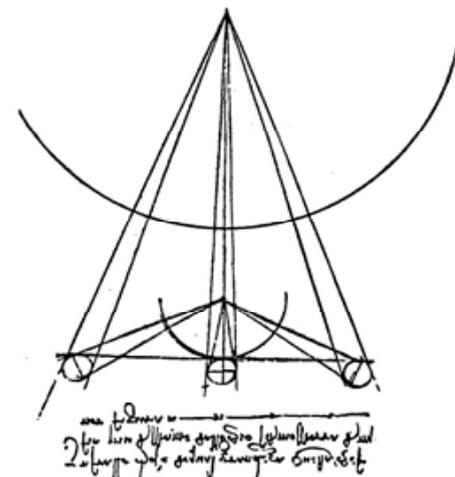


Fig.



problema nella figura XXX, in cui si dimostrano i motivi delle aberrazioni, portando ad esempio la visione di un “piano digradato a bracci” [Piero della Francesca 1984, 96], quando è percepito da una distanza ravvicinata, piuttosto che dalla “vera distantia”, l’unica capace di rendere l’angolo dell’occhio sufficientemente ampio, così da annullare le deformazioni. Ma è ancora Leonardo a formulare considerazioni di tipo fisiologico, arrivando a teorizzare un supporto iconico non più piano, ma sferico o cilindrico, per ricreare qualcosa di simile a un’immagine ‘retinica’, ossia morfologicamente assimilabile a quella dell’occhio umano, luogo in cui le aberrazioni marginali non si verificano [Pedretti 1963; Maltese 1980].

Anche nella pratica prospettica, soprattutto in quella legata all’immagine della città, trovano posto questo tipo di considerazioni e, per i nostri fini, riveste particolare importanza uno strumento descritto da Daniele Barbaro ne *La pratica della prospettiva* (par. IX, cap. IV). Si tratta di un congegno per disegnare le vedute di città dall’alto, mostrato al patrizio veneziano direttamente dal suo inventore, Baldassarre Lanci, sovrintendente alle fortificazioni di Siena su incarico di Cosimo de’ Medici. Sostanzialmente, il dispositivo descritto da Barbaro è costituito da un disco circolare, sopra il quale per poco più di un quarto della sua circonferenza si innalza una porzione di superficie cilindrica, sul cui intradosso viene applicato il foglio di carta atto ad accogliere la delineazione prospettica, che può essere eseguita grazie ad un sistema solidale di traguardo e tracciamento, posizionato al centro del disco e ancorato a un’asta verticale.

Ma per spiegare come mai un sovrintendente alle fortificazioni abbia progettato e costruito uno strumento per la rappresentazione prospettica, conviene prendere in considerazione un passo di Egnatio Danti sulle numerose applicazioni pratiche della prospettiva, contenuto ne *Le due regole* (1583), che, mettendo in relazione misure topografiche e arte militare, si esprime in questi termini: “oltre a tanti comodi, che ella [la prospettiva, n.d.r.] apporta all’arte militare, reca ancora giovamento notabile all’espugnatione, et difesa delle fortezze, potendosi con gli strumenti di quest’Arte levare in disegno qual si voglia sito senza accostarvisi, et averne non solamente la pianta, ma l’alzato con ogni sua particolarità; et le misure delle sue parti proporzionate alla distantia, che è tra l’occhio nostro, e la cosa che abbiamo messa in disegno” [Danti-Vignola 1583, 109-112]. L’efficienza del congegno di Lanci è stata contestata da Danti, a causa dell’utilizzo di un supporto cilindrico come quadro di delineazione prospettica al posto del canonico piano

Fig. 6: B. Lanci, Prospettografo, Museo delle Scienze di Firenze.

Fig. 7: Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Studi sulle aberrazioni marginali.

iconico, poiché lo strumento “da molti è usato e tenuto in conto [...] ma come la carta si spicca [...] si altera e confonde ogni cosa” [Danti-Vignola 1583, 61], cioè la prospettiva resta valida finché il disegno viene percepito direttamente sulla superficie cilindrica, perdendo coerenza, invece, se sviluppato su un piano. Eppure sulla parete cilindrica si riportano fedelmente le grandezze angolari, orizzontali rispetto al punto di osservazione; questo comporta che “costruendo più vedute da punti topograficamente definiti è facile intendere che con l’apparecchio del Lanci si poteva ottenere rapidamente una triangolazione completa di un insieme sufficientemente immobile” [Malese 1980, 419]. Va comunque sottolineato che il congegno di Lanci ha grande diffusione, forse perché, nonostante lo sviluppo dell’immagine cilindrica non risponda ai rigorosi criteri matematico-geometrici della prospettiva, se il diametro del cilindro è sufficientemente grande e la delineazione contenuta in una porzione di cilindro compresa all’interno di un angolo di 45° , essa può ritenersi una buona approssimazione della prospettiva canonica. L’interesse degli artisti e architetti per la rappresentazione del territorio e della città certifica la commistione tra sapere prospettico, teoria della visione, studi geografici, pratica e strumentazio-

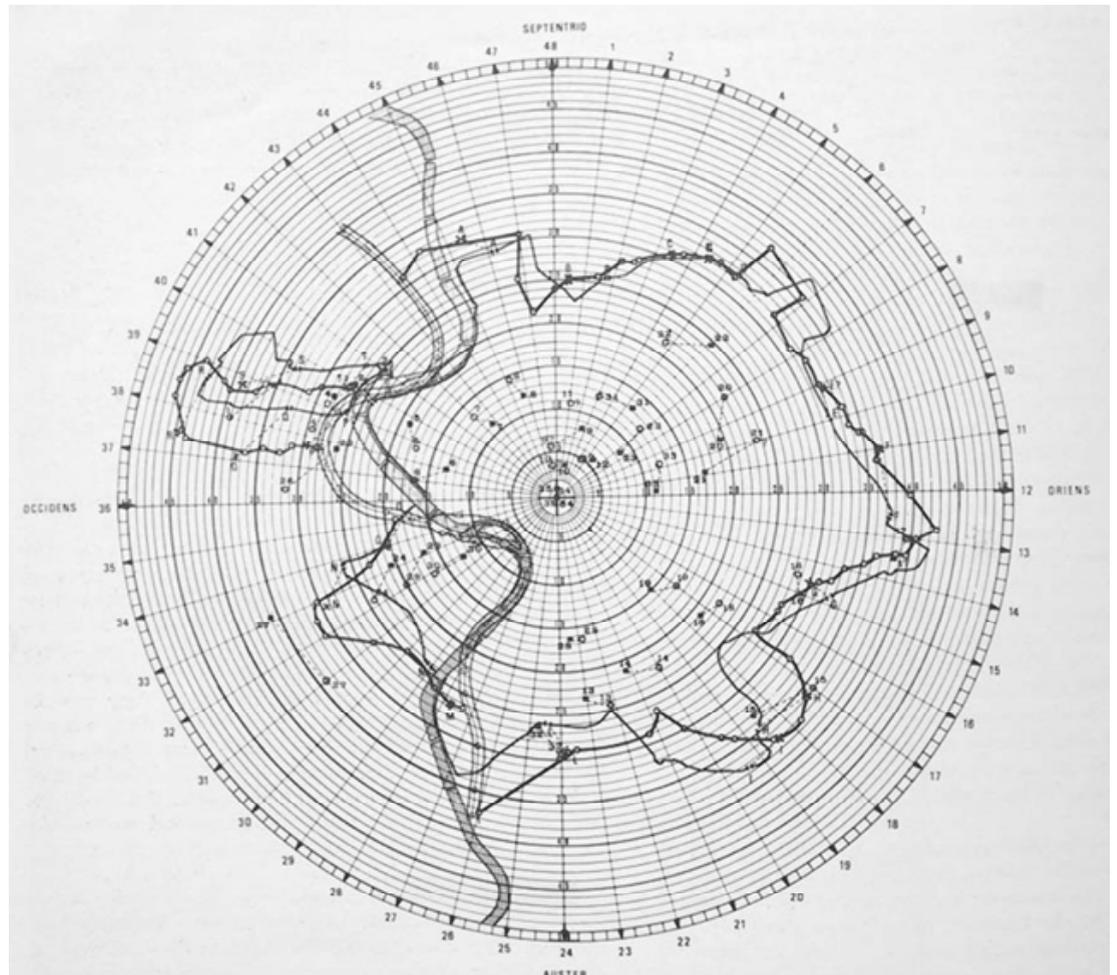


Fig. 8: L. Vagnetti, interpretazione della *Descriptio Urbis Romæ*.



ne topografica. Alberti, ad esempio, compone la *Descriptio urbis Romae* (1433 ca.), un'opera che ha come fine quello di descrivere mezzi e metodi per la restituzione in pianta della città papale. Lo sforzo di Alberti non rimane isolato: con uno strumento da topografo simile, un cerchio "tondo e piano come un Astrolabio", anche Raffaello ha ottenuto una pianta della Roma antica, la cui descrizione è dettagliatamente riportata nella lettera a Leone X [Camesasca 1956, 51-64]. Considerando un disegno del *Codice Atlantico* (1478-1519), in cui si riproduce il rilevamento di un punto per coordinate polari da due stazioni note, per mezzo di un cerchio goniometrico diviso in 24 settori da 15° ciascuno [*Cod. Atlantico*, folio 622], si deduce che anche Leonardo è a conoscenza del metodo albertiano, utilizzandolo probabilmente per la celebre pianta di Imola; un procedimento molto simile a quello impiegato anche da Antonio da Sangallo il Giovane per una mappa di Firenze, come attestano alcuni appunti di rilievo conservati agli Uffizi. Sempre in ambito fiorentino anche Vasari viene incaricato nel 1556 da Cosimo de' Medici, dopo la vittoria su Siena, di redigere un rilievo in pianta della città appena conquistata [Milanesi 1973, 320], un prezioso documento – purtroppo andato perduto – del quale possiamo farci un'idea, perché è servito come riferimento alla realizzazione di una celebre veduta dell'*Assedio di Firenze* a Palazzo Vecchio [Milanesi 1973, 174-175].

La rappresentazione rispondente al vero del territorio, di una città o di un edificio, praticata attraverso gli strumenti topografici e del disegno, viene considerata particolarmente utile in campo militare, perché ottenere misure e distanze precise può, in battaglia, costituire il discrimine tra vittoria e sconfitta. Oltre al passo di Danti, riportato sopra, il legame stretto tra pratica militare e prospettiva è stato implicitamente descritto anche da Guidobaldo del Monte, il quale dimostra come le regole della prospettiva possano anche essere applicate in maniera inversa [del Monte 1984, 110-111], ossia passare dalla rappresentazione degli oggetti o degli edifici sul quadro, alle vere forme degli stessi, evidentemente se, e solo se, la città è stata geometricamente e matematicamente descritta. Sebbene egli non indichi un vantaggio pratico per tale procedimento, la re-

Fig. 9: G. Vasari e G. Stradano, Veduta dell'assedio di Firenze durante il 1530, 1558-1562.

stituzione prospettica è una tecnica largamente utilizzata dai topografi militari del Rinascimento per ottenere la pianta di una fortezza o del perimetro delle mura di una città, dopo aver ricavato l'immagine del sito da rilevare per mezzo di un prospettografo qualsiasi. Lo strumento di Lanci, pensato per il disegno prospettico, si configura in modo particolare come dispositivo per ottenere vedute a 'volo d'uccello' di città, tanto che ancora nel XIX secolo lo si considera utile in tal senso: "a machine for finding points, upon a concave cylindric surface, which was used by Baldassarre Lanzi da Urbino, [...]. This apparatus may, however, be so modified, as to become useful in finding panoramic points" [Ranolds 1828, 11]. Proprio per questa ragione esso può essere utilizzato con profitto anche nelle attività legate alla pratica militare, passando attraverso la restituzione dell'immagine prospettica, poiché, sebbene il quadro sia curvo, è possibile ricavare agevolmente dalla delineazione le "vere forme", seguendo il metodo indicato da Guidobaldo del Monte, ossia ribaltando localmente i piani passanti per l'occhio dell'osservatore, i punti reali dell'oggetto trguardato e le rispettive immagini [del Monte 1984, 110].

Conclusioni

La rappresentazione prospettica del Rinascimento deve molto all'*Ottica* medievale e alla riscoperta della scienza tolemaica, ma essa ha saputo attingere anche alla tradizione pratica delle scuole d'abbaco, luoghi in cui si è fatto della vista uno strumento eccezionale di misurazione scientifica. Con il tempo, affinandone regole e strumenti, sono state create immagini di città perfettamente corrispondenti al vero, sia nei loro sviluppi planimetrici che nelle rappresentazioni prospettiche a 'volo d'uccello', diventando mezzi privilegiati per la diffusione di un'interpretazione geometrico-matematica della realtà che rientra perfettamente nel concetto rinascimentale di universo, secondo cui il sapere è una prerogativa esclusiva dell'intelletto umano, un mondo separato, ma posto nel mezzo tra quello metafisico e quello sensibile: "questo mediomondo è inteso come disgiunto perché si origina dalla rilettura che l'uomo compie autonomamente sulla Natura, al di fuori quindi di un intervento divino, con l'unico strumento a sua disposizione: l'intelletto, che si avvale, in particolare, di un approccio matematico-geometrico" [Giordano 2013, 41-52]. La prospettiva di Brunelleschi ha contribuito a modificare il modo di 'percepire' il mondo, seguendo pienamente la tendenza euclidea sposata dal pensiero scientifico del tempo, riassunta nel frontespizio della *Nova Scientia* (1537) di Niccolò Tartaglia. In questa immagine è riportata una vera e propria summa grafica dei contenuti del trattato, in cui Platone e Aristotele assumono la medesima funzione attribuita loro anche da Raffaello nella celebre *Scuola di Atene*: il primo indica verso l'alto il mondo delle idee, mentre il secondo punta il dito verso la terra e, quindi, la sfera sensibile. Ma Tartaglia, a differenza del Sanzio, non raffigura Euclide in posizione subalterna, chino a terra, rispetto ai due grandi filosofi; al contrario lo ritrae nell'atto di aprire l'unico accesso al recinto di tutto il sapere. Ne consegue che il motto retto da Platone "Nemo huc geometriæ expers ingrediatur", che la tradizione vuole posto all'ingresso dell'Accademia di Atene, non sia da mettere in relazione alla matematica platonica, ma alla geometria euclidea, di cui ogni aspetto della prospettiva, da quello teorico a quello pratico, è indiscutibilmente permeato [Chastel 1964, 494-495; Garin 1989, 171-181].

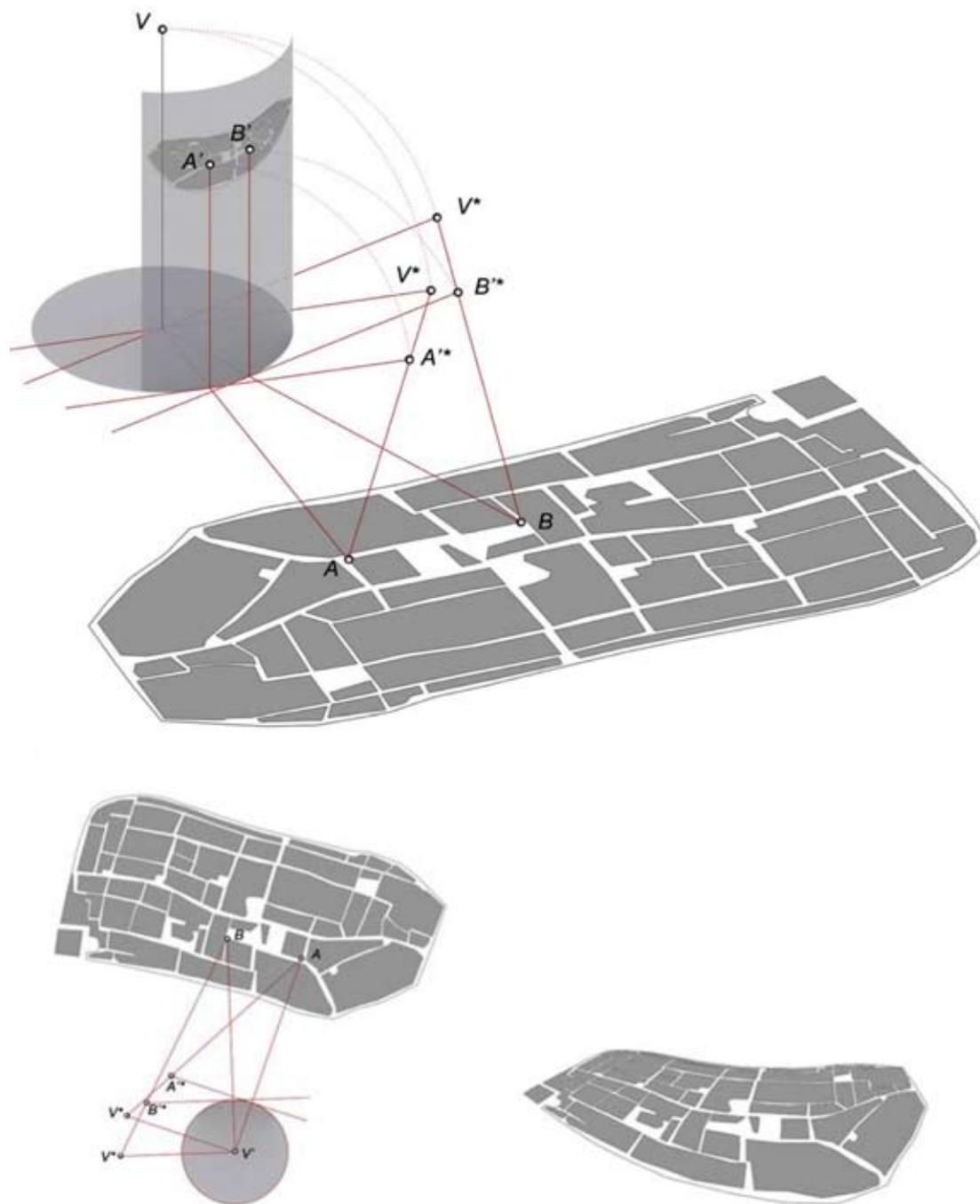


Fig. 10: Restituzione prospettica dell'immagine contenuta su superficie cilindrica (come nel caso del prospettografo di Lanci), ottenuta con ribaltamenti locali dei piani (ogni piano contiene l'occhio dell'osservatore, l'immagine prospettica del punto e il punto obiettivo).

Bibliografia

- ALBERTI, L. B. (1980). *De Pictura*, GRAYSON, G., a cura di, Roma: Laterza.
- ALBERTI, L. B. (1980). *Ludi rerum mathematicarum*, RINALDI, R., a cura di, Milano: Guanda.
- ARRIGHI, G. (1965). *Il Codice L.IV.21 della Biblioteca degli Intronati di Siena e la 'Bottega dell'abaco a Santa Trinita' in Firenze*, in «Physis», VII.
- BAGAROLO, V., VALERIO, V. (2007). *Jacopo de' Barbari. Una nuova ipotesi indiziaria sulla genesi prospettica della veduta Venetie MD*, in VALERIO, V., a cura di, *Cartografi veneti*, Padova: Editoriale programma.
- BARBARO, D. (1568), *La pratica della prospettiva*, Venezia.
- BELTRAME, R. (1973). *Gli esperimenti prospettici del Brunelleschi*. In «Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei», XXVIII.
- BORZACCHINI, L. (2010). *Il computer di Ockham. Genesi e struttura della rivoluzione scientifica*, Bari: Edizioni Dedalo.
- CAMEROTA, F. (2006). *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano: Electa.
- CAMESASCA, E. (1956). *Raffaello Sanzio. Tutti gli scritti*, Milano: Rizzoli.
- CAPRETTI, E. (2003). *Brunelleschi*, Firenze: Giunti.
- CASOTTI, M. (1960). *Il Vignola*, Trieste: Istituto di Storia Antica e Moderna.
- CHASTEL, A. (1964). *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino: Einaudi.
- DANTI, E., VIGNOLA, G. (1583). *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma.
- DEL MONTE, G. (1984). *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei Marchesi del Monte, dal latino tradotti interpretati e commentati*, SINISGALLI, R., a cura di, Roma: L'Erma di Bretschneider Editrice.
- DELLA FRANCESCA, P. (1984). *De perspectiva pingendi*, NICCO-FASOLA, G., a cura di, Firenze: Casa Editrice le Lettere.
- DE ROSA, A. (1999). *La geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione. Dall'antichità al Medioevo*, Torino: Utet.
- DE SETA, C. (1998). *L'immagine della città italiana dal XV al XIX secolo*, in DE SETA, C., a cura di, *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, Roma: De Luca Editori d'Arte.
- EDGERTON, S. Y. (1974). *Florentine Interest in Ptolemaic Cartography as background for Renaissance Painting, Architecture, and the Discovery of America*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 33.
- EDGERTON, S. Y. (1975). *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York: Harper & Row.
- EUCLIDE (1996), *Euclide, Ottica, Immagini di una teoria della visione*, INCARDONA, F., a cura di, Roma: Di Renzo Editore.
- FEDERICI-VESCOVINI, G. (1960), *Problemi di fisica aristotelica in un maestro del XIV secolo: Biagio Pelacani da Parma*, in «Rivista di filosofia», 51.
- FEDERICI-VESCOVINI, G. (1961). *Le questioni di «perspectiva» di Biagio Pelacani da Parma*, in «Rinascimento», 12.
- FEDERICI-VESCOVINI, G. (1965). *Studi sulla prospettiva medievale*, Torino: Giampichelli.
- FEDERICI-VESCOVINI, G. (2003), *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi sulla prospettiva medievale e altri saggi. Per le Scuole superiori*, Perugia: Morlacchi.
- GARIN, E. (1989). *Raffaello e la 'pace filosofica'*, in «Umanisti artisti scienziati». Roma: Editori Riuniti.
- GIORDANO, A. (2013). *L'utopia digitale o luogo virtuale: le chiese di Padova tra rilievo, indagine geometrica e rappresentazione*, in «Quaestio», anno XV, n. 27.
- KEMP, M. (1978). *Non-science and Nonsense: The Interpretation of Brunelleschi's Perspective*, in «Art History», 1.

- LEONARDO DA VINCI (1947). *Trattato della pittura*, Lanciano: Carabba Editore.
- MALTESE, C. (1980). *La prospettiva curva di Leonardo da Vinci e uno strumento di Baldassarre Lanci*, in DALAI-EMILIANI, M., *La Prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e Trasgressioni*, Firenze: Centro Di.
- MANETTI, A. (1976). *Vita di Filippo Brunelleschi*, DE ROBERTIS, D., TANTURLI, G., a cura di, Milano: Il Polifilo.
- MASSEY, L. (2007). *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early modern Theories of Perspective*, Philadelphia: Pennsylvania State University Press.
- MILANESI, G. (1973). *Le Opere di Giorgio Vasari*, Firenze: Sansoni.
- NARDUCCI, E. (1871). *Nota intorno a una traduzione italiana fatta nel secolo decimo quarto del trattato d'ottica d'Alhazen*, in «Bollettino di bibliografia e di storia delle scienze matematiche», IV.
- PANOFSKY, E. (1924). *Die Perspektive als "symbolische Form"*. Warburg: Vorträge der Bibliothek Warburg.
- PEDRETTI, C. (1963). *Leonardo on curvilinear perspective*, in «Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance», XXV.
- PERINI, A. (1929), *Bibliogr. augustiniana cum notis biographicis...*, Firenze.
- RANOLDS, F. (1828). *Mechanical perspective or description and uses of an instrument for sketching from nature and of a machine for drawing in perspective*. Londra: Inventor and Patentee.
- SCHMITT, C. B. (2001). *Filosofia e Scienza nel Rinascimento*, Milano: La Nuova Italia.
- STROFFOLINO, D. (1999), *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma: Salerno Editrice.
- TARTAGLIA, N. (1583). *La Nova scientia*, Venezia.
- VAGNETTI, L. (1968). *La Descriptio urbis Romae; contributo alla storia del rilevamento architettonico e Topografico*, in «Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti di Genova», 1.
- VALERIO, V. (2012). *La Geografia di Tolomeo e la nascita della moderna rappresentazione dello spazio*, in MARAGLINO, V., a cura di, *Scienza antica in età moderna. Teoria e immagini*, Bari: Cacucci Editore.
- VELTMAN, K. H. (1980). *Ptolemy and the Origin of Linear Perspective*, in DALAI-EMILIANI, M., a cura di, *La Prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e Trasgressioni*, Firenze: Centro Di.

Iconografia e storiografia nel paesaggio archeologico di Paestum

Riflessi sul cantiere di restauro tra il XVIII e il XIX secolo

Stefania Pollone Università degli Studi di Napoli - Dipartimento di Architettura

Abstract

L'area archeologica di Paestum costituisce una delle più interessanti città di fondazione magno-greca in cui è possibile leggere un millenario e complesso palinsesto di stratificazioni. Riscoperta soltanto idealmente, e non materialmente come nel caso delle città vesuviane, Paestum divenne oggetto di un elevato numero di testimonianze iconografiche e storiografiche a partire dalla seconda metà del XVIII secolo. Operando un confronto critico tra queste ultime, il contributo mira, da un lato, a definire l'entità dei valori riconosciuti nel patrimonio antico e il significato a esso attribuito e, dall'altro, a comprendere quanto l'immagine derivante da tali interpretazioni abbia potuto influenzare l'operatività del restauro.

Iconography and historiography in Paestum archaeological landscape. Reflexes in the practice of restoration between the 18th and the 19th century

Paestum archaeological site represents one of the most interesting examples of cities in Magna Grecia in which it is possible to identify a millenary and complex palimpsest of stratifications. Rediscovered only ideally, and not materially, as it happened in the Vesuvian cities, Paestum became the object of a large amount of iconographic and historiographical testimonies, starting from the second half of the 18th century. By operating a critical comparison between these documentations, the paper aims at defining, on one hand, the entity of the values recognized in the ancient heritage and the meaning ascribed to it and, on the other hand, at comprehending how the image coming up from these interpretations could have influenced the practice of restoration.

Keywords: Paestum, iconografia, conservazione.

Paestum, iconography, conservation.

Corresponding author: stefania.pollone@unina2.it

Received March 1, 2015; accepted May 24, 2015

Introduzione

L'area archeologica di Paestum si caratterizza per la presenza di un millenario e complesso palinsesto di stratificazioni. Insediamento greco prima, dominio lucano e colonia latina poi, nonché sede episcopale tra la tarda antichità e l'alto medioevo, il sito mostra con evidenza la sovrapposizione di fasi ed elementi che hanno modificato l'impianto urbano e le architetture nel corso dei secoli.

Considerata oggi come una delle più interessanti città di fondazione magno-greca, Paestum risulta poco documentata nelle fonti letterarie precedenti la sua riscoperta avvenuta intorno alla metà del Settecento. A seguito di quest'ultima, allorché la cultura illuminista riconobbe nelle strutture templari un mezzo per avvicinarsi all'archetipo dell'architettura la città divenne il luogo verso cui si rivolsero la curiosità antiquaria e gli interessi vedutistici, a cui fece seguito un'attenzione sempre più scientifica alla comprensione dell'antico.

Nell'ambito della vasta produzione iconografica che accompagnò le fasi conoscitive delle antichità di Pompei ed Ercolano, in primo luogo, ma anche di Oplontis e Stabia, l'interesse nei confronti del sito pestano rivelò ben presto un carattere di singolarità.

Almeno fino ai primi anni del XIX secolo, all'assenza di campagne ufficiali di documentazione, rilievo e scavo, concentrate principalmente nei cantieri vesuviani, sopperì un notevole coinvolgimento nazionale e internazionale attribuibile a iniziative private di singoli studiosi spinti dalla volontà di comprendere i caratteri di quelle strutture arcaiche, trasmettendone i significati. La possibilità di operare un confronto critico tra le testimonianze iconografiche e storiografiche del sito di Paestum permette, da un lato, di definire l'entità dei valori riconosciuti in tale patrimonio e il significato a esso attribuito e, dall'altro, di capire quanto queste interpretazioni abbiano potuto influenzare la prassi del restauro.

Paestum tra iconografia, storiografia e restauro

Nel rapporto dialettico che lega l'interpretazione storiografica al 'fare' restaurativo, quest'ultimo si inserisce in tale circolarità quale critica attualizzata. Se, infatti, "la storia dell'arte e dell'architettura sono riconoscimento e valutazione, cioè critica, il restauro è 'atto critico', è storiografia e critica insieme, prolungamento di queste nella pratica operativa" [Carbonara 1997, p. 273]. A sua volta, "incarnando [...] un modo particolarissimo di far storia" [Fancelli 1990-1992, p. 878], il restauro fornisce dati per la storia stessa, diventando strumento di conoscenza e spunto di reinterpretazione storiografica.

Elemento fondamentale all'interno di questa circolarità, lo studio della rappresentazione dell'architettura costituisce documento per la storia e, di conseguenza, per il restauro. Caricandosi di una duplice valenza documentativa, la testimonianza iconografica da una parte facilita la comprensione della storicità dell'oggetto rappresentato in 'quel' dato tempo, dall'altra consente di identificare i valori riconosciuti nelle preesistenze attraverso l'interpretazione dei soggetti scelti e dei differenti canoni figurativi adoperati per descriverli.

Nel caso di Paestum, la possibilità di confrontare, mediante una lettura sincronica e diacronica, una notevole quantità di testimonianze iconografiche e storiografiche permette tanto di valutare limiti e sovrapposizioni dei termini del suddetto rapporto, quanto di verificare l'influenza che le differenti interpretazioni del palinsesto antico abbiano avuto nell'indirizzare le scelte operative. Pertanto, se una disamina contestuale può consentire di provare l'esistenza di una relazione tra produzione letteraria, scientifica o iconografica e operatività del restauro, una lettura diacronica, invece, può evidenziare se e in quali termini la reinterpretazione storiografica si rifletta nel tempo sul cantiere di restauro dell'antico.

Paestum, come "paradigma della cultura ellenica" [Tocco Sciarelli 1997, p. 14], si pone quale campo d'indagine privilegiato per la comprensione di quelle valenze che, riconosciute nel palinsesto antico, ne hanno consentito la riscoperta e l'interpretazione dei significati a esso attribuiti, dai quali è dipesa la definizione di immagini sempre mutevoli, perché frutto di altrettante interpretazioni.

La questione stessa della riscoperta del sito archeologico costituisce, com'è noto, un nodo storiografico di estremo interesse. Se per le città vesuviane si può parlare di un disvelamento materiale delle preesistenze, occultate per secoli alla vista sotto spessi strati di depositi vulcanici, nel caso di Paestum, rimasta sempre completamente visibile, il riaccendersi dell'interesse non può essere derivato che da istanze di carattere concettuale. Le ragioni del "passaggio, considerato rapido dagli stessi testimoni dell'epoca, da un'indifferenza e un'ignoranza quasi totale a un interesse improvviso" [Chiosi, Mascoli, Vallet 1986, p. 18], sono da ricercarsi nella tensione, propria della cultura illuminista, verso la comprensione della genesi dell'architettura e dei suoi principi archetipici. Il riavvicinamento all'antico, oggetto di riflessioni già a partire dalla seconda metà del XVII

secolo, divenne sempre più concreto e materiale: “Vitruvio, l’intoccabile garante della validità delle regole dell’architettura antica” venne così “per la prima volta confrontato senza pregiudizi con i monumenti stessi” [Mertens 1986, p. 160]. Di conseguenza, “la stessa identità dei templi, possenti, violente asserzioni del dominio dell’angolo” ha affascinato “per il significato dell’origine, per la novità del linguaggio, per l’inconciliabilità del loro aspetto al dogma acclarato da secoli” [Raspi Serra 1990, p. 9]. Il tempio dorico pestano, nel quale ogni elemento denunciava quella sincerità strutturale data dalla consonanza tra forma e funzione, divenne estrinsecazione dell’archetipo costruttivo della capanna primitiva.

All’“invenzione del mito” di Paestum [Argan 1986, p. 9] seguì la necessità di comprendere l’essenza delle sue architetture, rilevandole, studiandole, rappresentandole, indagandole. Iniziarono così a diffondersi le prime testimonianze di quelle antichità riscoperte: dapprima caratterizzate da un approccio più erudito e, talvolta, approssimativo, esse acquisirono nel tempo sempre maggiore scientificità, diventando il riflesso dei valori ritenuti significativi dai differenti interpreti, ciascuna in un modo specifico. Le architetture antiche, non palesando la loro identità, spronarono le coscienze impegnate nella loro comprensione a identificarne la verità in funzione della realtà storica in cui si attuava tale riconoscimento. Nell’intuizione della ‘presenza’ di quelle opere dell’arte antica, “valutata in termini di verità storicizzata in una contemporaneità con la presenza conoscitiva, superando ogni distinzione tra forma e contenuto, tra soggetto e oggetto” [Raspi Serra 1990, p. 10], avvenne anche la loro storicizzazione. L’individuazione dei significati custoditi nelle testimonianze iconografiche e storiografiche che documentano le architetture del sito archeologico si pone, quindi, quale momento di confronto tra differenti interpretazioni e occasione per riflettere circa il peso che tali ‘visioni’ abbiano potuto avere nell’indirizzare le operazioni di conservazione.

Attraverso una lettura critica delle differenti forme di documentazione che riguardano Paestum, risulta possibile individuare una tendenza di fondo che le accomuna tutte e che deriva direttamente dall’impostazione illuminista alla comprensione dell’antico. L’interesse suscitato dai templi dorici della città magno-greca, i quali inducevano all’incontro con un’antichità ancora più remota rispetto a quella rivelata dalle vestigia di Pompei ed Ercolano, catalizzò tutte le attenzioni e gli sforzi di documentazione. Riconosciute emblemi dell’archetipo del costruire da misurare, studiare, riprodurre, nella purezza delle loro linee, le strutture templari codificarono la forma ‘vera’, quella autentica, razionalmente intellegibile e in linea con gli obiettivi della ricerca illuminista. Tutto ciò che sembrò non rientrare in tali parametri fu trascurato, omissso, obliterato. Tanto la produzione letteraria, quanto quella iconografica o le testimonianze grafiche frutto delle prime campagne di rilievo furono principalmente orientate alla descrizione delle strutture templari, indagate con maggiore o minore scientificità in ogni dettaglio, al fine di coglierne l’essenza costruttiva, i ritmi compositivi, le caratteristiche dei materiali, le qualità atmosferiche.

Tale atteggiamento, tutto interno alla cultura illuminista, volto ad analizzare razionalmente, classificare, selezionare e documentare l’unica verità ritenuta valida, determinò la definizione di un’immagine di Paestum derivante da una visione selettiva del palinsesto antico. Un’interpretazione storiografica ‘orientata’ del sito archeologico che, dando ampio spazio alla conoscenza e alla conservazione delle fasi più antiche della città, considerate le più significative, ha trascurato e, talvolta, sacrificato le stratificazioni successive. Tra queste ultime le più tarde, riconducibili a un periodo compreso tra la tarda antichità e l’alto medioevo e caratterizzate dalla presenza di un complesso di costruzioni – ritenuto uno dei primi esempi di sedi episcopali cristiane [Sestieri 1948, 1953; Mello 1985, 1997; Peduto 2004; De Bonis 2005] – realizzate in corrispondenza del

fronte orientale del tempio di Atena, con ogni probabilità trasformato in chiesa cristiana, furono del tutto ignorate e, a meno di alcuni casi, completamente omesse.

Se tale approccio, da un lato, si pone come interessante quadro di riferimento rispetto all'interpretazione dei modi con i quali la cultura settecentesca, prima, e quella ottocentesca, poi, hanno impostato i parametri per la comprensione delle preesistenze; dall'altro, va indagato soprattutto in relazione all'influenza che ha avuto nell'indirizzare le scelte operative. Infatti, il criterio selettivo frutto di tale atteggiamento influenzerà alcuni degli interventi ottocenteschi, principalmente orientati, come si vedrà più avanti, alla conservazione delle architetture templari, e avrà pesanti ricadute ancora sugli approcci novecenteschi, nonostante la contemporanea cultura del restauro avesse ormai evidenziato limiti e criticità delle indiscriminate operazioni di liberazione perpetrate a danno delle stratificazioni storiche.

Documentare l'antico tra immagini e descrizioni: il sito prima della scoperta

Tenendo presente la grande attenzione che Paestum suscitò a partire dalla seconda metà del Settecento e che determinò, come si è accennato, la produzione di una notevole quantità di descrizioni, studi e rappresentazioni, sembra interessante interrogarsi su quanto e in che termini l'antica città potesse essere conosciuta prima della sua 'invenzione'. A partire dagli anni cinquanta del Novecento tale problematica ha coinvolto le ricerche di numerosi studiosi, i quali, attraverso puntuali disamine delle fonti storiografiche e iconografiche, hanno messo in evidenza i modi con cui era stata tramandata la memoria dell'antico insediamento.

Se da un lato, per Paestum, il periodo compreso tra la tarda antichità e l'alto medioevo costituisce una fase intorno alla quale il dibattito scientifico è ancora aperto, data l'esiguità tanto delle fonti storiografiche quanto delle evidenze archeologiche, dall'altro accenni alle vicende che determinano l'abbandono della città e delle sue architetture trovano riscontro già in alcune testimonianze risalenti al XVI e al XVII secolo. L'interpretazione di queste ultime, importante per riflettere intorno alle identità culturali o alle motivazioni che spinsero i differenti autori a riportare la memoria del sito, si pone in modo problematico rispetto all'acquisizione di dati utili alla comprensione dell'effettivo stato di conservazione della città.

Da una parte, dunque, bisogna fare riferimento alle testimonianze degli scrittori locali [Zappullo 1602; Beltrano 1640; Gatta 1723, 1732], nelle quali, però, risulta evidente l'assenza di un reale interesse alla conoscenza dell'architettura antica. Ricordando come le possenti strutture templari e le spesse mura avessero resistito al "furore degli uomini e alla distruzione del tempo" [Chiosi, Mascoli, Vallet 1986, p. 18], tali scrittori, facendo ricorso a frasi riproposte senza che ne fosse stata verificata l'esattezza o la veridicità, non si preoccuparono affatto di indagare le caratteristiche stilistiche, formali o compositive delle strutture, descritte, talvolta, come teatri, portici, o anche come ginnasi e palazzi. Infatti, pure evocando la presenza nel sito di magnifici monumenti, il loro obiettivo non era di fornirne una descrizione specifica, bensì di esaltare la gloria passata della loro patria.

D'altra parte, gli storici in età vicereale, attenti principalmente alla descrizione delle memorie patrie, raramente si interessarono al sito e, quando lo fecero, evocarono gli avvenimenti dell'antichità sempre in funzione del rimando alle fonti greche e latine, principalmente al fine di evidenziare la propria erudizione. Le vicende di Paestum, infatti, "dai suoi primordi alla romanizzazione sino alla rovina, permettono di sfoggiare una cultura filologica e offrono l'occasione di fare un confronto commovente e lirico sulla sua distruzione ad opera dei Saraceni e di versare una lacrima sui tempi così drammaticamente mutati" [Chiosi, Mascoli, Vallet 1986, p. 18]. In

età moderna, una delle prime citazioni relativa al sito risale al 1524. Pietro Summonte, nella sua lunga lettera indirizzata a Marcantonio Michiel, descrisse brevemente quella “città rovinata” nella quale “le mura sono intiere, per gran parte con le torri, e dentro sono tre templi di opera dorica, di pietra viva e tiburtina in quadroni grandi” [Nicolini 1925, pp. 174-175]. Pur in assenza di documenti che attestino un suo viaggio a Paestum, Summonte dimostrò di conoscere bene la città, descrivendone correttamente l’impianto e le architetture.

Eccettuando le citazioni di Scipione Mazzella, il cui interesse per le antichità pestane non andò oltre la parafrasi dei versi di Strabone [Mazzella 1586, p. 123] e quelle di Zappullo, originario di Capaccio, orientate a esaltare la sua patria “abitata da huomini valorosi” [Zappullo 1602, p. 274], è interessante ricordare che Gaspar Ens fu uno dei primi stranieri a indicare nelle terre del Mezzogiorno il sito di Paestum nella sua guida *Deliciae Italiae* del 1609. Allo stesso anno risale la prima edizione della guida elaborata da Enrico Bacco, *Il Regno di Napoli diviso in dodici Provincie*, nella quale Capaccio (definita Capaccia) è riportata nell’elenco delle città del Principato Citra, mentre manca un riferimento diretto a Paestum.

E ancora, se, da un lato, Luca Mannelli (o Mandelli), nel suo manoscritto *La Lucania sconosciuta*,

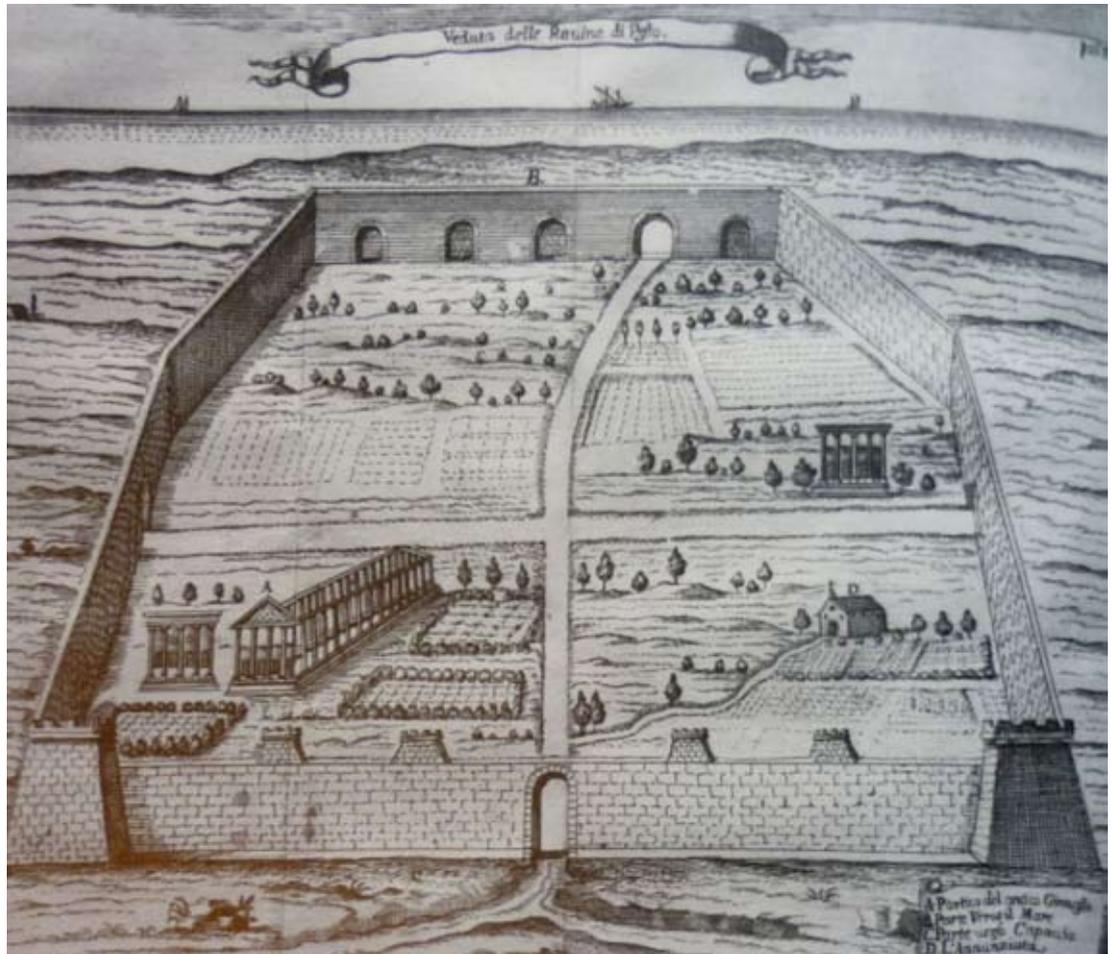


Fig. 1: Anonimo, *Veduta delle Ruine di Pesto*, 1732 ca. (Gatta 1732).

ricorda quanto fosse ancora evidente la magnificenza di quell'antica città, sebbene “in Salerno et altrove trasportate ne fossero colonne e marmi” e i “Saraceni [...] con rabbia tale vi s’impiegarono che niente vi rimase in piedi, eccetto che due teatri in marmo e gran parte della muraglia [Mannelli 1650-1672, foll. 83-93]; dall’altro, Costantino Gatta, che nella *Lucania Illustrata* del 1723 aveva riproposto il modello scientificamente lacunoso della descrizione del sito, proprio delle precedenti pubblicazioni, lo stesso autore, nelle *Memorie topografiche-istoriche della provincia di Lucania* del 1732, restituisce quella che viene considerata la prima testimonianza grafica della città antica. Infatti, nell’incisione denominata *Veduta delle rovine di Pesto* è riportato l’intero perimetro della cinta fortificata, con le quattro porte e solo due delle numerose torri e, all’interno, i principali assi viari tra loro ortogonali, le sagome semplificate dei tre templi e la chiesa dell’Annunziata, rappresentati tra distese di campi coltivati. Il lavoro, sebbene molto schematico e in parte infedele, “evidenzia l’intenzione dell’autore di rappresentare una sorta di planimetria volumetrica dell’antico centro” [Musto 2007, p. 344]; inoltre, il foglio risulta importante poiché dimostra la volontà di descrivere in modo sistematico e analitico le componenti caratterizzanti il sito.

In ultima analisi, bisogna considerare il contributo di Giuseppe Antonini, il cui testo può essere ritenuto una delle prime letture attente alla comprensione dell’antico. Sebbene caratterizzato da un approccio ancora erudito, l’opera contiene spunti di riflessione innovativi e critici rispetto alla produzione precedente. Da una parte, infatti, l’autore ritenne opportuna la possibilità di effettuare altri scavi, affermando che “pure se si cavasse vicino la Chiesa, al Portico grande ed all’Anfiteatro, son sicuro che non vi si perderebbe la spesa” [Antonini 1745, p. 235]. Dall’altra, sottolineando la particolarità del dorico pestano e criticando l’approccio degli storici che lo avevano preceduto, Antonini insisté sulla necessità di conoscere accuratamente e studiare *in situ* i monumenti antichi per poterne parlare. Una consapevolezza, questa, che sarebbe stata acquisita concretamente soltanto dalla fine del Settecento.

Interpretazioni e letture critiche del paesaggio archeologico a partire dalla seconda metà del Settecento

Com’è noto, nel corso del XVIII secolo, è possibile riconoscere diversi atteggiamenti nella storia dell’iconografia pestana e, in generale, della conoscenza del sito: da una parte si pongono pittori e vedutisti che giungevano a Paestum per ritrarre le vestigia degli antichi templi, dall’altra editori e scrittori che coinvolgevano architetti e disegnatori, commissionando loro rilievi e vedute, spesso realizzate sulla base di modelli iconografici già definiti. Inoltre, non vanno dimenticati quegli studiosi – principalmente architetti – che visitarono il sito al fine di comprendere, mediante rilievi, le caratteristiche costruttive e materiche di quelle antiche architetture da ‘completare’ o imitare nella produzione del nuovo.

Un primo approccio al rilievo per la conoscenza dei templi pestani è individuabile nelle campagne di studio condotte a partire dal 1750 da Felice Gazzola, riconosciuto come uno dei principali promotori della rivalutazione del sito archeologico, individuato probabilmente su suggerimento di Mario Gioffredo che lo aveva visitato nel 1746, riconoscendo in quelle architetture “monumenti dell’antichità” [Chiosi, Mascoli, Vallet 1986, p. 28; Gravagnuolo 2002; Russo 2009, p. 1753].

L’accurato rilievo dei templi, affidato a una équipe di disegnatori e architetti tra i quali figuravano Gaetano e Antonio Magri, Gian Battista Natali, Francesco Sabbatini e Jacques-Germain Soufflot, rappresenta il primo vero tentativo di fornire una documentazione esaustiva delle architetture, acquisita mediante un approccio scientifico. Lo stesso Soufflot riportò la sua esperienza in un

discorso letto il 12 aprile del 1752 all'Académie des Beaux-Arts di Lione, nell'ambito del quale dedicò soltanto poche parole al sito e la descrizione dei templi risultò piuttosto frettolosa e superficiale [Mascilli Migliorini 1990, pp. 25-26]. Nonostante il lavoro non fosse stato pubblicato, esso diventò la principale fonte di conoscenza e di divulgazione scientifica, tanto che molte delle sue tavole di rilievo furono utilizzate in pubblicazioni successive. Debitori dell'impresa editoriale di Gazzola furono, infatti, lo stesso Soufflot e Gabriel Pierre Martin Dumont, autori della prima pubblicazione nel 1764, e ancora Filippo Morghen, John Berkenhout, Jean Barbault e Thomas Major.

Se Winckelmann, che visitò il sito nel 1758, avrebbe consacrato Paestum quale vero e proprio *topos* nel pensiero storico dell'architettura, si può affermare che con Antonio Joli sia iniziata la prima esatta documentazione visiva delle architetture dell'area archeologica [Antonio Joli 2012]. Le vedute che questi realizzò nel 1759, divenute ben presto matrici iconografiche per la produzione successiva, si connotarono per un approccio topografico alla descrizione del sito, laddove fu inquadrato da lontano come nella veduta della *Piana di Paestum*. In esse non mancò, però, l'attenzione alla descrizione dei dettagli: sebbene in alcune vedute, per esempio nell'*Interno del tempio di Poseidon* o nella *Veduta laterale dei templi*, l'artista sembra enfatizzare lo stato di rovina e la monumentalità delle strutture come a venire incontro al gusto antiquario della committenza, nella *Veduta stando sotto la Porta della città di Pesto*, la rappresentazione denota una maggiore attenzione tanto alle componenti ambientali che caratterizzavano la piana, quanto alla descrizione dello stato di conservazione della porta, vista in primo piano.

Nel 1764, Dumont pubblicò per la prima volta i risultati dei rilievi frutto della campagna conoscitiva intrapresa da Gazzola. Dichiarando di aver omesso volontariamente le misure e rinviando all'imminente pubblicazione napoletana, questi contestò a quel primo studio l'interesse esclusivo nei confronti delle vedute e attribuì a Soufflot il merito di avere rilevato piante e semplici elevati geometrici [Lenza 2010, p. 196]. Tali rappresentazioni si dimostrano però connotate da un approccio poco scientifico alla conoscenza delle architetture antiche, poiché appaiono più attente a documentare la condizione di rovina dei templi, inquadrando in primo piano ruderi e vegetazioni infestanti, piuttosto che a comprenderne le caratteristiche costruttive.

È interessante ricordare che le vedute incise da John Miller nel volume *The Ruins of Paestum or Posidonia* (1767) di John Berkenhout, prima pubblicazione inglese di una descrizione delle antichità di Paestum, presentano un carattere fortemente pittoresco, tanto che l'autore si sentì in dovere di precisare che il lavoro dovesse essere indirizzato a un pubblico di conoscitori dell'antico e non di architetti. Inoltre tali rappresentazioni erano principalmente orientate alla descrizione delle strutture templari, così come era avvenuto per le vedute di Morghen, e ne restituirono uno stato di conservazione migliorato [Lang 1950, p. 58].

The Ruins of Paestum otherwise Posidonia in Magna Grecia edita da Thomas Major nel 1768 è un'altra pubblicazione "concepita in forma monografica e composta da testo descrittivo ed interpretativo, vedute e rilievi dello stato attuale e di ipotetica ricostruzione dei templi" [Mertens 1986, p. 173]. Il testo riuscì a suscitare risonanza a livello internazionale, contando su di un ricco materiale illustrativo composto da una serie di vedute di Joli e di Magri, nonché di rilievi di diversa provenienza. La novità editoriale dell'opera consistette nell'essere il primo tentativo di offrire una ricostruzione ipotetica, e non il solo, rilievo degli edifici, oltre che il risultato non di una spedizione scientifica, bensì della ricostruzione della 'verità' storica dei templi attraverso un'operazione critica di confronto tra le differenti fonti [Mascilli Migliorini 1990, p. 42]. Vero e proprio *unicum* nella produzione iconografica che ha per oggetto le architetture di Paestum è l'opera di



Giovan Battista Piranesi, che si pone come punto nodale per la comprensione del palinsesto antico. Le ventuno acqueforti, realizzate dall'artista con l'aiuto del figlio Francesco nel 1777, infatti, “offrono spunti per un commento che va oltre il valore formale, peraltro assai notevole, di gran parte della serie stessa, poiché forniscono una possibilità di confronto fra la loro interpretazione settecentesca e la realtà attuale” [Pane 1980, p. 134]. Le vedute rivelano con estrema efficacia la “monumentale geometria”, l'ordine e la misura della sequenza delle colonne doriche, la forza della loro logica struttura in una sorprendente tensione emotiva e in un forte spirito di immedesimazione [Briganti 1986, p. 61]. Uno sforzo documentativo che, spesso, ha indotto l'artista a creare una propria prospettiva “includendo nel quadro parti che la prospettiva reale non consente di vedere insieme, e talvolta abolendo addirittura alcune colonne per vedere dentro” [Pane 1980, p. 144].

Nelle incisioni pestane Piranesi dimostra un'attenzione particolare ai dettagli tecnici, alla documentazione dello stato di degrado mediante una ricognizione ‘filologica’ delle strutture. L'approccio dell'artista si definisce quale primo esperimento di verifica: dalla comprensione delle articolazioni grammaticali e sintattiche dell'opera, fino alla sua parafrasi [Martines 1997, p. 16]. Quella di Piranesi non è una visione romantica della natura e del passato, ma una fotografia *ante litteram* della realtà [Mansueti 2001, p. 419]. Un atteggiamento chiaramente riconoscibile nelle tre acqueforti dedicate alla descrizione del tempio di Atena. Nella prima di queste, la XVIII, l'artista, inquadrando l'angolo sud-orientale del tempio, fornisce una visione piuttosto ampia: chiara la narrazione del contesto, delle stratificazioni e di quella “situazione ambientale che si ha avuto il torto di cancellare in occasione delle moderne sistemazioni” [Pane 1980, p. 102]. Infatti, in primo piano, sono visibili i ruderi delle strutture della sede vescovile, parzialmente modificate da

Fig. 2: G.B. Piranesi, *Planche XVIII*, 1777 (Piranesi 1778).



aggiunte successive. L'interno del tempio, inquadrato più da vicino nella XX acquaforte, appare ingombro di ruderi, strati di terreno e vegetazioni, ma libero da quelle murature che avrebbero potuto rivelare l'adattamento a chiesa cristiana e che, nella realtà, dovevano essere presenti perché eliminate solo di lì a qualche decennio. In questo caso sarebbe prevalsa, nell'artista, la volontà di idealizzare l'architettura del tempio, mostrato libero dalle corruzioni subite, trasformazioni considerate accidentali" [Peduto 2004, p. 405].

Tra gli artisti appartenenti a una nuova generazione di vedutisti i quali, a partire dagli anni settanta del Settecento, iniziarono a tendere verso modalità rappresentative più realistiche e obiettive, caratterizzate dall'essenzialità del tratto e dall'attenzione alla descrizione dei dettagli, Jakob Philipp Hackert, a Paestum nel 1777 in compagnia di Richard Payne Knight, può essere considerato uno dei più grandi interpreti dello spirito oggettivo illuminista e prosecutore della tradizione della pittura del paesaggio [Nordhoff, Reimer 1994; Mansueto 2011, p. 423].

Altra importante figura, interna alla temperie artistica degli ultimi decenni del XVIII secolo, è John Robert Cozens le cui vedute risultano essere documenti fondamentali per la restituzione visiva della realtà dei luoghi: le tracce disegnate da questi sono rappresentazioni eseguite *en plein air*, a diretto contatto con l'oggetto della figurazione [Briganti 1986, pp.73-75; Mansueto 2011, p. 423]. Cozens rappresenta i templi stagliati contro un cielo minaccioso di tempesta, lasciando agli effetti chiaroscurali il compito di definire le membrature architettoniche. Pur nell'atmosfera drammatica, l'artista non trascura di descrivere le caratteristiche ambientali dei templi: così nel caso dell'acquaforte che inquadra da nord *The Small Temple at Paestum*, seppure accennando solo alle volumetrie del complesso, rappresenta le stratificazioni addossate al lato orientale della struttura templare.

Fig. 3: J.R. Cozens, *The Small Temple at Paestum*, 1780-1783 (Mansueto 2011, p. 428).

Edizione autorizzata del progetto di Gazzola fu, invece, *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*, pubblicata da Paolo Antonio Paoli nel 1784. L'opera, oltre che accusare una mancanza di coerenza e di omogeneità tra testo e illustrazioni, è connotata dalla convinzione dell'autore, ancora ampiamente diffusa nell'Italia di quel periodo, della superiorità degli Etruschi, da cui sarebbe derivata l'idea che le colonie greche avessero acquisito il modello templare da un prototipo etrusco pestano, diffondendolo poi raffinato nel mondo greco [Mertens 1986, p. 173]. Il testo, sebbene ancora legato all'erudizione del tempo, risulta essere prezioso per la precisione dei rilievi e dei dettagli architettonici. I grafici che documentano la topografia del territorio (*Descrizione esatissima del territorio pestano*) e quella del sito archeologico, descritta con precisione nella *Pianta della città*, sono, infatti, di particolare interesse. Nella veduta da oriente delle *Rovine ed avanzi dell'antichissima città di Pesto* è dedicato spazio alla narrazione delle componenti ambientali del sito, delle architetture e, sebbene più in lontananza, del complesso di stratificazioni addossate al tempio di Atena. Puntuale attenzione è prestata alla rappresentazione delle singole architetture della città, alle quali sono dedicate numerose tavole che ne restituiscono le vedute esterne, nonché piante, sezioni e alzati di rilievo. L'opera di Paoli può essere considerata quale importante esercizio di quel metodo archeologico che si sarebbe sviluppato successivamente [Mascilli Migliorini 1990, p. 107]. Nel *Voyage Pittoresque* Richard de Saint-Non [Lamers, Rosenberg 1995], riproponendo la struttura di Major, dedica alla descrizione delle architetture pestane dieci pagine di testo e sette tavole. Nonostante il carattere divulgativo della pubblicazione e la presenza di notevoli imprecisioni nell'apparato grafico curato da Hubert Robert, è interessante ricordare che nelle tavole dedicate alla descrizione del tempio di Atena non manca la rappresentazione di quei volumi che, pur nella semplificazione e nell'approssimazione degli elementi formali, restituiscono i caratteri delle stratificazioni post-classiche addossate al tempio.



Fig. 4: *Vue du Temple Exastile Periptere de Pestum près de Salernes à 20.lieues de Naples. Dessinée d'après nature par M. Robert Peintre du Roi (Saint-Non 1781-1786).*

Infine, in corrispondenza degli ultimi anni del Settecento, grazie a una più vasta conoscenza dell'arte e dell'architettura antica, si crearono i presupposti per una seconda e più approfondita fase di studio: la precisione del rilievo e della rappresentazione di quelle architetture iniziò a essere considerata come strumento indispensabile per la loro comprensione. Un passo fondamentale, quest'ultimo, per la nascita della scienza archeologica.

La figura di Claude-Mathieu Delagardette, autore nel 1799 de *Les Ruines de Paestum ou Posidonia*, si inserisce proprio nel filone che riconosceva nell'obiettività e scrupolosità dello studio e della documentazione dei monumenti antichi la premessa per la loro conoscenza. L'architetto è convinto assertore della necessità di intrattenere un rapporto diretto e confidenziale con i monumenti studiati e di terminare e controllare il lavoro sul posto [Chiosi, Mascoli, Vallet 1986, p. 36], distinguendo accuratamente il rilievo dello stato di conservazione dei ruderi dalle ipotesi di ricostruzione. L'opera si pone come passo decisivo verso il rilievo del monumento storico inteso come disciplina scientifica che usa tutti i mezzi offerti dalle scienze naturali moderne [Mertens 1986, p. 179] affrontando anche problematiche connesse alla conoscenza dei materiali costruttivi. L'analisi delle rovine condotta dall'autore, caratterizzata da un approccio più scientifico e da una metodologia d'indagine più sistematica, in totale assenza di rimandi al pittoresco [Pontrandolfo 1986, p. 125], risulta dettagliata e presenta continui richiami alle fonti letterarie, così come minuzioso è lo studio di coeve architetture doriche dalle quali poter trarre indirizzi stilistici e compositivi per un'ipotetica restituzione filologica dello stato originario delle strutture templari [Mascilli Migliorini 1990, pp. 141-142].



Fig. 5: J. P. Pequignot, *Veduta di Pesto, presa fuori delle mura presso la porta Settentrionale, dove nel 1805 furono fatti alcuni cavamenti sotto la direzione di Felice Nicolas, 1805* (Paolini 1812).

Nel panorama dei contributi finora analizzati, attraverso cui si è giunti alle soglie dell'Ottocento, è possibile rintracciare, da un lato, un atteggiamento volto alla descrizione delle strutture templari, indagate in ogni dettaglio come a volerne carpire l'essenza classica, dall'altro, il frequente ricorso a determinati *topoi* vedutistici che, pure nella narrazione del contesto, hanno determinato il prevalere di un'immagine legata alla sublimazione della rovina o che, eccettuando le rappresentazioni più attente alla descrizione della realtà dei templi alle quali si è fatto cenno, hanno portato generalmente ad astrarre o a completare le strutture templari omettendone le stratificazioni. Allo stesso modo, nei grafici frutto delle prime campagne di rilievo è possibile riconoscere la volontà di descrivere i soli elementi ritenuti significativi al fine di rivelare la forma autentica del modello antico, tralasciando la rappresentazione di ciò che non rientrava in tale figuratività.

Riflessi delle interpretazioni nella pratica del restauro

Definiti i limiti di tale visione interpretativa, sembra interessante riflettere circa le possibili ricadute che essa ebbe nell'operatività del restauro. Le proposte e gli interventi che a partire dalla fine del Settecento furono elaborati per la conservazione delle architetture del sito devono essere inquadrati all'interno di quella temperie culturale, di chiara ispirazione francese, che, proprio in quegli anni, aveva innescato il processo di maturazione teorica e disciplinare che avrebbe supportato la nascita del restauro modernamente inteso [*Pompei e gli architetti francesi* 1981; Casiello 1992; Casiello 2008; Delizia 2008]. Nelle operazioni che interessarono il sito di Paestum è possibile leggere un'applicazione di quei principi – minimo intervento, compatibilità delle integrazioni rispetto alla materia antica, distinguibilità delle aggiunte rispetto alle preesistenze – che sarebbero stati molto presenti nel coevo restauro archeologico.

Se da una parte l'atteggiamento nei confronti delle antichità classiche si dimostrò attento e sensibile alle istanze di conservazione della debole materia antica, anticipando riflessioni di estrema modernità, dall'altra l'approccio nei confronti delle trame post-classiche risultò completamente differente. Al 1795 risale una delle prime letture dello stato di conservazione delle architetture del sito e delle operazioni necessarie per evitarne la perdita che si deve a Francesco La Vega, tecnico dalla raffinata sensibilità, inviato a Paestum da Domenico Venuti¹. Per il tempio di Nettuno, che presentava numerose lacune, La Vega propose di riparare queste ultime con “buon cemento adattato alla natura di esse pietre” e di consolidare l'architrave con “sbarre di ferro sotto la sua pietra corrosa poggiate alle laterali colonne”. Per quel che riguardava il tempio di Atena, invece, poiché la colonna angolare e il corrispondente architrave del fronte orientale minacciavano imminente crollo, affermò che non vi potesse essere altro espediente da attuarsi se non quello “di chiudere con nuova fabbrica i due intercolonei laterali alla detta colonna di angolo”, anticipando, si potrebbe affermare, quella logica dell'intervento che Stern avrebbe condotto, di lì a qualche anno, nel Colosseo. Inoltre, esprimendosi in merito alle difficili condizioni di accessibilità ai templi, il tecnico ritenne opportuna la predisposizione di fasce libere intorno agli stessi e decretò il necessario abbattimento di quella “fabbrica moderna abbandonata e in parte diruta” che si addossava al tempio, riferendosi, com'è evidente, alle parti ancora visibili e parzialmente modificate del complesso tardo-antico.

Soltanto nel 1805 le indicazioni di La Vega furono messe in atto dall'architetto Antonio Bonucci nell'ambito dei lavori diretti da Felice Nicolas, Soprintendente alle Antichità e agli Scavi del Regno. Gli interventi consistettero nell'assicurare con spranghe metalliche i cantonali e nella pulitura e sarcitura di diverse lacune con elementi di analogo materiale rinvenuti in situ, comportando anche il totale abbattimento delle stratificazioni addossate al tempio di Atena [Bamonte 1819, pp. 51-59]. Roberto Paolini, a proposito di tali interventi di liberazione affermò, con

¹ Archivio Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli (d'ora in avanti ASSAN), b. XVIII B3, fasc. 1, da cui si cita in seguito.



Fig. 6: W. Wilkins, *View of the Hexastyle Temple at Paestum*, 1807, particolare (Wilkins 1807).

Fig. 7: Area archeologica di Paestum, Tempio di Atena. Particolare del timpano del fronte occidentale nel quale sono visibili le integrazioni in muratura di mattoni realizzate dall'architetto Ciro Cuciniello (Pollone 2014).



evidente apprezzamento, che i templi erano stati “fatti interamente sgombrare, ed isbarazzare da piante parassitiche, e da fabbriche moderne, che deformavanli, e rendevanli altresì inaccessibili all’osservatore” [Paolini 1812, p. 389]. E più avanti, Michele Ruggiero, nel volume *Degli scavi di antichità* del 1888, facendo riferimento alla relazione stilata da Nicolas il 28 giugno del 1805, avrebbe riportato: “Avevano fabbricati tutti gl’intercolunni con muraglie [...] onde rendere in tal modo impenetrabile detto Tempio destinato a comodo di bufale e di buoi. Verso la parte orientale del detto Tempio avevano sulle antiche superstiti mura di un corpo avanzato [...] costruiti degli edifizii informi che S.M. fin dall’anno 1795 con R. Carta de’ 27 maggio aveva ordinato che si diroccassero, ed avevano nascosto il nominato interessante antico monumento in maniera che appena si ravvisava. Tutto quanto di moderno era stato fatto per deturpare il detto edificio antico è stato abbattuto ed il Tempio disgombrato interamente” [Ruggiero 1888, p. 460]. In tali affermazioni è possibile riconoscere la precisa volontà di eliminare quelle “fabbriche moderne” che interferivano con la comprensione della linearità delle forme classiche, contro le quali già nel 1795 si era espressa la Real Casa.

Importante testimonianza grafica della campagna di interventi diretta da Nicolas, nonché delle tracce delle trasformazioni medievali dell’Athenaion è la *Veduta di Pesto presa fuori dalle mura* realizzata da Jean-Pierre Pequignot nel 1805 con il chiaro intento di documentare i lavori di restauro e di scavo che si stavano conducendo. In tale rappresentazione, che, in primo piano, descrive l’avvenuto ritrovamento di una sepoltura in corrispondenza della porta settentrionale della città, sembrerebbe possibile riconoscere le tracce delle murature di chiusura degli intercolunni del tempio di Atena. Un’analisi ravvicinata del colonnato del tempio, rappresentato sullo sfondo, ma con la medesima attenzione alla descrizione dei dettagli, permette di individuare una serie di setti



murari costituiti – sembrerebbe – da grossi blocchi lapidei. Il fatto che siano stati rappresentati con altezze differenti potrebbe lasciare intendere la volontà di testimoniare le fasi di smontaggio realizzate, come si è detto, proprio nell’ambito dei lavori dei quali la veduta vuole essere documentativa. Se tale interpretazione fosse corretta, si potrebbe affermare che la rappresentazione di Pequignot costituisca una delle rare prove visive dell’esistenza delle pareti perimetrali della chiesa paleocristiana e, al contempo, testimonianza dei lavori di liberazione del tempio dalle aggiunte altomedievali. Ulteriore prova dell’esistenza delle pareti di tamponamento degli intercolunni sarebbe riscontrabile nella *View of the Hestastyle Temple of Paestum*, pubblicata da William Wilkins nel 1807. L’incisione, inquadrando l’angolo sud-occidentale del tempio, restituisce una chiara descrizione delle partizioni murarie costruite a chiusura del colonnato. Queste, rappresentate in corrispondenza dei primi tre intercolunni del fronte meridionale del tempio a partire dalla colonna d’angolo, appaiono caratterizzate da muratura in conci squadrati di differenti altezze e poste in opera in corrispondenza della mezzeria di ciascuna colonna.

Fig. 8: E.E. Viollet-le-Duc, *Intérieur du temple d’Héra, dit temple de Neptune*, 1836 (Viollet-le-Duc 1884, pl. LXXXIX).



Scongiurato il pericolo derivante dalle alterazioni dell'assetto classico e liberati i templi da qualsiasi aggiunta, gli interventi condotti nella prima metà dell'Ottocento, pure mirando a consolidare l'immagine così ottenuta, furono sempre caratterizzati da una moderna sensibilità nella conservazione del dorico. Nei primi anni Trenta, infatti, l'architetto Ciro Cuciniello portò avanti una serie di interessanti lavori che riguardarono il tempio di Atena. Volti a contemperare le istanze di conservazione della materia antica, di rispetto della sua autenticità e di chiara leggibilità delle aggiunte, caratterizzate dal ricorso a materiale differente e a forme semplificate, tali interventi interessarono i timpani delle due fronti del tempio, laddove “mancavano per vetustà due porzioni di fabbrica negli angoli della base”. I lavori consistettero in una serie di integrazioni tali da “surrrogare con fabbrica di mattoni le porzioni mancanti, ma in modo da non confondere la fabbrica moderna di restaurazione coi venerandi ruderi di quell'antico monumento”². Questi interventi dovettero sembrare ben commisurati agli indirizzi e alle aspettative delle amministrazioni dell'epoca, tant'è che nel 1829 la Sezione Architettura della Reale Accademia Ercolanese si era espressa favorevolmente trovando “ragionevole che si esegua quanto si è proposto da Cuciniello, essendo il piccol Tempio di Pesto, tra pochi monumenti peripteri che ci rimangono delle antiche architetture ben degno di esser conservato”.

Fig. 9: C. Hansen, *Il tempio di Cerere*, 1838 (Old Danish Paintings 1970, n. 1124).

Tra le testimonianze risalenti a questi anni non si può non ricordare il contributo di Viollet-le-Duc che visitò il sito nel 1836. Pure avendo avuto modo di osservare i restauri recentemente realizzati, soprattutto quelli che avevano riguardato l'integrazione dei timpani del tempio di Atena, l'architetto non si soffermò nella descrizione degli interventi, né, tantomeno, nella loro rappresentazione. L'attenzione del francese fu totalmente catturata dalla qualità costruttiva dell'architettura antica: nell'acquerello che inquadra l'*Intérieur du temple d'Héra, dit temple de Neptune*, Viollet-le-Duc, utilizzando lo strumento grafico come momento di 'impressione delle idee' in funzione di una successiva rielaborazione concettuale, attuò una vera e propria astrazione del modello del tempio dorico, liberandolo da qualsiasi elemento che avrebbe potuto interferire con la comprensione della sua essenza.

Diverso l'approccio di Costantin Hansen che, nel 1838, dipinse un Interno del *Tempio di Cerere*, nel quale oltre a essere riconoscibile un'attenzione alla descrizione del reale stato di conservazione della struttura, ottenuta mediante la collocazione in primo piano dei ruderi della cella ricoperti da abbondante vegetazione e da un uso sapiente del colore che evidenzia le caratteristiche e le alterazioni della materia, risultano chiaramente leggibili anche le integrazioni laterizie del timpano del fronte orientale realizzate da Cuciniello.

A partire dalla fine degli anni quaranta del XIX secolo fu condotta da Ulisse Rizzi un'ulteriore campagna di restauri che interessò le architetture pestane. Architetto dalla raffinata sensibilità, questi si fece portavoce di un'acquisita e più matura responsabilità nei confronti della conservazione dell'antico. Rizzi intervenne sul tempio di Nettuno, proponendo che, laddove "trovansi nella parte postica del tempio [...] distrutti interamente i due pilastri di sostegno agli arcotravi i quali ora poggiano con un sol lato su le rispettive colonne rimanendo l'altro privo totalmente di appoggio"³, si dovessero consolidare, integrando "con pietra di travertino del luogo i due pilastri poggiandoli sulle basi che tuttora vi restano a somiglianza di quelli che si osservano nell'altro lato usando le stesse forme e [...] imitando la stessa costruzione antica", affinché non continuassero "a cadere quei massi e dadi che mancano di base". Per la Basilica e il tempio di Atena, invece, constatò la necessità di alcuni restauri "da tenersi nella costruzione che sarà sempre regolata da non tradire le antiche forme adoperandosi ora il mattone ora il travertino a seconda dell'arte". Considerando la necessità di assicurare la compatibilità fisica e meccanica delle aggiunte rispetto alla materia antica, Rizzi reputò giusto che i nuovi materiali venissero estratti "dalla medesima cava donde gli antichi tolsero le loro pietre nell'edificare quei tempi"⁴.

Nel tempio di Atena, oltre ad alcune integrazioni realizzate con "fabbrica di mattoni", laddove i dissesti non dovettero essere tali da necessitare opere murarie, l'architetto impiegò "catene di ferro battuto [...] per frenare l'un capitello con l'altro", nonché "una staffa di simile ferro battuto posta in opera su detto arcotrave tra l'un pezzo e l'altro". Ma la sensibilità del tecnico si spinse ben oltre, allorché, nel corso di un sopralluogo effettuato nel 1855, constatato lo stato di degrado e di dissesto del capitello della seconda colonna e dell'ovolo di quella d'angolo del tempio di Atena e la conseguente necessità di intervenire per evitarne l'"imminente ruina", propose di "frenarli con fasciature di ferro, ripigliando le parti scheggiate con fabbrica di mattoni, in guisa però da non apportare alcuna alterazione all'antico aggiustamento". Al 1855 risale un'ulteriore interessante vista dell'interno del tempio di Nettuno realizzata da Leo von Klenze. La tela, inquadrando la scena in corrispondenza dell'opistodomo della cella, proprio laddove Rizzi aveva condotto l'intervento di consolidamento, documenta con estrema precisione lo stato di conservazione del tempio e dimostra un'attenzione particolare alla descrizione delle componenti materiche e cromatiche della struttura antica. La presenza di elementi costruttivi evidentemente

² Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNa), *Ministero degli Affari Interni*, II inventario, b. 2120, fasc. 168, da cui si cita di seguito.

³ ASSAN, b. IV E1, fasc. 9 - ASNa, *Ministero della Pubblica Istruzione*, b. 309, fasc. 20, da cui si cita di seguito.

⁴ ASSAN, b. XVIII B3, fasc. 5, da cui si cita di seguito.



differenti rispetto a quelli preesistenti, individuabili, soprattutto, in corrispondenza del fusto della colonna più a sinistra e nella parte terminale dell'architrave tra l'ordine inferiore e quello superiore, lascerebbe supporre la volontà di evidenziare gli esiti, ritenuti probabilmente positivi, delle integrazioni da poco realizzate.

Conclusioni

Le riflessioni proposte nel presente contributo hanno cercato di mettere in evidenza quanto e in che termini l'interpretazione dell'antico mediata dalla lente della cultura illuminista e primo-ottocentesca abbia potuto indirizzare e, talvolta, condizionare gli obiettivi propri del progetto e del cantiere di restauro.

Attraverso un confronto sincronico e diacronico tra le testimonianze iconografiche e storiografiche e le proposte di intervento, avanzate tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, si evidenzia quanto l'immagine derivante da un'interpretazione selettiva dei valori dell'antico si sia riflessa in un atteggiamento chiaramente ostile nei confronti di ciò che interferiva con la comprensione delle forme doriche. Atteggiamento, quest'ultimo, che ha determinato, come si è visto, la parziale obliterazione delle testimonianze delle trame post-classiche stratificatesi in corrispondenza dell'Athenaion settentrionale.

Se, a partire dal periodo postunitario, non oggetto del presente contributo, la conservazione della città antica sarebbe dipesa dalle alterne vicende della Commissione archeologica della provincia di Salerno [Minervini 1962; Cassese 1938; Napolitano 1993; Carillo 2002], appare interessante ricordare quanto l'interpretazione orientata del sito archeologico di cui si è detto avrebbe condizionato ancora gli interventi condotti durante gli anni cinquanta del Novecento.

Le testimonianze del complesso altomedievale, chiaramente leggibili, sarebbero state, difatti, definitivamente cancellate in nome dell'anacronistica volontà di “liberare completamente il tempio, restituendolo alla purezza delle sue linee architettoniche classiche” [Sestieri 1948, p. 154].

avrebbe condizionato ancora gli interventi condotti durante gli anni cinquanta del Novecento.

Le testimonianze del complesso altomedievale, chiaramente leggibili, sarebbero state, difatti, definitivamente cancellate in nome dell'anacronistica volontà di “liberare completamente il tempio, restituendolo alla purezza delle sue linee architettoniche classiche” [Sestieri 1948, p. 154].

Bibliografia

- ANTONINI, G. (1745). *La Lucania. Discorsi di Giuseppe Antonini Barone di San Biase*. Napoli: Francesco Tomberli.
- Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid. *Le vedute, le rovine, i capricci, le scenografie teatrali*. (2012). Catalogo della mostra (Caserta 15 giugno-14 ottobre 2012). A cura di DE MARTINI, V. Napoli, Roma: Edizioni scientifiche italiane.
- ARGAN, G.C. *Prefazione*. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*. (1986). A cura di RASPI SERRA, J. Firenze: Centro Di.
- BACCO, E. (1609). *Il Regno di Napoli diviso in dodici provincie, con una breve descrizione delle cose più notabili*. Napoli: Gio. Giacomo Carlino e Costantino Vitale.
- BAMONTE, G. (1819). *Le antichità pestane*. Napoli: Stamperia della Biblioteca Analitica.
- BELTRANO, O. (1640). *Breve Descrizione del Regno di Napoli diviso in Dodeci Province*. Napoli: Beltrano.
- BERKENHOUT, J. (1767). *The Ruins of Paestum or Posidonia, a City of Magna Gracia in the Kingdom of Naples*. London.
- BRIGANTI, G. *Paestum e il Vedutismo settecentesco*. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*. (1986). A cura di RASPI SERRA, J. Firenze: Centro Di.
- CARBONARA, G. (1997). *Avvicinamento al restauro*. Napoli: Liguori.
- CARILLO, S. (2001). *Tutela e restauro dei monumenti a nella provincia di Salerno. Gli atti della commissione archeologica (1873-1874)*. In «Apollo. Bollettino dei Musei provinciali di Salerno». XVII (2001), pp. 97-141.
- CASIELLO, S. (1992). *Problemi di conservazione e restauro nei primi decenni dell'Ottocento a Roma*. In *Restauro tra metamorfosi e teorie*. A cura di EAD. Napoli: Electa Napoli.
- CASIELLO, S. (2008). *Conservazione e restauro nei primi decenni dell'Ottocento a Roma*. In *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*. A cura di EAD.
- CASSESE, L. *L'Archivio Storico della Provincia di Salerno e le vicende della Commissione Archeologica Salernitana*. In «Rassegna Storica Salernitana». II (1938).
- CHIOSI, E., MASCOLI, L., VALLET, G. (1986). *La scoperta di Paestum*. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*. A cura di RASPI SERRA, J. Firenze: Centro Di.
- DE BONIS, R. (2005). *Paestum, Proposte di lettura del paesaggio urbano tra IV e VI secolo*. In *Le città campane fra tarda antichità e alto Medioevo*. A cura di VITOLO, G. Salerno: Laveglia.
- DELAGARDETTE, C.M. (1799). *Les Ruines de Paestum ou Posidonia. Ancienne Ville de la Grande Grèce à vingt-deux lieues de Naples dans le golfe de Salerne: levées, mesurées et dessinées sur les lieux*. Paris.
- DELIZIA, F. (2008). *Dal riuso alla conoscenza dell'antico: archeologia e restauro nel XVIII secolo*. In *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*. A cura di CASIELLO, S.
- DUMONT, P.G.M. (1764). *Suite de Plans, Coupes, Profils, Elévations géométrales et perspectives de Trois Temples antiques, tels qu'ils existaient en 1750 dans la bourgade de Poesto, qui est la ville Poestum de Pline*. Paris: La venue Chereau.
- ENS, G. (1609). *Deliciae Italiae et index viatoribus ad Urbe Roma ad omnes in Italia, aliquas etiam extra Italiam Civitates & Oppida*. Colonia: Wilhelmum Lutzenkirchen.
- FANCELLI, P. *Restauro e Storia*. In *Saggi in onore di Renato Bonelli. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*. (1990-1992), 15-20.
- GATTA, C. (1723). *La Lucania illustrata. Per la miracolosa resudazione dall'antica effigie del glorioso principe S. Michele Arcangelo nel tempio, eretto su un monte della città di Sala. Ragnuglio topografico-istorico*. Napoli: Antonio Abri.
- GATTA, C. (1732). *Memorie topografico-storiche della provincia di Lucania compresa al presente nelle provincie di Basilicata, e di Principato-Citeriore*. Napoli: Gennaro Muzio.

- GRAVAGNUOLO, B. (2002). *La sacra origine dell'architettura*. In Mario Gioffredo. A cura di ID. Napoli: Guida.
- LAMERS, P., ROSENBERG, P. (1995). *Il viaggio nel sud dell'Abbé de Saint-Non. Il "Voyage pittoresque à Naples et en Sicilie". La genesi, i disegni preparatori, le incisioni*. Napoli: Electa Napoli.
- LANG, S. (1950). *The early publications of the temples at Paestum*. In «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes». XIII (1950).
- LENZA, C. (2010). "L'utilità dell'esempio, e della buona imitazione". *Lo studio dei monumenti tra erudizione e divulgazione di modelli*. In *L'idea dell'antico nel decennio francese*. Atti del III seminario di studi "Decennio francese 1806-1815", Napoli – Santa Maria Capua Vetere, 10-12 ottobre 2007. A cura di R. CIOFFI, A. GRIMALDI. Napoli: Giannini.
- LIEB, N., HUFNAGL, F. (1979). *Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen*. München: Callwey.
- MANNELLI (o MANDELLI), L. (1650-1672). *La Lucania sconosciuta*. Napoli.
- MANSUETO, L. *La natura e le atmosfere nelle istantanee en plein air di Paestum*. In «Annali Online Lettere – Ferrara». VI (2011), 1-2.
- MARTINES, R. (1997). *I chiodi di Piranesi*. In *Paestum negli anni del gran tour*. Catalogo della Mostra, Paestum, 13 settembre-11 ottobre 1997. A cura di CASERTA, C. Salerno: Ripostes.
- MASCILLI MIGLIORINI, P. (1990). *Antologia di testi critici e di immagini di Paestum (1750-1836)*. In *Paestum idea e immagine. Antologia di testi critici e di scritti (1750-1836)*. A cura di RASPI SERRA, J. Modena: Franco Cosimo Panini.
- MAZZELLA, S. (1586). *Descrizione del Regno di Napoli nella quale s'ha piena contezza*. Napoli: Giovan Battista Cappelli.
- MELLO, M. *Archeologia classica e archeologia cristiana nel territorio di Paestum*. In «Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia». (1985) 55-56, pp. 313-327.
- MELLO, M. *Per la storia dell'antica cattedrale di Paestum: nuovi documenti*. In «Rassegna Storica Salernitana». N. S. (1997), 27, pp. 217-242.
- MERTENS, D. (1986). *I templi di Paestum nella prima storiografia dell'architettura antica*. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*. A cura di RASPI SERRA, J. Firenze: Centro Di.
- MINERVINI, G. *Pesto e i suoi monumenti*. In «Bullettino archeologico italiano». II (1862), 2, pp. 13-16.
- MUSTO, G. (2007). *Un itinerario tra il mito e l'immagine: Paestum nei percorsi del Grand Tour*. In *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*. A cura di DE SETA, C., BUCCARO, A. Napoli: Electa Napoli.
- NAPOLITANO, F. (1993). *La Commissione consultiva conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e di antichità della provincia di Salerno*. In *Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900*. A cura di FIENGO, G. Napoli: Electa.
- NICOLINI, F. (1925). *L'arte napoletana nel Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*. Napoli: Ricciardi.
- NORDHOFF, C., REIMER, H. (1994). *Jakob Philipp Hackert (1737-1807). Verzeichnis seiner Werke*. Berlin: Akademie Verlag.
- Old Danish Paintings Catalogue*. (1970). Catalogo della Mostra. Statens Museum for Kunst. Copenhagen.
- PANE, R. (1980). *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*. Milano: Edizioni di Comunità.
- PAOLI, P.A. (1784). *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*. Roma: Typographio Paleariniano.
- PAOLINI, R. (1812). *Memorie sui monumenti di antichità e belle arti, ch'esistono in Miseno, in Baoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei, ed in Pesto*. Napoli: Monitore delle Due Sicilie.
- PEDUTO, P. (2004). *Insediamenti Longobardi nel Ducato di Benevento*. In *Il Regno dei Longobardi in Italia*. A cura di GASPARI, S. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

- PIRANESI, G.B. (1778). *Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto autrement Possidonia qui est située dans la Lucanie*. Roma.
- Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento (1981). Catalogo della Mostra (Parigi gennaio-marzo 1981, Napoli-Aprile-luglio 1981). Napoli: Macchiaroli.
- PONTRANDOLFO, A. (1986). *La conoscenza di Paestum nella storia dell'archeologia*. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*. A cura di RASPI SERRA, J. Firenze: Centro Di.
- RASPI SERRA, J. (1990). *Pensare Paestum*. In *Paestum idea e immagine. Antologia di testi critici e di scritti (1750-1836)*. A cura di EAD. Modena: Franco Cosimo Panini.
- RUGGIERO, M. (1888). *Degli scavi di antichità nelle province di Terraferma dell'antico Regno di Napoli dal 1743 al 1876*. Napoli: Tipografia Vincenzo Morano.
- RUSSO, V. (2009). *Aesthetic research and "mixed" techniques in the eighteenth-century restoration work of Mario Gioffredo*. In *Protection of Historical Buildings*, PROHITECH 09. MAZZOLANI, F. (ed.). London: Taylor & Francis Group.
- SAINT-NON, J.C.R. (1781-1786). *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*. Paris: Clousier.
- SESTIERI, P.C. *Paestum: scoperte presso il "Tempio di Atena"*. In «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Notizie degli scavi di antichità comunicate alla Accademia dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali». II (1948), 154-155.
- SESTIERI P.C. *Anastilosi di una colonna votiva a Posidonia*. In «Bollettino d'arte». IV (1953), 4, pp. 317-320.
- TOCCO SCIARELLI, G. (1997). *Una costante riflessione*. In *Paestum negli anni del Gran Tour*. Catalogo della Mostra, Paestum, Museo archeologico nazionale, 13 settembre-11 ottobre 1997. A cura di CASERTA, C. Salerno: Ripostes.
- VIOLLET-LE-DUC, E.E. (1884). *Compositions et Dessins, Librairie central d'architecture*. Paris: A. Morel et Co.
- WILKINS, W. (1807). *The Antiquities of Magna Grecia*. London: Cambridge University Press.
- ZAPPULLO, M. (1602). *Sommario istorico di Michele Zappullo napolitano, dottor di leggi (...)*. Napoli: Giacomo Carlino [et] Costantino Vitale.

Fonti archivistiche

- Napoli. Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli. Busta XVIII B3. Fascicolo 1
- Napoli. Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli. Busta IV E1. Fascicolo 9
- Napoli. Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli. Busta XVIII B3. Fascicolo 5
- Napoli. Archivio di Stato. Ministero della Pubblica Istruzione. Busta 309 Fascicolo 20
- Napoli. Archivio di Stato. Ministero degli Affari Interni, II inventario. Busta 2120. Fascicolo 168

The changing role of historic town of Rhodes in the scenario of Ottoman and Italian rules in the light of the iconographic sources

Emma Maglio Laboratoire d'Archéologie Médiévale et Moderne en Méditerranée (LA3M), UMR 7298, CNRS

Abstract

Rhodes was the Hospitaller stronghold until the early modern age. It went through an urban and architectural evolution under the Ottoman and Italian rules. Iconography until the twentieth century shows the search for medieval souvenirs in the Islamic town, the creation of a travel destination and the shifting of the symbolic-geographic idea of city, linked to a new attitude towards built heritage. We will trace the changing role of the historic town in Turkish and Italian ideology and practice.

L'evoluzione del ruolo della città storica di Rodi nello scenario dei governi ottomano e italiano alla luce delle fonti iconografiche

Rodi fu roccaforte degli Ospitalieri fino alla prima età moderna. La città visse un'evoluzione urbana e architettonica durante il dominio ottomano e italiano. L'iconografia fino al XX secolo mostra la ricerca di *souvenirs* medievali nella città islamica, la creazione di una meta di viaggio e lo slittamento dell'idea simbolica-geografica di città, legata al nuovo atteggiamento rispetto al costruito. Studieremo il ruolo mutevole della città storica nell'ideologia e nella pratica turca e italiana.

Keywords: Architectural heritage, propaganda, iconography.
Patrimonio architettonico, propaganda, iconografia.

© Emma Maglio

Corresponding author: emaglio@msh.univ-aix.fr
Received February 15, 2015; accepted May 29, 2015

Introduction

At the end of the Balkan War in 1912, all the Aegean islands except for Rhodes were freed from Ottoman rule (1522-1912). The conflict for the possession of Libya brought the Italian occupation of the Dodecanese islands and Kastelorizo, which was ratified in the same year by the first Treaty of Lausanne. In particular, the landing at Rhodes proved to be an easy task, considering that a Turkish garrison of only 1,200 soldiers was on the island at that time. A second treaty of Lausanne in 1923, one year after the March on Rome of the fascist militias, allowed Italy to assert its sovereignty over the Southern Sporades. Rhodes became part of the colonial ambitions of Italy because it was the last large island remained available, in the perspective of the construction of a colonial empire in Libya, Somalia, Ethiopia, Eritrea and Albania, rather than for its morphological features and its economic opportunities. In fact, not only the town of Rhodes itself was poorly connected to the rest of the island, but also the only trades with the neighboring regions were held in its harbor, aimed at exporting a large number of raw materials compared to the few export of vegetables and other manufactured products from oil, silk and leather [Ciacci 1991].

In the space of a decade, the Italians inaugurated several restorations as well as new building operations in the old town of Rhodes and out of its medieval walls, after that the Turkish rule had deeply modified the appearance of the Hospitaller stronghold. On April, 28th 1920 a Royal Decree established the limits of the so-called 'Zona Monumentale', that is the historic town and the area outside the walls: this strong legal act was aimed at protecting the old town from

any transformation, but later it actually authorized new urban operations concerning the old buildings. It also legitimated the construction of a new city north of the medieval walls. More than fifty years later, in 1988, the medieval town of Rhodes was inscribed in the UNESCO World Heritage List: even if equally concentrating on the architectural heritage dating back to medieval and modern periods, this represented a quite different delimitation both for modalities and goals, trying to protect all the historic urban layers in the walled town. Therefore, given a so changeable condition of the built heritage of Rhodes over nearly a century, our aim is to observe how the role of this heritage changed, focusing on the delicate transition from the Ottoman to the Italian rule, both for the urban and the political-economic space. Like other islands in the eastern Mediterranean area, Rhodes was at the middle of several conflicts in the course of its history: architectural traces constitute a field of study still barely explored and iconographic sources can help us in this analysis. They make it possible to bring together several points of view on the same subject and to recognize the intentions, the ideologies and the practical aspects of the operations carried out on built heritage over the time, as well as the expectations, the goals and the cultural framework of those who visited and observed that heritage. The study of both these aspects also makes us understand how that heritage has come down to us.

The built heritage dating back to the Hospitaller period

Rhodes was the Order's first capital, after the first occupations of Acre and Cyprus, and before the founding of Birgu (later named Vittoriosa) and Valletta on Malta. The Knights of Saint John imposed a fortress-monastery on the previous Byzantine town, as well as the Latin catholic worship to the Greek one, but the terms of this transaction are still little known. The continuity of use and the historic events over the centuries often make difficult to retrace the history of buildings. The Hospitaller town plan retained its earlier division into two main fortified areas: the Order's district or *castrum* to the north, the village or *burgus* to the south, where the Greeks were the majority. A Jewish community occupied the eastern area of the *burgus*, but we do not know the limits of their neighborhood. The street of the market as well as the walls divided the two main parts; in the *castrum* there was also the fortified Magistral Palace. While the whole *castrum* area remained almost unchanged over the time, the Knights expanded the *burgus* and its fortifications until the middle of the fifteenth century. The system of fortifications, in particular, was built with ramparts and towers and was divided into several sectors: each of them was defended by one of the Tongues of the Order [Kollias 1998]. The Hospitaller buildings and palaces in the *castrum* were hierarchically organized along the Street of the Knights. At the eastern foot of the street, there were the Latin cathedral with the Latin Bishop's residence, the hospital and the auberges of Auvergne and England Tongues; at the western top, there were the Conventual church and the already mentioned Magistral Palace; along the same street, there were the prestigious auberges of France, Italy and Spain Tongues. The Knights occupied the existing structures in the area, before building new palaces: the auberges too acquired an independent configuration (for the first time in the Order's history) after several operations of fusion and acquisition during the first century when the Knights were in Rhodes [Luttrell 2003].

Written and iconographic sources show a general lack of monumentality and a great diversity of urban monuments in Rhodes, probably due to the need to set up a fortress-town more than to a lack of resources: several buildings were founded or adapted after 1309 and probably were not so different from the previous Byzantine ones. The *burgus*, in particular, had an undifferentiated urban fabric, full of small houses and gardens. Private buildings mostly had flat roofs, while a

colored roof marks the churches, as if to underline the two religions: Latin churches had sloped roofs and the Greek ones featured a dome on a drum. There were few monumental buildings, such as a Metropolitan church, a Latin parish and the Greek Metropolitan's residence [Luttrell 2003]. Fifteenth-century iconography¹ and travel accounts confirm architectural sobriety and mostly focused on logistical and military structures, especially walls and harbors. Except for the Order's palaces, churches were the greatest part of the urban built heritage: public and private places of worship, variously mentioned as *ecclesie* or *capelle*, were numerous inside and outside the walls.² We can group them into five typologies according to their plan: there were single-aisle churches, which were often flanked by rooms, as well as cross-shaped (both those central-plan and cross in square) buildings, tetraconch churches and basilicas. They look generally sober and typically small. Here, the mixture of Byzantine and Gothic architectural elements is quite visible. The first mainly concern single-aisle and cross-shaped places of worship: here we still find semicircular barrel vaults, semi-circular apses with a polygonal outer profile and a dome on a drum. Sometimes are found decorated niches and drums, eventually showing more resources and skilled masons. Gothic elements, meanwhile, are usually found in the basilicas: ogive barrel or ribbed vaults and a triangular front were quite common, although they are today very rarely preserved [Maglio 2011].

The Islamization process of the town during the Ottoman period

The urban and architectural evolution of the Hospitaller town of Rhodes started soon after the Ottoman conquest in 1522, when the whole island became a peripheral territory of the Empire and lost a great part of its strategic importance. Because of the rarity of Turkish sources, a few specific contributions (mostly in Greek or Turkish language) concern Ottoman Rhodes and its urban space. However, the analysis of western travel narratives, iconography and surviving buildings, which represent the most accessible sources, gave us the opportunity to shed light on the Islamization process put in place in the town and the island during four centuries. The Ottoman urban policy in Rhodes, as it usually happened in the peripheral territories of the Empire, was marked by the adaptation of existing structures: together with the reuse of medieval civil and religious buildings, the appropriation of space was put into effect by occupying some important urban places and by building up there new religious architectures.

Mediterranean and Middle-eastern Islamic cities are traditionally based on the market (*çarşı*) as an 'empty center' surrounded by the Friday Mosque and other public buildings, usually a bedesten, a madrasa and a hammam [Cuneo 1986]. The organization of the *çarşı* reflected the same logic of the souk in the North-African area that is a real enclosure opened to the inside, guarded and closed by gates, which was developed with successive additions of shops. With their regular disposition, shops constructed the fronts of the street market and formed the economic center of the city [Yerolympos 2007]. Such a model was exported to Rhodes and the town was adapted to the needs of the new inhabitants. The Ottomans exploited the existing structures and turned the urban places of worship, into mosques (*djami* or smaller *masdjid*), houses and warehouses. In some preeminent urban places, they founded the principal mosques and some hammam, and managed other urban structures (a madrasa, an *imâret*, the market itself, several prayer rooms and houses) by reusing the existing buildings. The town of Rhodes was centered on the market street since the Byzantine age: it retained its role during the Ottoman period, but it was actually re-planned as a closed independent district, where some pious foundations were created with the system of *vakıf*. Characterized by number of public buildings, the *çarşı* street stretched east to west, from the Friday Mosque up

¹ Paris, BnF, ms. lat. 6067 (G. Caourosin, *Obsidionis Rhodiae urbis Descriptio*, 1482), ff. 18r, 30v, 58r, 68v. Karlsruhe, Landesbibliothek, cod. St. Peter pap. 32 (K. Grünemberg, *Bericht über die Pilgerfahrt ins Hl. Land*, 1486), ff. 20v-21r.

² See some relevant documents in Malta, National Library: cod. 53 (*Liber Bullarum*, 1497), ff. 11v-12r, "ecclesia Sancti Michaelis Castelli Rhodi" and f. 28r, "ecclesiam siue capellam Sancti Simeonis"; cod. 362 (*Liber Bullarum*, 1450), f. 183v, "capellam siue ecclesiam Sancti Elefterij".

to the sea gate [Manoussu-Della 2001]. Moreover, the Ottomans probably organized the urban fabric of Rhodes in several residential units (*mahalla*) centered on a mosque, a school, a café or a fountain: each mahalla was like a closed elementary district [Cerasi 1988]. The mahalla in Rhodes related to the existing urban pattern and probably took the name of some reference mosques: we assumed that each *djami* of the town at least was the center of a *mahalla* (eventually limited by the main urban streets), and that this role could have been attributed to some of the most prestigious *masjid* too [Maglio 2012]. The new founded mosques had their qibla oriented between 35° and 54° north-east, although the exact inclination was fixed as the direction of the Kaaba in Makkah and should be 56° north-east. These mosques were a real breaking element in the extremely regular urban fabric of the Hospitaller town, which retained the Greek urban layout oriented 5° north-west. The surrounding urban fabric retained its own orientation, but the establishment of new larger monuments modified the existing blocks. Indeed, the mosques occupied a great part of them, causing the suppression of the northwestern edge of these blocks: the result was the creation of irregularly shaped squares, where ablution fountains were built and a tree connected with the worship was planted.

The Jews generally occupied the Hospitaller houses, but the Ottomans took possession of the most prestigious mansions of the town. Buildings suffered everywhere from blockages and super-elevations: additional windows and wooden *mashrabiyya* gave roads an oriental look; plaster layers covered the stone façades, changing the typical coloring of the town; the existing courtyards were used as gardens. Suburban open areas, starting from the moat outside the Hospitaller walls, housed Ottoman and Jewish cemeteries, plenty of decorated gravestones [Guérin 1856]. Some public functions, instead, were moved outside the walls: the migration of the political center towards the periphery was a common phenomenon in the Arab towns conquered by the Ottomans. This paved the way for a subsequent urbanization of the area north of the medieval walls from the nineteenth century on, starting from the suburbs of more ancient origins.

If urban fortifications remained almost unchanged, the main transformations concerned the medieval religious buildings. The Turks founded seven *djami*, which are mostly surviving today, having a typically Ottoman plan and structure: one or more squared domed rooms, with a columned porch (*remak*) endowed with small *mibrâb*, and one or more tall minarets. The mosques in Rhodes, with those built in Ioannina, Thessaloniki and Athens, represent the most relevant examples of religious architecture dating back to the classic Empire period (sixteenth-seventeenth centuries) [Ottoman architecture 2008]. This particular architectural typology was developed in the fourteenth century in Iznik and Bursa with Seljuk prototypes and was reproduced with an increasing monumentality in Istanbul and the Balkans until the sixteenth century. Skilled builders and masons were involved in the construction of the mosques in Rhodes, but we don't know anything about it. We assumed the existence of architectural and decorative elements coming from the central Ottoman Empire and the Iranian area, blended to Byzantine influences [Maglio 2011].

In addition to new buildings, the existing churches suffered from a systematic transformation and restyling. Those in the so-called “Turkish district”, that is the old core of the *burgus*, were turned into mosques and some of them were later abandoned or incorporated in religious foundations. Christian places of worship in the eastern part of the *burgus* and in the Jewish district, instead, were mostly transformed into houses. Anyway, the external and internal surfaces were covered with colored plaster layers lying on cocciopesto and mortar; the interior space was modified by inserting a pulpit (*minbar*) and one or more prayer niches (*mibrâb*), which sometimes were the only decorative elements [Gabriel 1923]. For example, in the former Latin cathedral, renamed Kantouri *djami*, the

Ottomans built a minaret, two fountains and an elegant porch with three domes and vaulted spans. In eight former Christian churches, then, a new *qibla* wall was built, while in three prayer rooms the *mibrāb* was certainly carved in the existing masonry. In any case, the prayer niche was quite variably oriented compared to the direction of the Kaaba in Makkah and went from 30° to 89°: maybe for the need to adapt time and building requirements to the existing buildings, rather than because of a lack of resources and skilled workers.

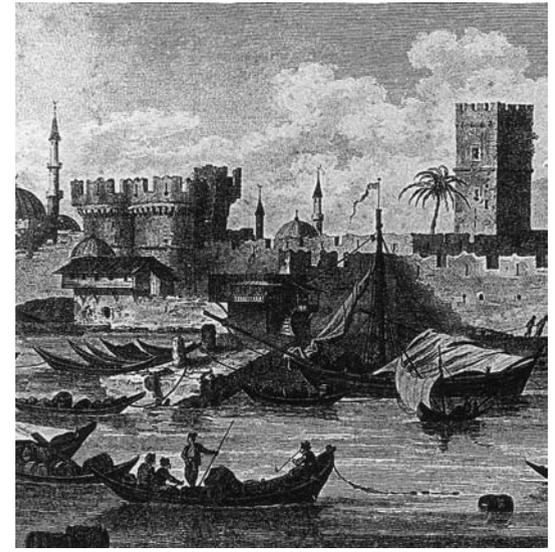
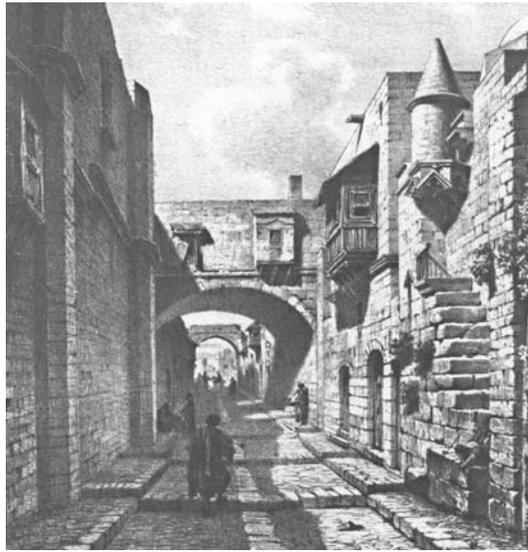
In conclusion, the urban skyline significantly changed since the first century of Ottoman rule in Rhodes: the numerous minarets belonging to the new founded mosques and to the former churches had to be the greatest visual and symbolic signs of a new rule and worship.

Ottoman Rhodes: a souvenir town or a decadent town?

Iconography of the Ottoman town of Rhodes dating back to the late sixteenth century generally reflected a little or no knowledge of the places and sometimes resumed images dating back to the late fifteenth century. Images depicted a poorly characterized town with towers and rare crescents on the top of improbable bell towers (like drawings by Martino Rota in 1572 and Simone Pinargenti in 1573 show), or a distorted urban shape up with no harbors (see the images by Jacob Garnich in 1615 and Angelicus Maria Myller in 1735). Travel accounts were often based on hearsay information, such as the one written by George Sandys, an English poet and diplomat (1658). Starting from the eighteenth century, instead, precise representations of the town and its buildings multiplied. They were published in travel narratives, tourist guides and magazines: in this way, they contributed to spread knowledge of the late Ottoman town and to make it a travel destination for an increasing number of people. Iconography generally tended to illustrate the search for medieval souvenirs within the Islamic town, which was now decadent. In fact, a political-economic crisis and the opposition of the major European powers accompanied the period of stagnation of the Ottoman Empire in the eighteenth century: it involved all the conquered territories in an inexorable decline. In the second half of the nineteenth century, moreover, several earthquakes hit the island of Rhodes (in 1851 and 1863); the explosion of an ammunition dump destroyed what remained of the Conventual church and several civil buildings in the *castrum* (1856); finally, a serious fire damaged the town market and paralyzed trade for months (1864). Degradation and isolation worsened when the island became a place of exile for political prisoners and intellectuals, who were locked up in the Magistral Palace, and for quarantine: a *lazzaretto* was built outside the town, north of the walls [Guérin 1856].

To the eyes of eighteenth- and nineteenth-century European travelers, poverty and depopulation outwardly marked the whole town. According to Marie-Gabriel de Choiseul-Gouffier, a French Ambassador in Istanbul who was in Rhodes in 1776, “la plus grande partie de la ville est déserte» [Vatin, Veinstein 2004; Aloï 2008, 63]. Nineteenth-century travel narratives all describe a town in decline, and abandoned, where the Ottoman architecture and civilization had overlapped, crushing it, to the Byzantine and Hospitaller built heritage. Moreover, travelers made usually the same limited visit itinerary: the two harbors, the former *castrum* and the Street of the Knights (with the ruined Magistral Palace, the former Conventual church and the Latin cathedral, the hospital and the surviving auberges), the town walls observed by the moat, the square of the market and sometimes the Greek suburbs.

Bernard Rottiers, a French colonel who stayed in Rhodes in 1825-26, published a detailed report with several pictures. He was a privileged visitor since the Ottoman bey allowed him to visit and portray the Conventual church turned into mosque, but he had to keep away from the other



mosques of the town and from the urban walls. The old Conventual church, in particular, was in ruins and the drawings represented it “comme il était au moment où il fut converti en mosquée, n’ayant pas voulu y introduire les ornemens qui le défigurent aujourd’hui” [Rottiers 1828, 284-305]. Rottiers also visited the Turkish cemetery, which was north of the town. In 1842 Charles Cottu, a French Royal advisor, described the whole island as plunged into “une léthargie profonde”: the harbor of Rhodes was deserted and the Street of the Knights, an essential place to visit, appeared “déserte, remplie d’herbes et de pierres roulantes, [...] un amas de maisons turques ou juives” [Berchet 1985, 331-343]. In 1844, the French orientalist Eugène Flandin confirmed the state of abandonment of the main religious and civil Hospitaller monuments. Nineteenth-century pictures in travel accounts, finally, in a full orientalist spirit, return us an Islamic town, finding its new fascination in a ruined and decadent art and architecture.

In the first, by Flandin, the Street of the Knights is depicted in its section where there were the auberge of Spain Tongue on the left and the small church of St. Michael on the right: the elliptical dome and the minaret at the end of a short staircase can be seen for the latter one. We also note, in the foreground and in the distance, several wooden balconies.

The second image, by de Choiseul-Gouffier, is part of a view embracing the commercial harbor of Rhodes: it seems important to stress the co-existence of Hospitaller elements (walls, towers and urban gates) and Ottoman features (domes, slim minarets and barracks built between the walls and the harbor), which define a harmonious whole of an oriental town.

Different representations of built heritage during the Italian period

At the dawn of the Italian occupation, the economic situation of the town of Rhodes was largely unchanged: according to Italian sources until the first half of the twentieth century, the whole town was “un misero borgo levantino” decayed together with the Ottoman Empire [L’Italia a Rodi 1946, 2; Balducci 1932, 11-12]. Written and iconographic sources dating back to the Italian period until more recent times provide different images of the town and its monuments, giving us various points of view. On one hand, there are the travel reports until the ‘30s, giving a vivid description

Fig. 1: E. Flandin, *Street of the Knights*, 1844.

Fig. 2: M. De Choiseul-Gouffier, 1783, *The commercial harbor* (<http://www.mapmogul.com>).

and a perspective more or less consistent with the Italian one, between orientalist curiosity and excitement for the new colonial projects.

The Italian geographer Giotto Dainelli was in Rhodes in 1920 and made a clear distinction between the ‘Oriental Rhodes’ and the ‘Italian Rhodes’. In the first one, he recognized the charm of a foreign world, rich in cultures, languages and activities, during his visit of the streets of the *burgus*: “quel mondo orientale che esercita una così sottile attrattiva”, as well as “quelle botteghe di caffè, ad osservare tutti quei tipi, – di turchi, di ebrei, di greci, di levantini, di europei, ai quali si mescola qualche uniforme di marinaio e di soldato nostri, – e ad ascoltare quella specie di torre di Babele delle molte lingue parlate”. However, Dainelli also outlined the contrast between that charming world and the one that was under construction just outside the northern town walls: “per le finestre illuminate del ‘Circolo d’Italia’ mi arriva la musica grottesca di un fox-trott”. In the ‘Italian Rhodes’, therefore, Dainelli found a great and urgent need for renewal, in order to recover the Hospitaller built heritage and achieve a stronger process of political, commercial and cultural development.

The town of Rhodes had to become a springboard to Italian colonial empire in Turkey and beach tourism seemed to be the major key to make the town a pole of attraction for the whole eastern Mediterranean area [Dainelli 1923, 10-56].

On the other hand, there were travelers interested only in Medieval and Ottoman buildings. It is the case of as the French journalist and orientalist Henriette Célarié, who travelled to Rhodes in the early ‘30s. She focused on the ruins, such as those of the Magistral Palace, whose she said that “il ne reste qu’un mur lézardé, des créneaux décapités”. She was also impressed by the so-called turqueries, as well as by the Turkish women and the former Latin cathedral, still used as a mosque and having nothing Turkish but its minaret. Her position was clear, since she definitely loved the oriental charm of the medieval town: “Pourquoi être l’ennemie de ce qui fait mon plaisir actuel? Avec leurs dômes peints, leurs minarets effilés, leurs beaux ifs fièrement plantés, les Osmanlis ont répandu sur la vieille ville des chevaliers un air d’orientalisme et de turquerie qu’on n’attendait pas et qui ravit, qui enchante” [Célarié 1933, 15-29].

Finally, there is a wide scientific production where writings, images and photographs were required to show and celebrate restoration, building and touristic activities carried out inside and outside the walled town by the Italians: in this way, propaganda combined with scientific and cultural interests. In particular, iconography dating back to the first half of the twentieth century looked at the Hospitaller town with new eyes and purposes, especially from the moment when the Italians planned to build a brand new town next to it.

The photos published by two Italian authors sent to Rhodes, Giuseppe Gerola and Arturo Faccioli, in a joint purpose of information and propaganda, give a quite objective image of historic and architectural heritage of Rhodes [Faccioli 1913; Gerola 1914]. Italy based its expansionist policy in the Levant on the recovery of the Roman Empire legacy, with the aim of restoring a supposed Mediterranean entity where an ‘Italic zone’ and an ‘Aegean zone’ were complementary and the concept of Mare Nostrum returned to be a central ideological-strategic axis for the fascism [Roletto 1939].

In this sense, we can say that a critical approach was mostly missing in the literary and iconographic production during the Italian period. Hospitaller Rhodes was intended to return to be a Christian rampart under the fascism and finally became a true laboratory of new Italian urban and architectural practices. What was the Italian idea of heritage and the strategies underlying such projects? How did iconography support those political and building activities?

Historic buildings and new projects: the shifting of a city

In the framework of a rethinking project involving the town of Rhodes and its surroundings by the Italians, first were considered the monuments of classical antiquity and dating back to the Hospitaller period: they were the only ones to be recognized as purely Roman and Italian. Following extensive archaeological campaigns, the ancient ruins were reassembled in a new Archaeological Museum, housed in the former Hospital of the Knights since 1916. As for the Hospitaller monuments, restorations generally provided to remove the Turkish additions considered to have no historical and artistic value, and integrated missing elements in order to achieve a philological reconstruction of a supposed medieval facies [Roletto, 1939, 33]. This procedure became systematic and altered the original buildings, which today are inevitably ‘distorted’ in an attempt to give a picture close to their original appearance. An example of more careful restoration, however, is represented by the auberge of France Tongue, which was restored by the French architect Albert Gabriel, coming from the *École française d’Athènes*, in 1913. His work, although it tended to delete the Ottoman items, was based on the respect of the preexisting building, also on the basis of an accurate preliminary drawing including the architectural elements to safeguard or repair [Gabriel 1923, vol. 2].

Elsewhere, however, Italian restorations in the *castrum* (1914-1943) often became real reconstructions. Concerning the Magistral Palace, for example, we know that rather arbitrary decisions intended to rebuild the destroyed parts of the monument and to return a pure Italian Renaissance appearance deeply altered the whole building [Mesturino 1978; Presenza 1996]. As for the Christian churches of the town, the first Italian works removed the Ottoman plaster layers, uncovering

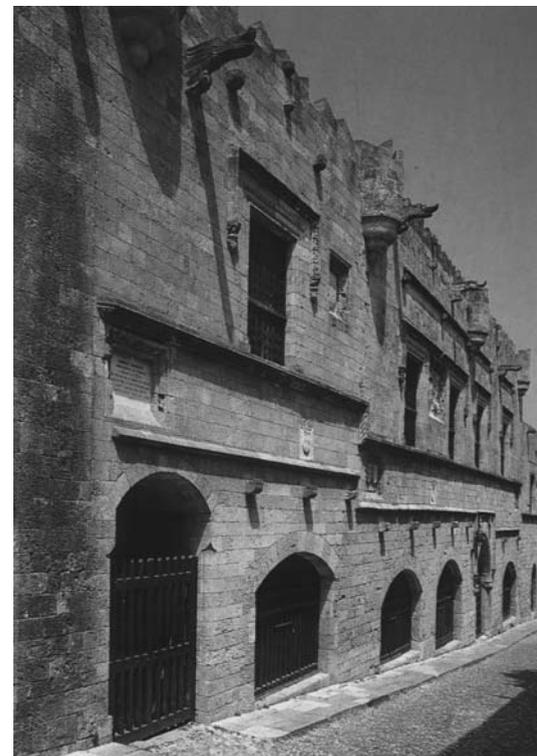


Fig. 3-4: The auberge of France Tongue before restoration, postcard of 1912 and today (author's photo, 2009).



the old masonry and remains of medieval frescoes. Ciacci [1991, 11] stated that a good part of the Hospitaller architectural heritage in the walled town is today a true ‘false’ and that after 1920 it became like a monument to contemplate. However, it is to be said that those restoration strategies were in accordance with the common practices of the beginning of the twentieth century, inherited by Viollet-Le-Duc, aimed at restoring the stylistic unity of a monument although its original forms were not exactly known. After the end of the Second World War, the Ephorate of the Dodecanese also carried out the systematic restoration of Christian churches. I believe that the most significant matter was the a priori removal of Turkish elements in the civil buildings: other visual elements, in fact, remained and Ottoman buildings were preserved or restored, also because of the presence a large Turkish community in the town [Miglioli, Savino 1987, 167]. Several minarets and ablution fountains, but also some *mibrâb*, stood out as ‘foreign’ annexes and were often depicted in magazines and postcards. In an image of 1934 we can see, from those on the foreground, the minarets of the little Borouzan *masdjid* (the former St. Kyriaki church), of the Redjep Paşa *djami* and of the Sultan Mustafa *djami* (those minarets then collapsed) and of the Friday Mosque, the Suleimāniyyeh *djami*: all of them have a cylindrical section, a balcony and a conical ending. Based on the first topographic map of Rhodes, dating back to 1917, the Royal Decree n. 32 of 1920 established the borders of the ‘Zona Monumentale’ as a completely no-building area: the walled town, the Hospitaller fortifications and the area outside the moat were equally concerned. Turkish and Jewish cemeteries outside the walls were removed and the whole area became a green belt [Miglioli, Savino 1987; Ciacci 1991]. The historic town was actually isolated from any subsequent planning action: Medieval surviving elements were once more like souvenirs of the past, now restored to life. The conservation of architectural heritage was an opportunity, perhaps even a pretext, to carry out a large-scale project showing the authority of colonial Italy. In conjunction with the decree, a ‘new’ town began to be built north of the walls “con belle vie alberate, grandi piazze, giardini e passeggiate panoramiche, verso la Punta di Rodi, facendo centro sull’antico porto delle galere” [L’Italia a Rodi, 12]. Moreover, after the First World War, the walled town proved inadequate to the needs of the Italian community and to its social and administrative functions. The new settlement in the Foro Italico, as they renamed the entire area, was established along the bay of the military harbor, where the Turkish *konak* and other major buildings – houses and offices of the Ottoman Empire – had already housed the first Italian administrative and military offices since 1912. Starting from 1925, a monumental waterfront was created, in line with the contemporary projects in Tripoli and Algiers [Piccioli 1933], as a new ‘container’ of monuments and public buildings. There were the Government Palace, having an imaginative ‘Venetian Gothic’ style; the hospital and the Casa del Fascio; the new polygonal shaped market, with oriental architectural forms as a modern *çarşı*; the church of St. John, having the hypothetical forms of the Medieval Conventual church; several barracks and schools, the Bank of Italy, the Post Office and the Puccini theater. A new city took shape, combining distant and different architectural styles, while the ‘new’ Magistral Palace stood out in the background. In order to turn the town into a touristic center, an airport was built and the harbor of Rhodes was renewed. Transformations in the northern end of the island also began in 1933: the nineteenth-century Cretan neighborhood and the Catholic cemetery were eliminated, in order to build squares and gardens, as well as the Institute of Marine Biology and the Albergo delle Rose, together with a second luxury hotel, the Albergo delle Terme. However, despite the 1936 master plan intended to concern the whole suburban area, by integrating the smaller existing villages, the historic town of Rhodes and the new town, only a complete road network was actually created, without information about public areas and services [Aloi 2008;



Fig. 5: The urban mosques (postcard of 1934).

Fig. 6: St. John's gate with Hospitaller coats of arms (postcard of 1914).

Fig. 7: A view of the Foro Italico (postcard of 1930).



Miglioli, Savino 1987]. Finally, the fascistization of existing and new-planned buildings after 1936, which intended to be “una bonifica totalitaria, spirituale e materiale del Possedimento” [Sertoli Salis 1939, 3], altered in many cases the original oriental and exotic forms. Architects generally imitated the Hospitaller architecture, as in the Magistral Palace; elsewhere, geometric structures and pure volumes, typical of fascist architecture, replaced the former eclectic style. It is the case of the Casa del Fascio and the Albergo delle Rose: in the hotel, in particular, in the space of a decade, the porch with small domes and columns, the spirals, the oculi, the decorations and the wall coverings left the place to an austere, stone square-shaped building. In other buildings, such as the Government Palace, the War stopped those proposed changes [Miglioli, Savino 1987, 222-227]. The town of Rhodes, then, was definitely ‘reinvented’ with the aims of propaganda and tourism: the historical Hospitaller and Ottoman heritage was largely exploited and a new identity, the Italian town, was juxtaposed and overlapped a posteriori in the collective imagination: a true shifting of symbolic-geographic idea of city. These transformations, as we have seen, can be read throughout the Italian period in texts and the images. Postcards until the ‘50s continued to convey two different faces of Rhodes, the historic and the Italian, as a double ‘oriental’ and ‘colonial’ reality that was always closer to the readers. In some Italian magazines such as “L’illustrazione Italiana» and “La Lettura», then, the Italian economic and urban projects were constantly in the foreground, with special issues on Rhodes in 1926 [Ciacci 1991].

Conclusions

In the eyes of the readers, there was an already consolidated image of an Italian colonial town in full development, where Hospitaller-Turkish history and modernity (new architectures, but also new technologies and transport) equally participated in building a new urban identity. Concerning the evaluation of Italian activity in Rhodes, the great economic, political and cultural expectations were realized only in part: the Italian town, intended to be the ‘eastern rampart’ of a rising empire, remained isolated, even if it prepared the ground for a subsequent renewal [L’Italia a Rodi 1946; Aloï 2008]. In the light of iconographic and photographic sources, it is possible to understand not

Fig. 8-9: Albergo delle Rose in its former appearance. Postcard after 1925 and after restorations, postcard after 1936.

only the transformations of Rhodes architectural heritage, but also the transformation of the idea of heritage. The original Hospitaller elements, in fact, such as carved coats of arms, urban gates and monuments, were always the most frequently portrayed, as shown by postcards of the first half of the twentieth century and by drawings [Prezenza 1996; Gabriel 1923]. The symbols the Ottoman heritage, instead, were variously considered: iconography shows that some of them were removed because they were considered with no value, while others were preserved, as we saw, like minarets, which gave the urban skyline a fascinating oriental appearance.

After the first decrees of expropriation in 1923, the first cadastral map of the historic town was elaborated in 1928: it emphasized the desire to 'freeze' Medieval Rhodes and anticipated a new type of intervention, which actually changed the idea of heritage connected to the town. The master plan of the historic town drawn in 1934, in fact, went far beyond the principles put in place by the decree of 1920. It classified all the civil and religious urban monuments, also chromatically distinguished from the rest of the urban fabric, but also graphically represented new planned activities that had nothing to do with the respect of the structure of the historic town. In the plan obtained by the redesign of the original master plan, in fact, we can see that two main operations were planned: the isolation of the major religious buildings of Christian and Ottoman origin, which were expected to be surrounded by geometrically planned green spaces; the redesign of entire blocks and minor roads, up to the demolition of some residential areas of the town to open new squares and large streets. Therefore, the same town concerned by the Royal decree of 1920 became in fact an urban laboratory. A few operations were effectively carried out only in the market street (*çarşı*), removing some shops, and in the nearby church of St. Mary of the *burgus* (1940-1944), which was blocked by Ottoman houses. In particular, here the apse area was isolated through the opening of a new road, running through the old Jewish district as far as a new urban gate. Iconography can yet help us in reconstructing the elements of the historic town that no longer exist: missing or altered monuments demolished or bombed during the Second World War [Gerola 1914; Gabriel 1923]. In this way, it can be possible to investigate urban space and architectural forms in Rhodes, such as religious topography and residential architecture, which remain poorly explored. Through iconographic sources, it is possible to retrace the identity of the historic town of Rhodes surviving today. Over the last three centuries, the town was at the same time a guardian and a destroyer of its own identity: cancellation and reinvention, preservation and destruction, respect for the past and its use for other purposes, are responsible for which parts of the urban heritage have been preserved or lost.

Fig. 10: Plan of Rhodes with the relevant planned operations from the 1936 Master plan of the historic town (by author).



-  Walls and historic urban fabric
-  Planned new urban streets and blocks
-  Planned new squares and gardens



Bibliography

- Insularités ottomanes* (2004). Ed. by VATIN, N., VEINSTEIN, G. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Itinéraire d'Anselme Adorno en Terre Sainte (1470-1471)* (1978). Ed. By HEERS, J., DE GROER G. Paris: CNRS.
- La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1911 e il 1948. La ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali* (1996). Ed. by LIVADIOTTI, M., ROCCO, G. Catania: Edizioni del Prisma.
- L'Italia a Rodi* (1946). Rome: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Ottoman Architecture in Greece* (2008). Rhodes: Hellenic Ministry of Culture, Directorate of Byzantine and Post Byzantine Antiquities.
- ALOI, V. (2008). *Rodi: un posto al sole? L'identità territoriale dell'isola sotto i governatorati civili di Mario Lago e Cesare De Vecchi (1923-1940)*. «Roma Tre» University: Unpublished Ph.D. Thesis.
- BALDUCCI, H. (1932). *Architettura turca in Rodi*. Milan: Hoepli.
- BERCHET, J.-C. (1985). *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*. Paris: R. Laffont.
- BORROMEO, E. (2007). *Voyageurs occidentaux dans l'Empire Ottoman (1600-1644)*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- CÉLARIÉ, H. (1933). *Iles de lumière: Rhodes et Chypre*. Paris: Jacques Haumont & Cie.
- CERASI, M. (1988). *La città del Levante. Civiltà urbana e architettura sotto gli Ottomani nei secoli XVIII-XIX*. Milan: Jaca Book.
- CIACCI, L. (1991). *Rodi italiana, 1912-1923: come si inventa una città*. Venice: Marsilio.
- CUNEO, P. (1986). *Storia dell'urbanistica. Il mondo islamico*. Rome: Laterza.
- DAINELLI, G. (1923). *Nell'Egeo*. Florence: Le Monnier.
- DANJEAN, A. (1907). *Récit d'un voyage circulaire en Orient*. Dijon: Jobard.
- DE CHOISEUL-GOUFFIER, M.G. (1842). *Voyage pittoresque dans l'Empire ottoman, en Grèce...*, 2 ed. Paris: Aillaud.
- FACCIOLI, A. (1913). *Duca d'Andria Carafa. Le isole dell'Egeo occupate dalle armi italiane*. Como: Brunner.
- FASOLO, F. (1945). *Architetture mediterranee egee*. Milan: Danesi.
- FLANDIN, M.E. *Voyage à l'île de Rhodes*. In «Le Tour du Monde. Nouveau journal des voyages», 6 (1862).
- GABRIEL, A. (1923). *La cité de Rhodes 1310-1522*, 2 vol. Paris: Bocard.
- GEROLA, G. *I monumenti medioevali delle Tredici Sporadi*. In *Annuario della Regia Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, vol. 1 (1914). Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- GUERIN, V. (1856). *Voyage dans l'île de Rhodes et description de cette île*. Paris: Durand.
- KOLLIAS, E. (1998). *The medieval city of Rhodes and the palace of the grand master*, 2. ed. Athens: Archaeological Receipts Fund.
- L'UTTRELL, A. (2003). *The town of Rhodes: 1306-1356*. Rhodes: Office for the Medieval Town.
- MAGLIO, E. *At the periphery of the Empire: urban restructuring and architectural transformation in Ottoman Rhodes*. In «LONAARD Magazine», 9, vol. 2 (2012).
- MAGLIO, E. (2011). *Rodi. La lettura della città cavalleresca e ottomana dal medioevo all'età moderna. Le relazioni artistiche tra i paesi mediterranei*. University of Bari: Unpublished Ph.D. Thesis.
- MAIURI, A. *L'Ospedale dei Cavalieri a Rodi*. In «Bollettino d'Arte», 11 (1921).
- MANOUSSOU-DELLA, K. (2001). *Medieval Town of Rhodes: Restoration Works (1985-2000)*. Rhodes: Ministry of Culture.
- MARIANI, R. (1976). *Fascismo e "città nuove"*. Milan: Feltrinelli.
- MESTURINO, V. (1978). *Il castello di Rodi durante l'occupazione dei Cavalieri Gerosolimitani di S. Giovanni. Sviluppi architettonici durante i restauri promossi dal governo italiano*. Torino: V. Bona.

- MIGLIOLI, F., SAVINO, M. (1987). *La pianificazione urbanistica e territoriale nell'isola di Rodi durante la sovranità italiana (1912-1943)*. Venice IUAV: Unpublished Thesis.
- ROLETTTO, G. (1939). *Rodi: la funzione imperiale nel Mediterraneo Orientale*. Milan: Istituto Fascista dell'Africa Italiana.
- ROTTIERS, B.E.A. (1828). *Les monuments de Rhodes*. Bruxelles: Trencé Frères.
- YEROLYMPOS, A. (2007). *Typologie et mutations des quartiers de commerce traditionnel dans les villes de la Méditerranée Orientale*. In *Multicultural urban fabric and types in the South and Eastern Mediterranean*. Ed. by CERASI M., PETRUCCIOLI A., SARRO A., WEBER S. Beirut, Orient-Institut, p. 241-264.
- ZEKİ ÇELİKKOL, B. (1992). *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihiçe*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Sources from the archives

- Paris, BnF, ms. lat. 6067, ff. 18r, 30v, 58r, 68v
- Karlsruhe, Landesbibliothek, cod. St. Peter pap. 32, ff. 20v-21r
- Malta, National Library, cod. 53 (Liber Bullarum, 1497), ff. 11v-12r, 28r
- Malta, National Library, cod. 362 (Liber Bullarum, 1450), f. 183v

Sitography

- <http://www.ak-ansichtskarten.de/ak/>, visited 26/12/2013
- <http://www.delcampe.net/>, visited 3/1/2014
- <http://www.mapmogul.com>, visited 3/1/2014

Rilevare, valutare, prefigurare

Il contributo della cartografia nella lettura di Napoli tra fine Ottocento e inizio Novecento

Ornella Cirillo Seconda Università degli Studi di Napoli - Dipartimento di Ingegneria Civile Design Edilizia Ambiente

Abstract

Una rilettura della storia urbana attraverso l'esame di una documentazione cartografica poco nota, che include al suo interno alcune copie dei ventiquattro fogli della *Pianta di Napoli* di Federico Schiavoni usate per il progetto di Risanamento e ampliamento della città in età post-colerica; la singolare tavola intitolata *Comune di Napoli e sue divisioni agrologiche*, realizzata da Giuseppe Comi-Calabrò nel contesto dei lavori catastali di inizio Novecento; i numerosi fogli di aggiornamento del rilievo Schiavoni redatti dai tecnici municipali a valle degli interventi di ridisegno urbano compiuti fino alla metà degli anni venti.

Observing, evaluating, prefiguring. The role of cartography in the reading of Naples in the late 19th and early 20th century

A reinterpretation of the urban history through the examination of a little-known cartographic collection, that includes some copies of the *Pianta di Napoli* made by Federico Schiavoni, used for the project of rehabilitation and expansion of the city after cholera epidemic (1884); the unusual map entitled *Comune di Napoli e sue divisioni agrologiche*, made by Giuseppe Comi-Calabrò in the context of the cadastral work at the beginning of the 20th century; several tables to revise the relief by Schiavoni have been drafted in the mid-twenties by town technicians in the frame of the new urban pattern.

Keywords: Napoli postunitaria, Pianta di Napoli di Federico Schiavoni, cartografia catastale.

Post-unitary Naples, maps made by Federico Schiavoni, cadastral cartography.

Corresponding author: ornella.cirillo@unina2.it

Received March 7, 2014; accepted May 29, 2015

Introduzione

La città è un palinsesto di eccezionale densità culturale, fatto di segni sovrapposti gli uni agli altri, rinnovati e rimossi. In essa agisce una pluralità di attori che forma i luoghi, plasma gli spazi, decreta gli strumenti. E in essa, in ragione della molteplicità dei valori e degli interessi di ciascuno, si animano conflitti che si concretizzano e solidificano nelle espansioni e nelle sostituzioni del contesto abitato e del suo territorio. La lettura della complessità di questo palinsesto, animato di vuoti e principi, di connessioni e investimenti, di ragioni e rinunce, raggiunge esiti eloquenti quando si interpreta e comprende la cartografia che la documenta. Questa fonte assume nel tempo significato di strumento gestionale e progettuale, offrendosi come sintesi della molteplicità dei problemi e mezzo per interpretarne i destini. Obiettivi della lettura cartografica sono la conoscenza dei valori che si sono nel tempo addensati nei territori e nelle città, la loro interpretazione in relazione alla società e la valutazione in termini di coerenza ai tempi, così da connotare adeguatamente le stratificazioni dell'armatura culturale dei contesti. Per Napoli la pluralità delle varianti della 'modernità' si propone attraverso un ricco repertorio cartografico ampiamente storicizzato [*Cartografia napoletana* 1983; Di Mauro 1992; Valerio 1993; Alisio 1997; Alisio-Bucaro 2000; Valerio 2002; *Iconografia delle città* 2006], al quale si aggiunge anche la documentazione rinvenuta presso l'Officina UrbaNa del Comune¹.

La città nel secondo Ottocento, sul piano delle trasformazioni strutturali che investono il suo assetto urbano, vive la pagina più vivace e controversa della sua storia, fase che la cartografia ha accompagnato e sancito di pari passo con il suo progressivo compiersi.

¹ Cirillo (2014), lavoro di cui la presente pubblicazione rappresenta un ampliamento, sulla scorta di ulteriori acquisizioni.

Le Tavole Schiavoni e i progetti di ampliamento nella Napoli alta all'indomani del colera

Per Napoli strumenti emblematici del duplice ruolo assunto dalla cartografia, di rilievo documentario del presente e di supporto conoscitivo a partire dal quale si può prefigurare il futuro, sono le tavole realizzate da Federico Schiavoni e altri, tra il 1872 e il 1880. Fedeli e attenti ritratti della città postunitaria hanno guidato gli interventi di ridisegno attuati dal volgere dell'Ottocento ai primi decenni del nuovo secolo e, come si è diffusamente documentato, sono state ripetutamente riprodotte e aggiornate [Alisio 1983, 41-48; Di Mauro 1992; Valerio 1993, 371-376; Iuliano 2006, 167]. Tale proliferazione di copie e varianti è testimoniata tra l'altro dalla serie identificata come *Tavole Schiavoni* conservata presso l'Officina UrbaNa, sede nella quale a tutt'oggi sono pure i rami utilizzati per le incisioni. Un *corpus* iconografico che, in mancanza di una puntuale lettura di quanto raffigurato, è stato genericamente contraddistinto in base al comune supporto cartografico², che, tuttavia, a una più attenta disamina, si presenta come una raccolta assai eterogenea, composta da circa quaranta copie tipografiche di diversi fogli. Al suo interno, infatti, si individuano un gruppo più antico e uno più recente; il primo riguarda prevalentemente la fase di elaborazione e modifica dell'ampio *Progetto di Risanamento e Ampliamento* redatto da Adolfo Giambarba, 'Reggente della 1^a Direzione dell'Ufficio Tecnico' municipale, a partire dal 1884; il secondo si riferisce a opere più tarde ed è ascrivibile al primo ventennio del Novecento, quando al completamento dei piani avviati alla fine del XIX secolo si aggiungono intensi lavori in tema di pianificazione urbana e di ammodernamento della viabilità³.

Nel primo gruppo si distinguono tre tavole relative alle aree urbane centrali – la 14 con una porzione del "Rione orientale" previsto a ridosso della Stazione Centrale⁴; la 18, assai deteriorata, recante il segmento terminale del progetto di sventramento dei quartieri bassi; la 13, con una versione definitiva dell'intervento di risanamento degli stessi rioni⁵, con la distinzione, in rosso o in celeste, tra edifici nuovi o da bonificare parzialmente⁶ – e cinque riguardanti, invece, l'*iter* progettuale seguito nella stesura del Piano regolatore dei nuovi rioni di ampliamento.

Quest'ultimo si inserisce nel contesto del dibattito per l'espansione urbana sulle alture a nord di Napoli, negli ambiti definiti nelle aree Arenella, Forte Sant'Elmo e Villa Ricciardi. Recenti ricerche hanno potuto evidenziare che tale documentazione si riferisce a una fase cruciale degli studi per il progetto della lottizzazione dei rioni Vomero e Arenella [Castanò - Cirillo 2012]. L'idea di destinare l'area collinare a scopo residenziale era stata perseguita da Giambarba tra il 1882 e il 1883, cioè ancora prima della pubblicazione del *Progetto per lo ampliamento della città* (1884), quando, sulla scorta delle proposte emerse col concorso del 1871, l'ingegnere municipale studiò una nuova rete stradale all'Arenella che, oltre a contemplare l'allacciamento delle vie Salvator Rosa, della Salute e delle Due Porte, preludeva a una futura lottizzazione, ovvero ai tre rioni – uno tra Arenella, Antignano e Vomero, un altro a Materdei e l'ultimo sulla collina di Capodimonte – immaginati per l'espansione edilizia in questa zona: una successione ordinata di assi viari ortogonali disposti a formare vaste zone edificatorie avrebbe ospitato abitazioni intensive per le classi più modeste, palazzine e villini per la permanenza estiva di quelle agiate [Cirillo 2012, 127-132]. Ma fu solo a partire dal 1885, tuttavia, e dunque in pieno clima post-colerico, quando nuove disposizioni di legge accelerarono i processi di riordinamento urbano, che si puntò ad accorpate il Vomero e l'Arenella in un unico rione di ampliamento, tra gli altri individuati per far fronte al risanamento di Napoli. Questa delicata fase di passaggio, puntualmente documentata da due esemplari autografi inclusi nella raccolta Schiavoni⁷, vede una sostanziale modifica nell'impostazione progettuale, laddove la griglia adottata da Giambarba nel 1883 viene riproposta nella sola fascia vomerese, mentre nell'*insula* centrica dell'Arenella essa è sostituita da uno schema a

² La cosiddetta Officina UrbaNa, sita presso il Servizio analisi economico-sociale del Comune di Napoli, conserva documentazione urbanistica rinvenuta presso alcuni depositi di uffici tecnici municipali: oltre la serie esaminata in questo lavoro, quella dei *Piani 1870/1998* e la più voluminosa *Raccolta Iannello*.

³ Le rimanenti tavole della raccolta sono semplici copie tipografiche o studi relativi alla rete di illuminazione stradale o di quella dell'acquedotto del Serino.

⁴ *Tavola 14 - Stazione Centrale con progetto (1)*.

⁵ *Tavola 18 - Palazzo Reale con progetto*.

⁶ *Tavola 13 - Museo Nazionale con progetto (3)*.



Fig. 1: A. Giambarba, *Nuovi rioni. Rione della Banca Tiberina. Rione Belvedere*, 1885; Officina UrbaNa, Tavola 17 - Forte S. Elmo con progetto (2).

raggiata impostato intorno a una vasta piazza ottagonale, conservando dell'ipotesi originaria solo la direttrice principale nord-sud verso Antignano [Pepe 1886, 12-13].

Gli uffici tecnici del Municipio, dal 1883 al 1886, anno di approvazione del piano regolatore in sede ministeriale [Alisio 1987, 56], elaborano, dunque, almeno tre significative varianti, passando dalla primitiva scacchiera alla giustapposizione di schema radiale e griglia, per giungere, poi, alla versione conclusiva, in cui la raggiera superiore si raccorda senza interruzioni alle direttrici ortogonali sottostanti, attraverso un'evidente rotazione che allinea su di un unico asse portante la piazza ottagonale con il principale snodo vomerese; e a ovest un'altra strada radiale, fendendo l'antica Antignano, mette in connessione diretta l'Arenella con il Vomero vecchio, proseguendo

⁷ Tavola 17 - Forte Sant'Elmo con progetto (2) e Tavola 16 - Villa Ricciardi con progetto.

fino a Santo Stefano. Soluzione progettuale che, attestata nella sua complessità dalla nota tavola a stampa de *Lo sventramento, i nuovi rioni e le ampliamenti della città di Napoli* edita da Richter & C. (1886), viene dettagliatamente illustrata anche in alcune carte della raccolta in esame. Essa include le due tavole più importanti, tra le cinque in scala 1:2000, che entro i ventiquattro fogli della pianta di Napoli avrebbero dovuto coprire l'area di interesse del Nuovo Rione Vomero-Arenella⁸. Sulla consueta base cartografica Schiavoni, campiture rosate regolari si sovrappongono al disegno dell'esistente, distinguendo la maglia urbana che scandisce l'intero rione, le molte aree verdi e la rete delle comunicazioni, inclusiva delle due funicolari – presupposto imprescindibile per l'urbanizzazione collinare –, dell'arteria proveniente dalla Salute, nonché di via Tasso, con la relativa diramazione di progetto indirizzata alla zona di Belvedere. Nell'area corrispondente all'altopiano vomerese si annuncia un insediamento intensivo impostato su due assi principali ortogonali raccordati intorno a una piazza poligonale e orientati verso le stazioni delle funicolari: uno a nord risolve l'approdo dall'Infrascata, un altro a est, concluso da un'ampia via a doppio tornante e da un sistema di scale rettilinee, per guadagnare la risalita verso San Martino. Uno schema in cui le funicolari condizionano l'orientamento della trama viaria più di quanto non facciano le componenti paesaggistiche e le emergenze monumentali, verso le quali non sembra esserci alcuna attenzione particolare. Nella porzione dell'Arenella è, invece, uno schema a raggiera di lotti simmetrici e aree verdi, impronta grafica che, rimasta su carta ben oltre quella della scacchiera vomerese, guiderà gli interventi pianificatori attuati a partire dal 1926.

Superata finalmente la procedura di approvazione ministeriale, l'intero progetto di risanamento e ampliamento concepito da Adolfo Giambarba comincia a circolare oltre i confini partenopei, conquistando riconoscimenti ufficiali, come la medaglia d'oro alla Prima Esposizione Italiana di Architettura, tenutasi a Torino nel 1890 [I^a Esposizione Italiana di Architettura Torino 1890, 63-67; Volpiano 1999, 131]. Al fine di facilitarne la lettura complessiva, lo stesso ingegnere fa eseguire la riduzione in scala 1:4000 dall'Istituto Geografico Militare di Firenze, dove attualmente è la 'Riproduzione riservata' della *Pianta Topografica della città di Napoli*, aggiornata al 1887 [Progetto di Risanamento della città 1890, 33-34; Alisio 1980, 54; Alisio 1997, 182; Iuliano 2006, 87, 91; Valerio 1993, 376-77]. Nelle varianti conservate presso gli archivi dell'istituto fiorentino⁹ la diversa proporzione consente di riassumere in due tavole gran parte degli interventi previsti, includendo anche parte dei rioni Materdei e Amedeo [Cirillo 2012, 136-139].

La cartografia realizzata dai tecnici guidati da Schiavoni continua, dunque, a fondersi col progetto di Giambarba, generando quella confusione che per lungo tempo ha causato l'erronea attribuzione a quest'ultimo dei fogli di rappresentazione della città all'atto dell'esecuzione dei piani di fine Ottocento.

All'alba del Novecento: la tavola del Comune di Napoli e sue divisioni agrologiche

Nella storia della cartografia napoletana l'anello successivo alla *Pianta del Comune di Napoli* è costituito dai rilevamenti eseguiti a fini catastali: da un lato l'immagine dettagliata, ma frammentata e piatta, dei quartieri e delle aree suburbane restituita dalle mappe in scala 1:1000 e 1:2000 realizzate tra il 1893 e il 1900 per il catasto dei fabbricati e dei terreni [Alisio-Buccaro 2000]; dall'altro la sintesi complessiva rappresentata dalla meno nota tavola intitolata *Comune di Napoli e sue divisioni agrologiche*, custodita anch'essa nell'Officina UrbaNa¹⁰, un suggestivo rilievo in scala 1:10000, “compilato e disegnato da Giuseppe Comi-Calabrò” con l'obiettivo di registrare le colture praticate entro i confini urbani, che merita di essere apprezzato come straordinario strumento di lettura della città entro i limiti dell'intera superficie comunale all'alba del Novecento.

⁸ Tavola 12 - Arenella con progetto e Tavola 17 - Forte Sant'Elmo con progetto (1), corrispondenti alle tavole VII bis e VIII bis (2° esemplare) del Piano regolatore dei nuovi rioni, sottoposte nel novembre 1886 al Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici.

⁹ IGM, doc. 17, tavv. 6, 7, 11, 12, 16, 17.



Fig. 2: A. Giambarba. *Piano regolatore dei nuovi rioni*. 1886; Officina UrbaNa, Tavola 12 - Arenella con progetto.

Redigere una carta delle divisioni agrologiche, infatti, vuol dire elaborare una tavola tematica con cui evidenziare i diversi usi del suolo. I primi anni del Novecento costituiscono una fase particolarmente significativa per questo tipo di cartografia; nel contesto della gestione riformista, che punta a modernizzare l'agricoltura a partire dalla costituzione di apposite strutture culturali e civili e da una valutazione puntuale delle campagne – arrivando nel 1907 alla creazione del Catasto agrario – [Ivone 2004, 9-10], si anima un vivace dibattito sulla necessità di elaborare una nuova tipologia di rappresentazione, finalizzata a esprimere la complessità fisica, geologica e culturale di suoli e sottosuoli [D'Ossat 1900, 771; Nicolis 1907, 90-91; Trabucco 1907, 13-17]. L'evolversi dei metodi e delle teorie in tema di agraria, botanica e geologia stava spingendo, infatti, verso la

¹⁰ La tavola è esposta in apposita custodia; misura cm. 150 x 134.



Fig. 3: A. Giambarba. *Piano regolatore dei nuovi rioni*. 1886; Officina UrbaNa, Tavola 17 - Forte S. Elmo con progetto (1).

realizzazione di raffigurazioni tematiche di regioni, province e territori circoscritti, con l'obiettivo di offrire strumenti informativi specifici, utili tanto nella pratica agricola e nella gestione delle terre, quanto nell'utilizzazione delle risorse e nella pianificazione territoriale [Mazzocchi-Alemani 1924, 3-5, 62-65]. Tali carte in base alla loro natura si distinguevano in agricole, agrolologiche e agronomiche. La prima, più semplice, "è una carta geografica e topografica, sulla quale sono indicate semplicemente le differenti coltivazioni"; quella agrolologica, di più ampia scala, indica "la natura fisica e mineralogica dei suoli e dei sottosuoli, la loro ricchezza in elementi fertilizzanti, le sostanze utili e nocive, l'origine, la composizione e la distribuzione delle acque"; mentre la carta agronomica aggiunge ai dati agrolologici quelli meteorologici e agronomici, come la natura delle

coltivazioni e dei prodotti, la distribuzione del bestiame e le condizioni economiche [Trabucco 1907, 5]. Opere sistematiche che si basavano su un'accurata conoscenza della struttura geologica dei siti e introducevano al loro interno tutte le conoscenze acquisite in riferimento alla classificazione delle terre. La determinazione degli studiosi a spingere gli enti competenti (comizi agrari, consorzi, cattedre universitarie) in tale direzione era motivata sia dal desiderio di mettere in pratica le competenze scientifiche acquisite nel tempo nelle discipline agrarie e dalla volontà di emulare i risultati conseguiti nel resto d'Europa in tale ambito, sia dalla considerazione che esiste “un vincolo armoniale fra la geologia, la morfologia esterna e la paleo idrografia con le estimazioni, nei riguardi del nuovo catasto” [Nicolis 1907, 1], ovvero sia dall'esame dei vantaggi che questo tipo di lavoro comporta “in molte opere pubbliche e, in particolar modo, alle stime catastali” [Trabucco 1907, 16].

Consueti tra le iniziative per la gestione del territorio e per la conoscenza sistematica delle condizioni agrarie della nazione, la carta agrologica serviva pure come studio preliminare alle opere di colonizzazione, tanto che a monte degli interventi di bonifica e occupazione delle colonie italiane in Africa, il governo, attraverso l'opera del ministro Francesco Saverio Nitti, istituì una commissione di tecnici per accertare le condizioni dei nuovi possedimenti in Tripolitania e Cirenaica, con lo scopo di esaminarne l'ambiente agrario e, successivamente, di individuare le possibili forme di utilizzazione e valorizzazione di quei suoli. Un'attività che determinò la realizzazione di appositi studi tematici di quelle aree, prima che adeguati rilevamenti da parte dell'Istituto Geografico Militare potessero consentire di restituirne gli esiti su più eloquenti cartografie tecniche [Ghisleri 1913, 124; De Cillis 1914, 3-10].

La valutazione delle condizioni agrario-economiche degli ambiti comunali era alla base delle operazioni di misura, accertamento e valutazione delle proprietà richieste dall'attivazione del nuovo catasto. Questo, imposto in tutto lo Stato con la legge del 1886, si basava sulla considerazione che se la determinazione della produttività di un fabbricato è resa dalla sua destinazione, quella delle terre è definita dalla loro qualità e, pertanto, l'individuazione dei tipi di coltura di un Comune costituisce il primo atto della stima catastale [Borio 1854, 28-29]. La qualificazione e classificazione per categorie di coltura è, infatti, l'atto preliminare alle operazioni di stima e classamento delle proprietà, affinché a ciascuna di esse possa corrispondere una tariffa media e uniforme e perché nella stima parcellare si possano rispettare valutazioni eque. La suddivisione delle colture in classi è un atto piuttosto complesso che contempla valutazioni di tipo agrologico, ma anche climatologico, topografico, commerciale ed economico e, pertanto, richiede competenze molteplici nell'ambito dell'economia rurale da parte del tecnico designato a eseguirla. Tanto è vero che le Scuole Superiori di Agricoltura e quelle di Ingegneria “erano sollecitate, se non obbligate, a formare tecnici capaci di affrontare i tanti problemi di valutazione che quel sistema comportava” [Bordiga 1891, 15; Di Sandro 2011, 214; Bandini 1957, 69]. Studi di agraria erano inclusi, infatti, negli ordinamenti didattici della Scuola di Applicazione per Ingegneri di Ponti e Strade e furono confermati anche dopo la legge Casati del 1859, estendendosi specificamente all'economia rurale [Russo 1967, 164, 174, 186].

I lavori catastali erano diretti e vigilati sin dal 1881 dall'Ufficio generale del Catasto istituito presso il Ministero delle Finanze; le operazioni di stima erano delegate ad apposite Giunte tecniche, composte da periti nominati per metà dallo stesso Ministero e per l'altra metà dai Consigli delle Province interessate: al loro interno erano molti ispettori, numerosi ingegneri e decine di disegnatori [Raccolta Ufficiale 1882, 456-459]. Nella provincia di Napoli, tra il 1897 e il 1907, la carica di disegnatori era ricoperta da Raffaele Buongiovanni e da Ferdinando Fantacchiotti – il





Fig. 5: *Comune di Napoli e sue divisioni agrologiche. Compilato e disegnato da Giuseppe Comi-Calabrò, stralcio; Officina Urbana.*

quale nel 1876 si era occupato, insieme a Giovanni Spera, dell'intero rilevamento del Riparto di Napoli finalizzato al catastramento dei fabbricati – [Calendario generale del Regno 1897-1907; Alisio-Buccaro 2000; Migliaccio 2006, 533]. Mansioni tecniche di rilievo erano, poi, affidate a un nutrito numero di 'disegnatori straordinari', tra i quali il nostro Giuseppe Comi-Calabrò¹¹ [Alisio-Buccaro 2000; Alisio 2001, 243]. Tale collegamento conferma, quindi, che la tavola in esame fosse connessa ai rilevamenti eseguiti per fini estimativi; tuttavia l'ampia scala di riferimento e la conseguente mancanza di elementi relativi alla suddivisione particellare, la classificazione tipologica presente nella legenda, e, in ultimo, l'assenza di questo tipo di cartografia tra la documentazione prevista nei regolamenti applicativi della legge sulla perequazione fondiaria, la allontanano dai regolari atti del catasto terreni e fabbricati, facendo presumere, più verosimilmente, che fosse legata ai lavori in atto per il catasto agrario. Ipotesi che, purtroppo, al momento non trova prove definitive per la carenza di documentazione presso gli archivi degli uffici preposti.

Il catasto agrario, voluto dal servizio di statistica del Ministero di Agricoltura al fine di comporre un inventario di tutte le superfici e produzioni dell'agricoltura italiana, fu sperimentato tra il 1906 e il 1909 in alcune città italiane, tra le quali anche Napoli, senza tuttavia raggiungere ulteriori avanzamenti [Valenti 1907, 277; Ministero di Agricoltura 1912, 1-8]. Esso consisteva "in una rilevazione per masse di coltura [...] ed [era] quindi una specie di stima della produzione in natura di ciascun territorio comunale" [Valenti 1919, 82]; non teneva conto delle proprietà, ma solo della qualità e delle classi dei terreni. Distingueva la superficie territoriale esaminata in base

¹¹ Tra le poche notizie disponibili al momento su di lui, risulta che nel 1904 fosse incluso nella categoria degli applicati addetti all'Ispettorato delle Strade Ferrate; Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, 5476.

alla produttività o improduttività: quella che non dava alcuna produzione vegetale, ma forniva utilità economiche comprendeva i fabbricati, le strade, le ferrovie e tramvie, le acque e i terreni sterili per natura (rocce nude, spiagge, ghiacciai ecc.); mentre la superficie produttiva era costituita dai terreni che rendono una produzione agraria, vegetale o forestale. Questa, in ragione delle colture presenti, si suddivideva in seminativo, legnoso (distinto tra oliveto, agrumeto, vigneto ecc.) prato, bosco, incolto produttivo [Turbati 1954, 340-343]. Tale rilevazione, riconosciuta dalla legge n. 535 del 14 luglio 1907, si avvaleva, quando possibile, delle mappe e dei dati acquisiti per i singoli comuni con i lavori catastali o, in alternativa, di quelle militari. Per Napoli, dove al momento quelle operazioni erano già state compiute, la fase di rielaborazione dei dati si concluse nel maggio 1909, con la direzione di Oreste Bordiga, professore di Economia rurale alla Scuola Superiore di Portici [Relazione della Commissione 1909, 16-21]. *L'iter*, come si è detto, approfittava dei rilevamenti eseguiti per il catasto dei fabbricati e dei terreni, ma evidentemente anche del personale addetto a quelle procedure, laddove Comi-Calabrò fu uno dei disegnatori straordinari coinvolti nei lavori di rilievo del territorio comunale e, in particolar modo, del quartiere di Chiaia [Alisio 2000, 301].

Il procedimento operativo del catasto agrario prevedeva come prima tappa la pubblicazione del volume dedicato alla *Ripartizione dei singoli territori comunali secondo la destinazione dei terreni*, strumento col quale illustrare per ciascun comune la porzione sterile e quella destinata alla produzione agraria e forestale. In sintesi, rendeva in un unico schema le condizioni agrarie e naturali di ogni territorio comunale, evidenziando facilmente quanta parte degli incolti fosse bonificabile e quanta parte del seminativo fosse temporaneamente inutilizzata [Relazione della Commissione, 21]. Un resoconto che verosimilmente poteva emergere, prima ancora che dalle tabelle statistiche riassuntive, dal quadro cartografico di base, laddove esso, come avvenne per quella di Comi-Calabrò, identificava con colori e simboli opportunamente diversificati, i suoli improduttivi (il caseggiato, il cimitero, le strade e le piazze) da quelli produttivi, ripartiti tra vigneto, vigneto e frutteto, bosco, bosco di alto fusto, incolto sterile, incolto produttivo, giardino, agrumetato, frutteto, seminativo, seminativo arborato, seminativo irriguo, orto, orto irriguo, prato, prato irriguo, paludi e canneto. Qualità, poi, incluse nel prospetto di qualificazione previsto dalla legge del 1939 [Michieli 1969, 595-605].

Nella tavola, infatti, i vigneti, i boschi, i giardini, gli orti, gli agrumeti e i prati sono resi da diversi toni di verde e per ciascuno di essi da una differente campitura; gli incolti, i seminativi e i frutteti nelle gradazioni del seppia; le paludi in azzurro e i fabbricati, secondo la tradizione grafica del tempo, sono in carminio; la conformazione morfologica del territorio è rappresentata attraverso accorgimenti grafici. La simbologia usata recepiva le indicazioni tradizionalmente adoperate nella realizzazione delle mappe agrarie, per le quali – come insegnava Carlo Berti Pichat, fondatore della disciplina agrologica – “i campi seminativi si possono lasciare senza tratteggi interni, quante volte vengono coloriti in giallo pallidissimo”; i prati sono in diversi gradi di verdi; per i boschi “le macchie maggiori indicano gli alberi d’alto fusto, e le minute i boschi cedui”; gli incolti “con color di terra”; gli edifici “si rappresentano secondo la pianta almeno del loro complesso, applicandovi leggera tinta di rosso” [Berti Pichat 1858, 622-629].

Un lavoro metodologicamente corretto – tanto da indicare puntualmente anche i punti trigonometrici di riferimento e i posti di triplice confine – che restituisce, mediante l’accurato trattamento grafico delle zone in rilievo e appropriati effetti di colorazione a chiaroscuro, quegli aspetti orografici significativi per questo tipo di raffigurazione, senza, tuttavia, includere tutti quei dati geologici propri di una vera e propria carta agrologica.

L'ampia raffigurazione, estesa dai Campi Flegrei a *Le Paludi* orientali e a nord fino al casale di Scampia, offre un'immagine dettagliata del patrimonio colturale napoletano e una particolareggiata rappresentazione dell'agglomerato urbano, nei limiti dell'assetto amministrativo raggiunto alla fine dell'Ottocento, ovvero sia quando erano stati aggregati al territorio comunale napoletano solo i vicini casali di Miano, Marianella e Piscinola – per gli altri bisognerà attendere gli anni 1925-1927 – [Dal Piaz 1989, 70].

La geografia agronomica napoletana, in ragione di un'orografia mutevole e discontinua, risulta estremamente varia, ma sostanzialmente articolata in tre regioni, una seminativa vulcanica, una agraria di collina e una di pianura, con una evidente prevalenza della viticoltura e dell'ortofrutticoltura [De Siervo 1882, 23-26; Panico 1982, 42; Guarino 1992, 11-21; Visone 2013, 116-123]. Nella depressione flegrea la piana tra Bagnoli e Fuorigrotta si espande fino alle colline vomeresi come un intensivo suolo agricolo, con netta prevalenza di fondi destinati alla semina e alla viticoltura, mentre le balze montuose del cratere vulcanico, anch'esso coltivato con piante da frutto, sono avvolte da un bosco di alto fusto.

Tra Posillipo, Villanova e la cala di Trentaremi è un sistema ambientale con pendenze moderate, in cui residenze e giardini, parti coltivate a terrazzamenti per la vite, gli agrumi o i frutteti, convivono con piccoli boschi e aree di macchia spontanea. Nell'area tra Capodimonte e i casali settentrionali, oltre la fascia verde di rispetto intorno alla dimora reale, è invece un'irregolare combinazione di tenute, in cui una piccola porzione dello spazio rurale, quella prossima alla residenza, è destinata a orto o vigneto misto a frutteto, e la parte preponderante è un terreno seminativo, cioè prevalentemente dedicato a grandi vigne o alla coltivazione di cereali, legumi e ortaggi, principali componenti del paniere alimentare dei napoletani.

Tra il bosco dei Camaldoli e Antignano prevalgono ancora vigneti e suoli organizzati a colture arboree, mentre nelle aree libere tra San Giacomo dei Capri, l'Arenella e il Vomero abbonda la destinazione seminativa. Se i colli sono contraddistinti prevalentemente da impianti arborei, la vasta zona della periferia orientale corrispondente alla depressione del fiume Sebeto è, invece, un enorme orto irriguo, luogo di produzione e smercio di ortaggi e legumi.

La fisionomia agricola di Napoli conservava ancora gli avanzati caratteri acquisiti nella stagione borbonica, quando – come rilevava Fedele De Siervo nella relazione redatta nell'ambito dell'Inchiesta Jacini nel 1882, riprendendo le precedenti annotazioni di Giuseppe Frojo – “questo grandioso e non povero centro di consumazione ha, pei suoi bisogni, impresso all'agricoltura delle circostanti terre, un carattere speciale, dappoiché ha determinato quasi la estensione e la intensità di ciascuna coltura [...]. Così il gusto di un mezzo milione di cittadini ed il loro modo di vittazione hanno per così dire creata l'agricoltura locale” [De Siervo, 1882, 24; Tino 1993, 47-48].

Ma la carta di Comi-Calabrò non si limita a riferire i dati relativi alla configurazione del contesto produttivo del territorio partenopeo, perché come anticipato, rappresenta puntualmente l'intero tessuto urbano. La matrice cartografica di base, secondo le procedure stabilite per il catasto agrario, erano le mappe catastali, ma l'uso di espedienti tecnici di un certo valore espressivo, le puntuali indicazioni dei luoghi e della rete delle comunicazioni definiscono chiaramente l'immagine aggiornata dell'agglomerato comunale, evidenziando quanto ancora la campagna con le sue stesse componenti fertili entrasse fisicamente in città.

Dal punto di vista urbanistico la carta registra l'avanzamento delle principali opere di quella stagione, come lo sventramento dei quartieri bassi, con l'edificazione lungo il rettilineo e l'intera rete viaria limitrofa, precisandone pure, attraverso diversificate colorazioni dei lotti, l'aspetto di opera *in fieri*. La planimetria rileva, inoltre, gli impianti dei nuovi rioni Vasto e Loreto intorno alla Sta-

zione Centrale, la sistemazione avviata al Vomero dalla Banca Tiberina, l'ampliamento del porto mercantile con il bacino di carenaggio (1900), il molo a martello e la villa del Popolo [Mazzetti 1986, 118-120; Menna 1994, 124-133], la colmata di Santa Lucia senza, però, indicarne l'ancora controversa opera di lottizzazione. Lo stesso rilievo aggiorna, infine, la sistemazione del Castel dell'Ovo con l'inserimento recente del Borgo Marinari [Petrella 1990, 279; Mangone 2009, 34-37, 132-135; Ferraro 2010, 103-117].

La restituzione della struttura urbana è ottenuta attraverso il disegno sintetico degli edifici pubblici e degli impianti e con pochi accenni alla toponomastica: sono precisamente indicati, infatti, oltre le più antiche sedi istituzionali (il palazzo municipale, quello della Prefettura e quello di Giustizia; l'Università, il Museo Nazionale, l'Albergo dei Poveri e l'Orto botanico), l'accresciuto cimitero di Poggioreale, il manicomio provinciale a Capodichino, la residenza estiva del Liceo Convitto "Vittorio Emanuele", la Stazione Centrale, il gasometro, l'Osservatorio astronomico, il serbatoio del Serino a Capodimonte, l'ascensore di Posillipo e altro.

L'esame di quanto rilevato conferma la datazione di questa carta ai primi anni del Novecento, laddove la presenza della rete tramviaria elettrica la colloca senz'altro in un periodo successivo al 1899 [Petrella 1990, 243], mentre l'assenza dello stabilimento siderurgico dell'Ilva – compiuto tra 1905 e 1910 [Andriello-Belli-Lepore 1991, 95-105] – nonché la configurazione del nuovo rione del Vomero in una situazione prossima a quella raggiunta agli esordi del nuovo secolo e l'indicazione, seppure approssimativa, dell'ubicazione del manicomio provinciale sull'altopiano di Capodichino – inaugurato nel 1909 [Lenza 2013, 294-297; Lenza 2014, 57] – ne fissa ai primi anni del secolo il termine *ante quem*. Termine che, tuttavia, nei limiti di un lavoro cartografico sintetico non sempre rigorosamente aggiornato, deve restringersi a una data prossima al 1906, anno in cui venne demolito il bastione del forte del Carmine per consentire di rettificare l'estremità inferiore di corso Garibaldi, qui viceversa ancora sghemba [Alisio 2000, 130; Ferraro 2003, 290].



Fig. 6: Comune di Napoli e sue divisioni agrologiche. Compilato e disegnato da Giuseppe Comi-Calabrò, stralcio; Officina UrbaNa.

L'aggiornamento delle *Tavole Schiavoni* alla metà degli anni Venti

A Napoli, la vivace stagione di eventi successivi allo scoppio dell'epidemia colerica è accompagnata, oltre che dai lavori catastali, dall'aggiornamento dei fogli cartografici di Schiavoni. L'opera, compiuta con ogni probabilità nel contesto degli studi per il piano regolatore, dagli ingegneri dell'Ufficio Tecnico Municipale – è documentato che l'aggiornamento delle tavole in scala 1:2000 della *Pianta di Napoli* fosse curato da Riccardo Fiore, ingegnere capo della VII Divisione delle Opere Pubbliche, e dai professori Giuseppe Vetere ed Eugenio Galli [Relazione della Commissione 1927, 4-5] – risulta eccezionalmente attestata dalla gran parte della seconda serie delle *Tavole Schiavoni* conservate presso l'Officina UrbaNa: una raccolta parziale dei ventiquattro fogli Schiavoni (e ne conservano solo 13)¹² che reca sulla base tipografica la raffigurazione dello stato dei luoghi in cui si erano concretizzati i principali interventi di ridisegno urbano dell'ultimo quarantennio. Si trattava di restituire su carta gli esiti dell'azione svolta a valle dei piani di risanamento e ampliamento e della legge del 1904 sul 'Risorgimento economico' della città, rendendo i connotati acquisiti dalla Napoli moderna nelle lottizzazioni dei rioni periferici, nella ricostruzione dei quartieri bassi e nei nuovi assetti dei nodi urbani interessati dal miglioramento del sistema ferroviario e dalla spinta industrialista di inizio secolo.

L'evento colerico che aveva colpito Napoli nel 1884 innescò decisivi interventi urbani che alterarono radicalmente l'intero organismo cittadino. Provvedimenti normativi e progettuali, come è noto, avevano previsto di risanare le zone centrali, mediante l'innalzamento del suolo e il taglio del rettilineo, asse di rapido collegamento tra il centro e la stazione ferroviaria, e di sistemare gli abitanti allontanati dalle zone bonificate nelle aree di espansione, prevalentemente sulle colline settentrionali nei rioni Vomero-Arenella e Materdei e, a est, nel rione Orientale. La visione socio-urbanistica dello sviluppo urbano, assunta pure dai piani del 1910 e del 1914, vedeva i quartieri occidentali come sede delle classi alte e borghesi e quelli nella periferia orientale per case economiche e industrie, con analoghi impianti di strade corridoio, ortogonali o radiali, tra maglie regolari di lotti residenziali, variamente dimensionati a seconda dei contesti, e rare piazze o spazi verdi.

Sul fronte orientale la documentazione pervenuta tra le carte di aggiornamento delle *Tavole Schiavoni* riguarda i quartieri inclusi nella tavola intitolata *Stazione Centrale*. Qui ai primi del Novecento risultavano terminati i lavori di ristrutturazione urbanistica della zona adiacente la via Arenaccia, compresa tra la Stazione Centrale e l'antico borgo Loreto e quella prossima al borgo di Sant'Antonio; la realizzazione del rione Arenaccia aveva riguardato sostanzialmente la cosiddetta area del Vasto e una consistente edificazione nei pressi del tridente prospiciente l'Albergo dei Poveri. Intorno alla Stazione Centrale sorse, difatti, un compatto complesso di circa sessanta fabbricati sul modello del blocco pluricortile. Per la 'Società per il Risanamento' Pietro Paolo Quaglia aveva meticolosamente studiato dal punto di vista distributivo e igienico quattro tipologie che, variamente articolate, declinavano il prototipo di edificio a blocco chiuso appreso in Austria e in Germania [Stenti 1993, 55-57; Amodio 2008, 75-81; Castagnaro 2014]: il terzo tipo, con quattro cortili e corpo scala centrale esagonale, venne utilizzato prevalentemente nei grandi isolati a valle di via San Cosmo a Porta Nolana; il cosiddetto secondo tipo, con ampio corpo scala centrale con funzione di ingresso e uno o due cortili, nei lotti di forma allungata; infine negli isolati più grandi, e più che altro nei lotti quadrati edificati tra via Arenaccia e borgo Loreto, diverse varianti del tipo a quattro o sei cortili. Cardine dell'armatura viaria dell'intera area era il corso Garibaldi che, prolungato nel 1906 fino a via Marina, comportò la soppressione del bastione del Carmine e la riconfigurazione dell'intero innesto stradale limitrofo, puntualmente rilevate in questa tavola.

¹² Alcuni di essi sono meno significativi, in quanto adoperati in fase di elaborazione del rilievo.

La stessa impostazione progettuale adottata per il Vasto e borgo Loreto fu seguita per gli isolati compresi tra via Arenaccia e corso Garibaldi, sebbene in alcuni casi, e principalmente in quelli a ridosso di piazza Carlo III, la maggiore dimensione e il perimetro poligonale costrinsero a deformare lo schema tipo, semplificando la sagoma del corpo scala. All'atto del rilievo di questa zona¹³, risultano già edificati i quattro lotti irregolari che conformano lo slargo prospiciente l'Albergo dei Poveri, tra i quali quello pentagonale adiacente la via Mazzocchi, destinato a edificio scolastico, venne completato nella seconda metà degli anni venti [Ferraro 2008, 395]; compiuta a partire dal 1909, invece, la stazione della ferrovia Napoli-Piedimonte d'Alife, individuabile nel minuto corpo che spunta isolato in prima linea [Petrella 1990, 290; Ferraro 2008, 283].

In quel contesto un'altra opera pubblica molto influente dal punto di vista urbanistico fu la realizzazione della *linea direttissima* di collegamento con Roma. Idea più volte discussa, giunta nel 1908 alla definizione di un progetto di massima che prevedeva l'arrivo della linea ferrata dalla capitale a Mergellina, un tragitto cittadino con soste intermedie nel rione Amedeo e a piazza Dante e la realizzazione di un tronco sotterraneo di allacciamento alla Stazione Centrale esistente. Tale ipotesi, a meno di successivi affinamenti, si avviò alla realizzazione negli anni a seguire, incidendo fortemente nel disegno delle aree interessate, e cioè modificando, a oriente, sia il fabbricato viaggiatori della stazione stessa, sia l'ampio ambito urbano invaso dal piazzale ferroviario, a occidente, ossia tutti i siti coinvolti dall'inserimento delle soste intermedie. In particolare, per la Stazione Centrale si elaborò un apposito progetto di ampliamento e sistemazione generale che, approvato in via definitiva nel 1911, intendeva sostanzialmente separare il traffico delle merci da quello dei viaggiatori, con la costruzione di una stazione di smistamento e di nuovi impianti di servizio ben più avanti di quelli esistenti, e costringeva a modificare lo scalo ottocentesco in una struttura dalla duplice funzione di capolinea e di edificio di transito della Napoli-Roma. Questo, difatti, venne radicalmente riorganizzato, ponendo il piazzale di accesso alla *direttissima* a una quota di 9 metri inferiore rispetto al piano di calpestio e svuotando interamente l'atrio [Castanò 2010, 81-95]. Allo sdoppiamento volumetrico in altezza corrispose un consistente aumento delle superfici in piano, laddove le ali del fabbricato viaggiatori, come evidentemente riprodotto nella cartografia in esame¹⁴, vennero allungate per accogliere l'innesto di nuovi atri per arrivi e partenze; anche la tettoia metallica di Alfredo Cottrau fu raddoppiata nella lunghezza per coprire l'accresciuta area di arresto dei treni, mentre alle estremità della galleria urbana, nel 1920, si disposero due corpi scala a tenaglia. L'intero parco della strada ferrata, invece, invase l'area dello Sperone con un'officina macchine, due rimesse locomotive, altre officine, alloggi e un folto sistema di binari, spingendo l'ingombro dell'intero impianto oltre il muro finanziario. Pertanto, nella rappresentazione cartografica la superficie tradizionalmente poco significativa inclusa nei fogli intitolati 'Fiume Reale', 'Barriera Poggio Reale' e 'Barriera San Giovanni' in questa versione acquista connotati senz'altro insoliti, rendendo palesamente gli effetti prodotti dal riordinamento delle strade ferrate all'assetto e alla funzionalità dell'intera area orientale¹⁵. La ristrutturazione del sistema ferroviario, infatti, aveva favorito lo studio di un nuovo piano della viabilità (1910) che tendeva a ridefinire la struttura interna dell'area industriale: una griglia ortogonale di strade incardinata intorno alla futura via Emanuele Gianturco, finalizzata a potenziare i collegamenti tra Poggioreale e via Marina, e a riconfigurare i lotti in cui, negli anni a cavallo del nuovo secolo, si erano insediati i principali complessi industriali dell'area: tra quelle individuate nel rilievo, la Diatto-Benvenuti per la produzione di locomotive e materiali ferroviari, nel margine meridionale del corso Orientale (poi corso Malta); la società elettrica Snie, impiantata nel 1899 a ridosso della scarpata ove insisteva lo scalo basso della Stazione Centrale; il cotonificio Ligure-Napoletano,

¹³ Tavola 8 - Osservatorio Astronomico con progetto.

¹⁴ Tavola 14 - Stazione Centrale con progetto (2).

¹⁵ Tavola 10 - Barriera Poggio Reale con progetto (2), Tavola 15 - Fiume Reale con progetto, Tavola 19 - Quartiere Granili con progetto (1) e Tavola 20 - Barriera San Giovanni con progetto.

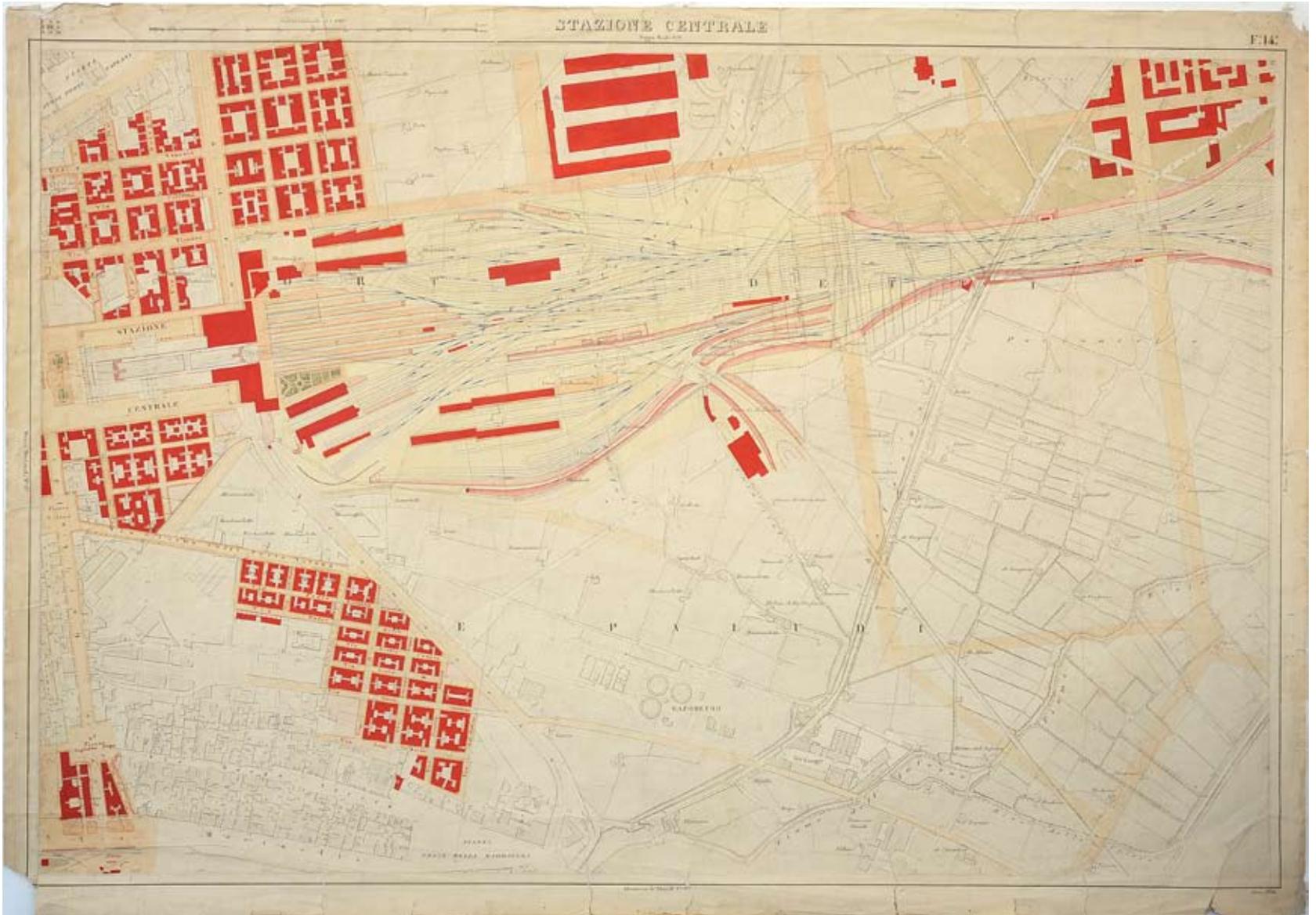


Fig. 7: Il rilievo dello stato dei luoghi nell'area prossima alla Stazione Centrale alla metà degli anni Venti; Officina UrbaNa Tavola 14 - Stazione Centrale con progetto (2).

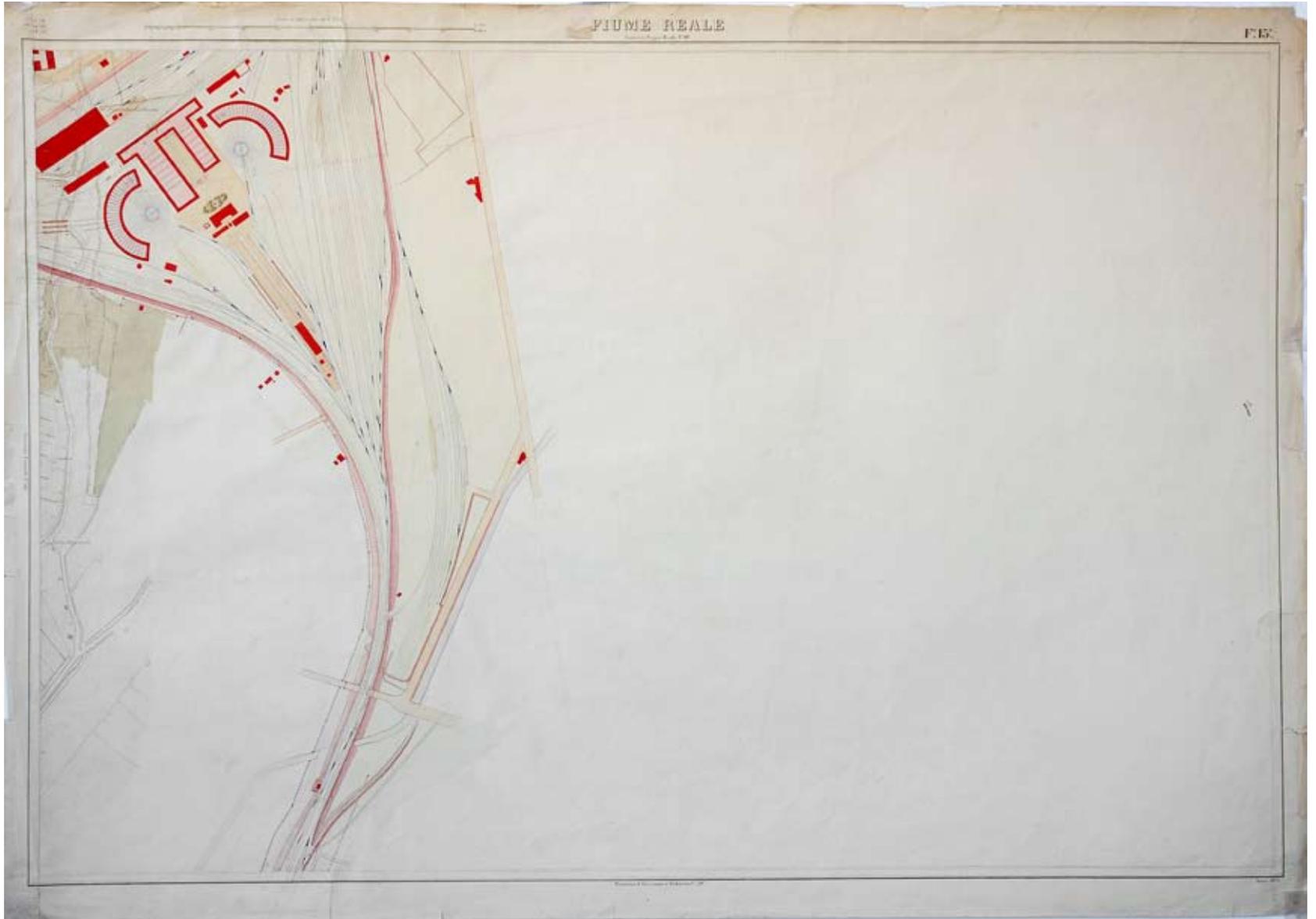


Fig. 8: Il rilievo del parco ferroviario nell'area dello Sperone;
Officina UrbaNa Tavola 15 - Fiume Reale con progetto.

sorto dopo la legge per il ‘Risorgimento economico’ del 1904, tra il nuovo macello comunale (1869-1873) e il carcere giudiziario [Parisi 1998, 105-111, 144-149].

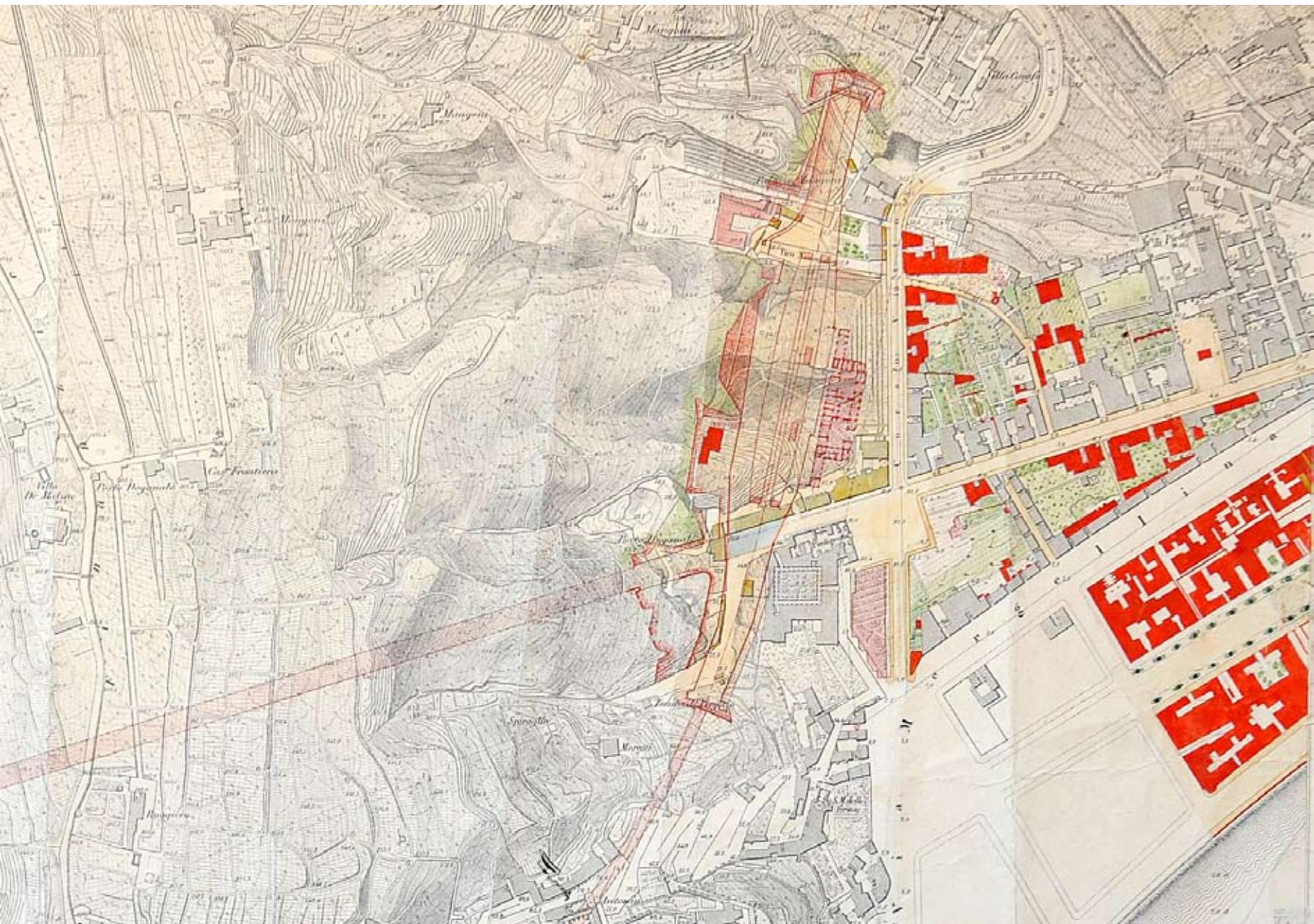
Il persistere di tale impostazione in tutti i provvedimenti formulati per la zona franca, sulla scorta delle istanze igieniste caldegiate dagli organi di governo locale, confermò l’originario destino produttivo dell’area in cui sin dall’età borbonica erano collocati molti opifici e impianti metalmeccanici; e, potenziando i confini e la scansione regolare interna fino ad allora raggiunti, creò la maglia di supporto per il futuro quartiere industriale.

Dunque da un lato, in contesti quasi sgombri, le zone di ampliamento con grossi blocchi residenziali da suddividere secondo le necessità immobiliari, dall’altro, nel pluristratificato tessuto del centro antico e dei quartieri bassi, edilizia di cortina a quattro piani ai margini dell’asse di sventramento del Rettifilo. Un intervento che, come è noto, cambiò l’assetto viario principale e quello a esso contiguo, modificò gli isolati che vi prospettavano, creò una nuova rete fognaria, rifece capillarmente l’edilizia minore adiacente, ma fu colto pure da acute autorità locali come occasione per rimodernare e ampliare alcuni complessi pubblici esistenti. È quanto accadde, ad esempio, per la cittadella universitaria ubicata nel complesso del Gesù Vecchio: qui, contraddicendo quanto previsto negli esecutivi del piano di risanamento per i lotti a margine del vico Mezzocannone – soltanto edilizia privata – e approfittando del previsto allargamento dell’angusto percorso viario verso piazza San Domenico, il rettore Salvatore Trinchese ottenne dal Consiglio Comunale di realizzare un vasto intervento di ampliamento e sistemazione dell’antica sede fridericiana, giungendo con il progetto degli architetti Quaglia e Melisurgo, alla costruzione, tra 1897 e 1913, di tre grandi edifici per il Rettorato, le Facoltà di Lettere e di Giurisprudenza e gli Istituti di Chimica e Fisica, con la contestuale ubicazione delle cliniche universitarie negli ex conventi di Caponapoli [Buccaro 1992-93; Alisio 1995; Amodio 2008, 142-153; Giannetti 2010, 47-49; Amirante 2010]. Nell’accurato rilievo¹⁶ del multiforme tessuto edilizio limitrofo al Rettifilo – omogeneo e monumentale nei prospetti – tra le chiese isolate o ridimensionate, infatti, oltre ai lotti cuneiformi che conformano la piccola e centripeta piazza Nicola Amore progettati dallo stesso Quaglia, spicca l’impianto del ‘grandioso edificio’ della ‘Nuova Università’ negli isolati a valle dell’ex struttura gesuitica: un blocco composto dalla sede centrale con ampio portico prospiciente il corso; gli Istituti di Chimica Generale e di Fisica, nelle ali laterali su via Mezzocannone e via Tari; centralmente, i corpi ottagonali delle aule scientifiche e un sistema importante di scalinate e rampe di connessione. Opera che, congiuntamente allo sventramento del fronte occidentale dell’intera cortina edilizia presente e al rifacimento in forme neorinascimentali delle facciate su quello opposto, entro il 1922 ridefinì completamente lo stretto e angusto vicolo di Mezzocannone [Petrella 322; Alisio 2000], al pari di alcune strade più interne, quali la via della Vicaria Vecchia e il vicino vicolo delle Zite, interessate da un analogo allargamento.

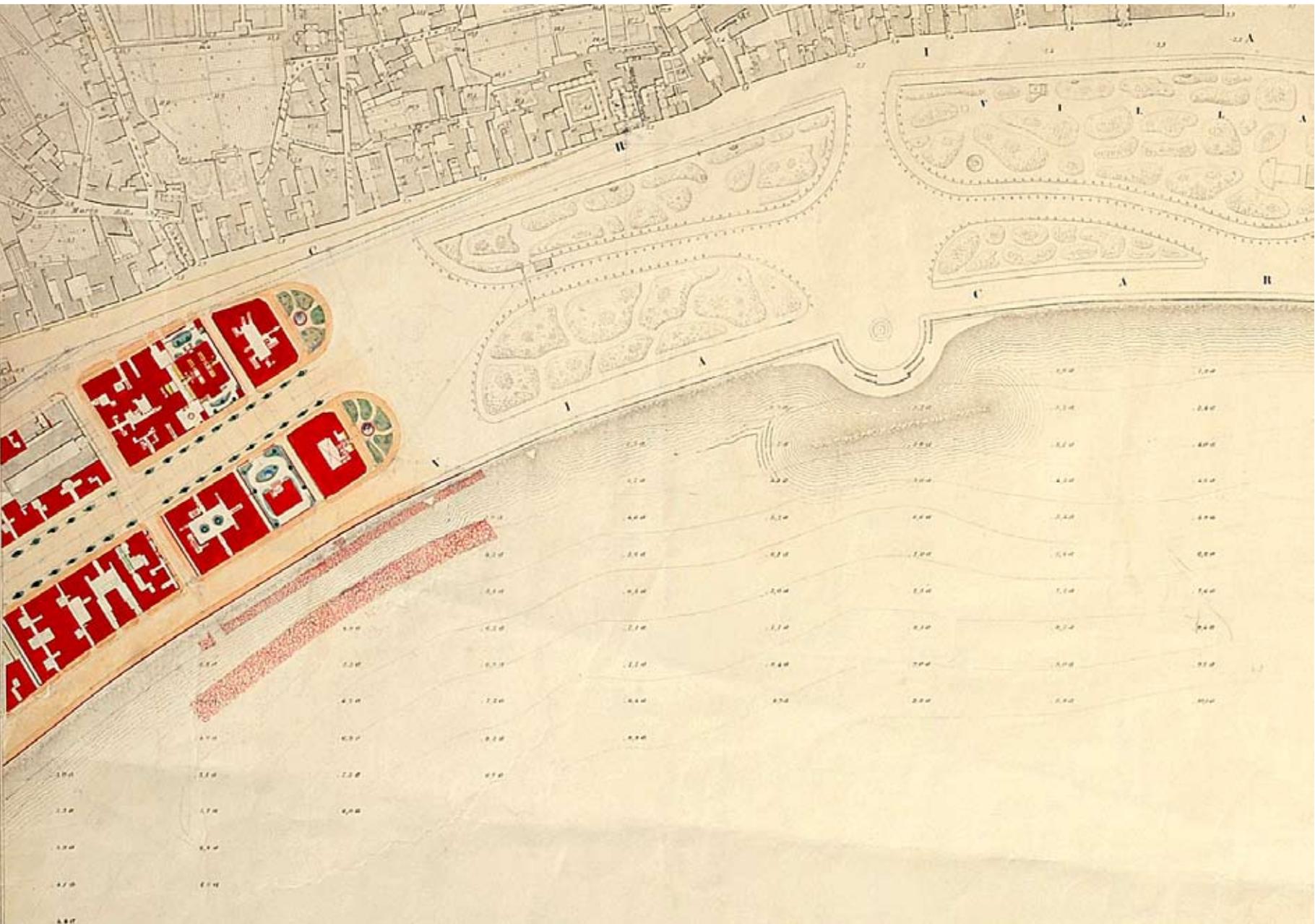
Nei limiti imposti da questa trattazione, nello stesso contesto si evidenziano, poi, le violente fenditure a ridosso dei complessi monastici e i dirompenti effetti prodotti sul tessuto edilizio dal sistema viario, piegato dai tagli sghembi dei collegamenti con il porto, la stazione e Castelcapuano, da poco riportato a sede dei Tribunali con un intervento che ne aveva lasciato immutato l’ingombro, tanto da proporsi privo di colorazione in questo rilievo [Mangone 2011, 88-111].

Le lacune di questa raccolta cartografica ci costringono a una lettura intermittente della storia urbana di questo periodo, spingendoci ora sul fronte urbano occidentale, ambito altrettanto significativo per quella stagione. I criteri di differenziazione sociale adottati nella pianificazione, come già anticipato, avevano consacrato la fascia orientale alle industrie e alle residenze economiche, mentre i quartieri dell’ovest, le colmate e le colline settentrionali – purtroppo non documentate – erano

¹⁶ Tavola 13 - Museo Nazionale con progetto (1).



Figg. 9a-9b Il rilievo dello stato dei luoghi e dei progetti nelle aree di Piedigrotta e Mergellina; Officina UrbaNa Tavola 21 - Piedigrotta con progetto (2) e Tavola 22 - Villa Nazionale con progetto (2).



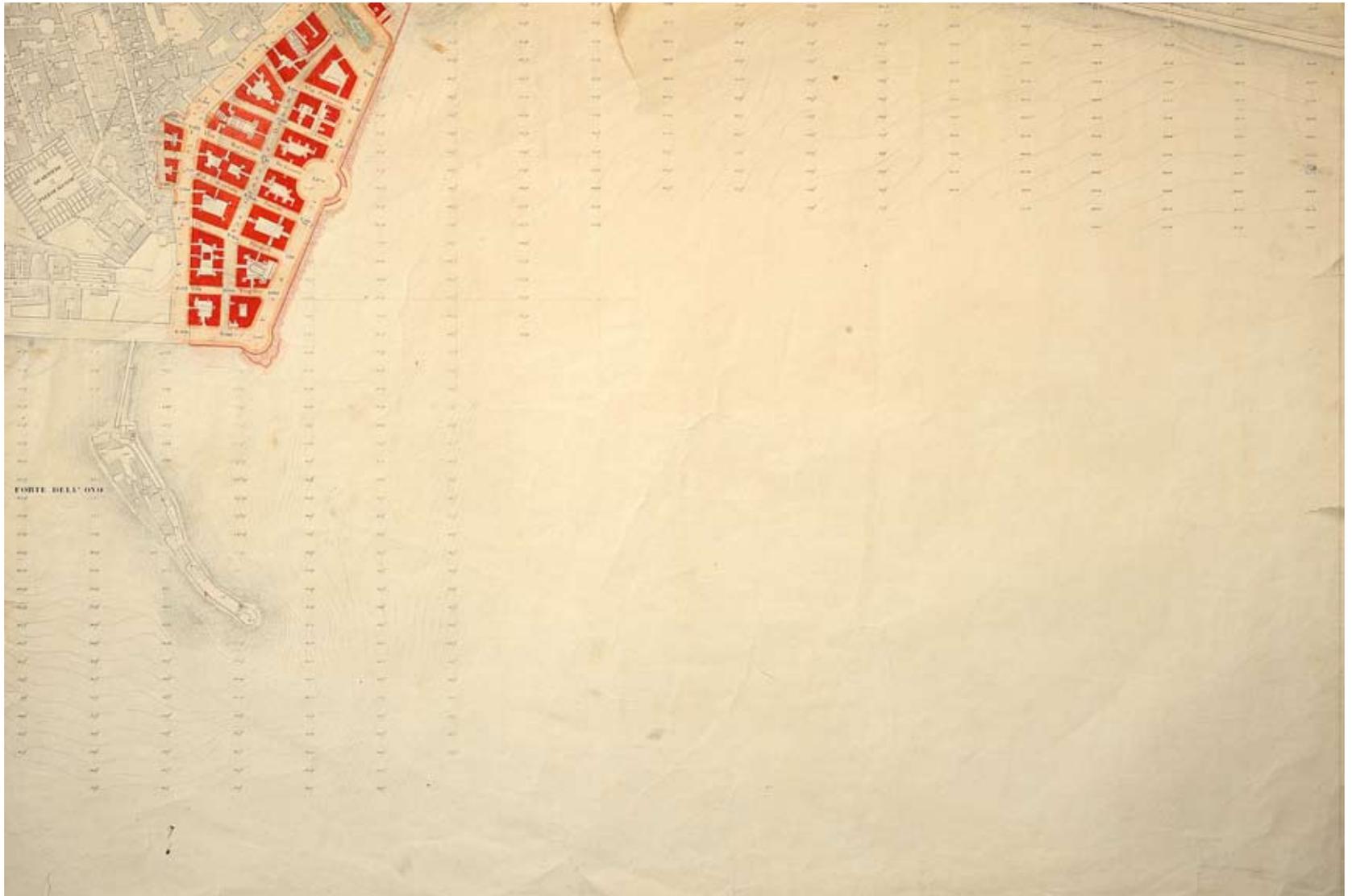


Fig. 10: Il rilievo dello stato dei luoghi nella lottizzazione della colmata di S. Lucia; Officina UrbaNa Tavola 23 - Forte dell'Ovo con progetto (2).

prevalentemente riservati alla classe borghese. A Mergellina dal 1873 si stava compiendo quella devastante opera di sostituzione del mare e della spiaggia con suoli edificabili che alterò definitivamente il rapporto della città col mare [Pignatelli 2014, 208-213]. Nell'*enfilade* di viale Principessa Elena¹⁷ si allineava un'ordinata sequenza di palazzi signorili, di nuovo impianto o ottenuti dalla riconfigurazione dei lotti esistenti, dimensionalmente inferiori rispetto a quelli delle aree periferiche: tra i tanti, in particolare, si evidenziano per la puntuale rilevazione della configurazione interna ora acquisita, la coppia di palazzi simmetrici con aiuola prospicienti piazza della Repubblica, la villa della famiglia Sanfelice di Monteforte, il palazzo Berlingieri e il secondo isolato, tra via Caracciolo e via Pergolesi, nell'assetto precedente quello a 'doppia T' assunto nel 1933 [Ferraro 2012, 360-388; Castagnaro 1998, 102]. Nel rione creato analogamente per colmata a Santa Lucia¹⁸ sono inserite, invece, insule per lo più poligonali, tutte singolarmente occupate da palazzi e alberghi di lusso, ad ampia corte interna e con ricercate soluzioni d'angolo, a meno di quelli della Panatica, che nel 1935 sarebbe stato modificato per accogliere la sede della Marina Militare [Ferraro 2010, 134-143; Jappelli 1994, 190-191] e di quello tripartito tra via Cuma e via Petronio, dove insistono il villino Berlingieri (1911) e la palazzina residenziale poi trasformata in hotel Miramare [Castagnaro 1998, 42 e 53; Verde 1999, 190].

Sul versante cittadino occidentale, al pari della Stazione Centrale, anche l'area di Piedigrotta venne notevolmente modificata dalla realizzazione della *direttissima*: il rilievo collinare venne traforato dalla galleria ferroviaria, oltre che da quella della *Laziale* – ultimata nel 1925 su progetto di Giovan Battista Comencini [Recchia 1999, 202-203] – per il traffico veicolare verso l'area flegrea; mentre l'estremità meridionale del corso Vittorio Emanuele fu occupata dalla stazione di Mergellina – attribuita all'ingegnere Gaetano Costa, ma ultimamente ascritta a Giovanni Battista Milani [Verde 1999, 199-200; Mangone, Telesse 2001, 58; Sportiello 2013] – inaugurata nel 1927. Sul relativo foglio di questa serie cartografica¹⁹ è, difatti, tratteggiato l'impianto della stazione di transito, dove, in una sequenza parallela all'andamento dei binari, si affiancano su quote differenti il piazzale ferroviario e il fabbricato viaggiatori, scandito dai due saloni laterali, uno degli arrivi e l'altro delle partenze, e da un vestibolo centrale; ai lati, arretrati a ridosso del costone, si allineano i due corpi simmetrici di servizio. L'urbanizzazione del sito con l'inserimento della stazione convive con una lenta saturazione delle zone libere presenti nel tratto terminale del corso Vittorio Emanuele.

Conclusioni

Della varietà dei contesti, delle progressive aggiunte e sottrazioni, dei contrasti che nel tempo hanno variamente articolato la struttura urbana napoletana, la raccolta cartografica qui esaminata restituisce, dunque, un quadro assai eloquente: gli ambiti riprodotti, pure nella complessiva incompletezza, raccontano con una precisione pressoché antologica, le più spinose operazioni vissute dalla città tra il volgere dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento, spingendo gli studiosi a ricercare ancora nei sorprendenti, quanto impraticabili, archivi comunali i pezzi mancanti di questo singolare mosaico. L'importante ristrutturazione del rione Santa Brigida, i nascenti quartieri collinari, il compromettente impianto del polo industriale dell'Ilva, dovrebbero integrare la descrizione della fisionomia con cui la città si mostrò al regime.

¹⁷ Tavola 22 - Villa Nazionale con progetto (2).

¹⁸ Tavola 23 - Forte dell'Ovo con progetto (2).

¹⁹ Tavola 21 - Piedigrotta con progetto (2).

Bibliografia

- Agrologia* (1952). In «Enciclopedia Agraria Italiana». VIII, I. Roma: Ramo editoriale degli agricoltori.
- ALISIO, G. (1978). *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*. Roma: Officina Edizioni.
- ALISIO, G. (1980). *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- ALISIO, G. (1983). *La pianta di Napoli (1872-1880)*. In *Cartografia napoletana dal 1781 al 1889. Il Regno, Napoli, la Terra di Bari*. A cura di ALISIO, G. - VALERIO, V. Napoli: Prismi.
- ALISIO, G. (1987). *Il Vomero*. Napoli: Electa Napoli.
- ALISIO, G. (1995). *Storia e trasformazione del complesso universitario di via Mezzocannone dalle fabbriche monastiche al nuovo edificio su corso Umberto*. In *Lo studio del Rettore e i dipinti di Armando de Stefano*. A cura di FRATTA, A. Napoli: Electa Napoli.
- ALISIO, G. (1997). *Le piante di Napoli nella cartografia ottocentesca*. In *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*. A cura di ALISIO, G. Napoli: Electa Napoli.
- ALISIO, G. (2000). *Cartografia e città tra i due secoli: il primo catasto grafico e le trasformazioni urbane*. In *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli: Electa Napoli.
- ALISIO, G. - BUCCARO, A. (2000). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli: Electa Napoli.
- ALISIO, G. (2001). *Un contributo alla storia della cartografia napoletana: la pianta catastale di fine Ottocento*. In *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*. A cura di DE SETA, C. - STROFFOLINO, D. Napoli: Electa Napoli.
- AMIRANTE, G. (2010). *Napoli. Il Policlinico Facoltà di Medicina e Chirurgia*. In *Dimore della conoscenza. Le sedi della Seconda Università degli Studi di Napoli*. A cura di AMIRANTE, G. - CIOFFI, R. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- AMODIO, G. (2008). *Piero Paolo Quaglia l'architetto del Risanamento napoletano*. Ospedaletto: Pacini Editore.
- ANDRIELLO, V. - BELLI, A. - LEPORE, D. (1991). *Il luogo e la fabbrica. L'impianto siderurgico di Bagnoli e l'espansione occidentale di Napoli*. Napoli: Graphotonic.
- BANDINI, M. (1957). *Cento anni di storia agraria italiana*. Roma: Edizioni Cinque Lune.
- BAZZOCCHI, G. - OLIVIERI, M. (1981). *Le vicende della catastazione dall'età unitaria ad oggi*. In *Città e proprietà immobiliare in Italia negli ultimi due secoli*. A cura di CAROZZI, C. - GAMBI, L. Milano: Franco Angeli Editore.
- BELFIORE, P. - GRAVAGNUOLO, B. (1994). *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari: Laterza.
- BERTI PICHAT, C. (1858). *Istituzioni scientifiche e tecniche ossia corso teorico pratico di Agricoltura*. Vol. II, Parte seconda. Torino: Presso l'Unione Tipografico-Editrice.
- BORDIGA, O. (1891). *Trattato delle stime rurali: opera destinata specialmente agli ingegneri civili ed agronomi, ai periti estimatori, agli insegnanti di Agraria e di Estimo, agli studiosi di scienze agrarie e delle quistioni attinenti all'agricoltura, ai proprietari coltivatori e amministratori di beni rurali*. Portici: Stabilimento Tipografico Vesuviano.
- BORIO, G. (1854). *25 lezioni di estimo censuario e 2 prelezioni del catasto e del suo ordinamento lette dal Professore Giuseppe Borio alle Scuole Censuarie istituite in Torino dal Ministero delle Finanze*. Torino: Stamperia Reale.
- BUCCARO, A. (1992-93). *La sede centrale dell'Università di Napoli: iter progettuale e scelte di eclettismo architettonico*. In «Fridericiana. Rivista dell'Università degli studi di Napoli». I, 4.
- BUCCARO, A. (2000). *Il sistema catastale nello Stato napoletano e in Italia: dal metodo 'descrittivo' murattiano al rilevamento geometrico-particellare postunitario*. In ALISIO, G. - BUCCARO, A. *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*. Napoli: Electa Napoli.

- BUCCARO, A. (2006). *La crescita dei capoluoghi campani: previsioni ed attuazioni tra il 1900 e il 1940*. In *Napoli e la Campania nel Novecento: diario di un secolo*. A cura di CROCE, A. - TESSITORE, F. - CONTE, D. Napoli: F. Giannini e Figli.
- Calendario generale del Regno d'Italia compilato per cura del Ministero dell'Interno (1897/1907)*. Torino: Unione Tipografico-editrice.
- Cartografia napoletana dal 1781 al 1889. Il Regno, Napoli, la Terra di Bari* (1983). A cura di ALISIO, G. - VALERIO, V. Napoli: Prismi.
- CASTAGNARO, A. (1998). *Architettura del Novecento a Napoli il noto e l'inedito*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- CASTAGNARO, A. (2014). *Le case popolari nell'area orientale della Napoli postunitaria*. In *Architetti e ingegneri per Napoli. Progetti dal 1863 al 1898 nella Biblioteca dell'ANLAI Campania*. A cura di CASTAGNARO, A. Napoli: Artstudio Paparo.
- CASTANÒ, F. (2010). *La stazione e la direttissima nel primo Novecento*. In *La Stazione Centrale di Napoli. Storia e architettura di un palinsesto urbano*. A cura di LENZA, C. Milano: Electa.
- CASTANÒ, F. - CIRILLO O. (2012). *La Napoli alta. Vomero Antignano Arenella da villaggi a quartieri*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- CASTANÒ, F. (2012). *La "metropoli in collina". Disegno urbano e architetture pubbliche nell'attività del Regime*. In CASTANÒ, F. - CIRILLO O. *La Napoli alta. Vomero Antignano Arenella da villaggi a quartieri*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- CIRILLO, O. (2012). *"Vomero - Arenella - Belvedere": genesi e mutazioni*. In CASTANÒ, F. - CIRILLO O. *La Napoli alta. Vomero Antignano Arenella da villaggi a quartieri*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- CIRILLO, O. (2014). *Per conoscere e per trasformare: una lettura cartografica di Napoli dal volgere dell'Ottocento ai primi decenni del nuovo secolo*. In *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento. Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE 2014*. A cura di BUCCARO, A. - DE SETA, C. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- COCCHIA, C. (1961). *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DAL PIAZ, A. (1989). *I casali nel XIX secolo*. In *I casali di Napoli*. A cura di DE SETA, C. Roma-Bari: Laterza.
- DE CILLIS, E. (1914). *La Relazione della Commissione Agrológica Governativa*. In *L'agricoltura coloniale*. VIII, 3.
- DE FUSCO, R. (1971). *Architettura ed urbanistica della seconda metà dell'Ottocento*. In *Storia di Napoli*. X. Cava dei Tirreni: Società editrice Storia di Napoli.
- DE FUSCO, R. (1994). *Napoli nel Novecento*. Napoli: Electa Napoli.
- L'architettura a Napoli tra le due guerre*. A cura di DE SETA, C. Napoli: Electa Napoli.
- DE SIERVO, F. (1882). *Atti della Giunta per la inchiesta agraria e sulle condizioni della classe agricola*. Vol. VII. *Relazione del Senatore Comm. Fedele De Siervo, Commissario per la Terza Circostrizione. Provincie di Avellino, Benevento, Caserta, Napoli e Salerno*. Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato.
- DE STEFANO, F. (2006). *L'economia agraria della Campania*. In *Napoli e la Campania nel Novecento: diario di un secolo*. A cura di CROCE, A. - TESSITORE, F. - CONTE, D. Napoli: F. Giannini e Figli.
- DI MAURO, L. (1992). *La pianta Schiavoni in 24 fogli, erroneamente nota come pianta Giambarba*. In *Le Bussole. Strumenti per conoscere la città*. 7. Napoli: Elio De Rosa Editore.
- DI SANDRO, G. (2011). *Il pensiero economico-agrario in Italia (1800-1980)*. In CANALI, M. - DI SANDRO, G. - FAROLFI, B. - FORNASARI, M. *L'agricoltura e gli economisti agrari in Italia dall'Ottocento al Novecento*. Milano: Franco Angeli.
- D'OSSAT, G. (1900). *La Geologia agricola e la provincia di Roma*. In «Bollettino della Società degli agricoltori italiani». 22, supplemento 30 novembre 1900, pp. 769-797.
- I^a Esposizione Italiana di Architettura Torino 1890*. (1891). Relazione delle Giurie ed elenchi dei premiati, Torino: Tipografia L. Roux.

- FERRARO, I. (2003). *Napoli. Atlante della Città Storica. Quartieri bassi e il "Risanamento"*. Napoli: CLEAN Edizioni.
- FERRARO, I. (2008). *Napoli. Atlante della Città Storica. S. Carlo all'Arena e S. Antonio Abate*. Napoli: Edizioni OIKOS.
- FERRARO, I. (2010). *Napoli. Atlante della Città Storica. Pizzofalcone e le "Mortelle"*. Napoli: Edizioni OIKOS.
- FERRARO, I. (2012). *Napoli. Atlante della Città Storica. Chiaia*. Napoli: Edizioni OIKOS.
- FRATICELLI, V. (1993). *Il giardino napoletano. Settecento e Ottocento*. Napoli: Electa Napoli.
- «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia». Ministero dei Lavori Pubblici, 268, 17 novembre 1904.
- GHISLERI, A. (1913). *Primi studi agrologici sulla zona di Tripoli*. In «Emporium», 37, 218, pp. 119-139.
- GIANNETTI, A. (2010). *Napoli. S. Patrizia. L'architettura Facoltà di Medicina e Chirurgia*. In *Dimore della conoscenza. Le sedi della Seconda Università degli Studi di Napoli*. A cura di AMIRANTE, G. - CIOFFI, R. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- GUARINO, C. (1992). *Gli spazi rurali. Persistenze di paesaggio agrario*. Parte Prima. In *Le Bussole. Strumenti per conoscere la città*. 5. Napoli: Elio De Rosa Editore.
- Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*. (2006). A cura di DE SETA, C. - BUCCARO, A. Napoli: Electa Napoli.
- IULIANO, M. (2006). *Metamorfosi dell'immagine tra cartografia e topografia (1828-1927)*. In *Iconografia della città in Campania. Napoli e i centri della provincia*. A cura di DE SETA, C. - BUCCARO, A. Napoli: Electa Napoli.
- IULIANO, M. (2006). *Pianta di Napoli (1872-80)*. In *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*. A cura di DE SETA, C. - BUCCARO, A. Napoli: Electa Napoli.
- IVONE, D. (2004). *La "modernizzazione" dell'agricoltura nell'Italia postunitaria 1861-1910. Associazioni stampa e cultura agraria*. Napoli: Guida.
- JAPPELLI, P. (1994). *Palazzo della Marina Militare*. In BELFIORE, P. - GRAVAGNUOLO, B. *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- L'architettura a Napoli tra le due guerre*. (1999). A cura di DE SETA, C. Napoli: Electa Napoli.
- L'Italia agricola e il suo avvenire. Studi promossi dalla Federazione Italiana dei Consorzi agrari*. (1919). Roma: Tipografia della R. Accademia dei Lincei.
- LENZA, C. (2010). *Storia e architettura del "Leonardo Bianchi". Dal progetto di "manicomio modello" alla dismissione*. In *Folia/Follia. Il Patrimonio culturale dell'ex ospedale psichiatrico "Leonardo Bianchi"*. A cura di VILLONE, G. - SESSA, M. Salerno: Gaia.
- LENZA, C. (2013). *Nuovo Manicomio provinciale di Napoli*. In *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento*. A cura di AJROLDI, C. - CRIPPA, M.A. - DOTI, G. - GUARDAMAGNA, L. - LENZA, C. - NERI, M.L. Milano: Electa.
- LENZA, C. (2014). *Le grandi opere pubbliche della Napoli postunitaria. Il progetto di concorso per il nuovo manicomio provinciale*. In *Architetti e ingegneri per Napoli. Progetti dal 1863 al 1898 nella Biblioteca dell'ANIAI Campania*. A cura di CASTAGNARO, A. Napoli: Artstudio Paparo.
- LEPORE, D. (1999). *Per prove ed errori*. In *L'architettura a Napoli tra le due guerre*. A cura di DE SETA, C. Napoli: Electa Napoli.
- MANGONE, F. - TELESE, R. (2001). *Dall'Accademia alla Facoltà. L'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941*. Benevento: Hevelius.
- MANGONE, F. (2009). *Chiaia, Monte Echia e Santa Lucia. La Napoli mancata in un secolo di progetti urbanistici 1860-1958*. Napoli: Grimaldi & C. Editori.
- MANGONE, F. (2011). *Castelcapuano e la sede dei Tribunali tra fine Settecento e inizio Novecento*. In *Castelcapuano da reggia a tribunale. Architettura e arte nei luoghi della giustizia*. Napoli: Massa.
- MAZZETTI, E. (1986). *Questione portuale e questione industriale ai primi del '900*. In *Lo Stato e il Mezzogiorno a*

- ottanta anni dalla legge speciale per Napoli. A cura di ACOCELLA, G. Napoli: Guida.
- MAZZOCCHI-ALEMANNI, N. (1924). *Appunti agrologico-economici sull'isola di Rodi. Nota preliminare per la preorganizzazione del catasto dell'Isola*. Firenze: Tipografia di M. Ricci.
- MENNA, G. (1994). *Il porto di Napoli dall'Unità d'Italia alla Seconda Guerra Mondiale*. In *Napoli il porto e la città. Storia e progetti*. A cura di GRAVAGNUOLO, B. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- MICHELIELI, I. (1969). *Estimo con elementi di economia, di matematica finanziaria e contabilità dei lavori*. Bologna: Calderini.
- MIGLIACCIO, M.C. (2006). *Brani di città medievale nella inedita cartografia catastale di Aversa del 1876*. In «Città e Storia», I, 2, pp. 521-535.
- Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio. *Ufficio di Statistica Agraria, Catasto Agrario del Regno d'Italia (1912)*. Vol. VI. Introduzione. Roma: Tipografia Nazionale di G. Bertero e C.
- MONTI, C. - VITELLI, E. (1981). *Genesi delle tecniche e delle procedure per il rilievo topografico-catastale e per la sua rappresentazione cartografica*. In *Città e proprietà immobiliare in Italia negli ultimi due secoli*. A cura di CAROZZI, C. - GAMBI, L. Milano: Franco Angeli Editore.
- Napoli. Il porto e la città. Storia e progetti* (1994). A cura di GRAVAGNUOLO, B. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- NICOLIS, E. (1907). *Geologia applicata agli estimi nel nuovo catasto con cartina geo-agrologica delle valli e delle pianure (provincia di Verona)*. Verona: Stabilimento Tipo-Litografico Franchini.
- PANICO, G. (1982). *Agricoltura e popolazione in Campania in età liberale (1880-1914)*. Napoli: Guida editori.
- PARISI, R. (1998). *Lo spazio della produzione. Napoli: la periferia orientale*. Napoli: Edizioni Athena.
- PARISI, R. (2001). *Verso una città salubre. Lo spazio produttivo a Napoli tra storia e progetto*. In «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali». 42, pp. 53-74.
- PEPE, G. (1886). *I rioni Vomero ed Arenella in Napoli*. In «Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli», IV, 2-3, 1 febbraio.
- PETRELLA, B. (1990). *Napoli. Le fonti per un secolo di urbanistica. Esposizione cronologica dei provvedimenti urbanistici realizzati e non realizzati a Napoli dal 1860*. Ercolano: La Buona Stampa.
- PIGNATELLI, G. (2014). *Come una città separata. Chiaia da borgo extramoenia a quartiere borghese*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- PIZZOLUNGO, P. (2006). *Il contributo dei botanici*. In *Napoli e la Campania nel Novecento: diario di un secolo*. A cura di CROCE, A. - TESSITORE, F. - CONTE, D. Napoli: F. Giannini e Figli.
- Progetto di Risanamento della città di Napoli dell'ingegnere comm. Adolfo Giambarba. Note illustrative. (1890)*. Napoli: Stabilimento Tipografico Giannini.
- Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia (1882)*. 62, serie 3. Roma: Tipografia Regia.
- RECCHIA, L. (1999). *Edifici laterali all'imbocco della galleria Laziale (1925-28)*. In *L'architettura a Napoli tra le due guerre*. A cura di DE SETA, C. Napoli: Electa Napoli.
- Relazione della Commissione consultiva sullo stato dei lavori per la statistica agraria del Regno d'Italia (1909)*. In «Bollettino del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio. Serie C, Relazioni e studi scientifici e tecnici». VIII, 9. Roma: Tipografia nazionale di G. Bertero e C.
- Relazione della Commissione per lo studio del piano regolatore della Città (1927)*. Napoli: Stabilimento Tipografico Giannini.
- RUOCCO, D. (1954). *I Campi Flegrei. Studi di geografia agraria*. In «Memorie di Geografia economica». VI, XI. Napoli: s.e.
- RUSSO, G. (1960). *Il Risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*. Napoli: L'arte tipografica.
- RUSSO, G. (1967). *La scuola d'Ingegneria in Napoli: 1811-1967*. Napoli: Istituto Editoriale del Mezzogiorno.
- SERENI, E. (1986). *Storia del paesaggio agrario italiano*. Roma-Bari: Laterza.

- SPORTIELLO, A. (2013). *La Stazione di Mergellina. Un'ipotesi di adeguamento della stazione storica e ridisegno del contesto*. Tesi di laurea Facoltà di Architettura, Università degli studi "Federico II". Relatore GRIMELLINI, C. correlatore CASTAGNARO, A.
- STENTI, S. (1993). *Napoli moderna. Città e case popolari 1868-1980*. Napoli: Clean.
- TINO, P. (1993). *Napoli e i suoi dintorni. Consumi alimentari e sistemi culturali nell'Ottocento*. In «Meridiana». 18.
- TRABUCCO, G. (1907). *Terreni agrari e carta agrologica della provincia di Firenze*. Firenze: Stabilimento Tipografico dei minori corrigendi di G. Ramella.
- TURBATI, E. (1954). *Catasto agrario*. In «Enciclopedia Agraria Italiana». VIII, II. Roma: Ramo editoriale degli agricoltori.
- VALENTI, G. (1907). *Per l'ordinamento della statistica agraria in Italia. Relazione a S.E. il comm. Cocco-Ortu Ministro di agricoltura, industria e commercio*. In «Bollettino Ufficiale del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio. Parte non ufficiale». VI, II, 3. Roma: Tipografia nazionale di G. Bertero e C.
- VALENTI, G. (1919). *La statistica agraria quale rappresentazione dell'economia rurale italiana. In L'Italia agricola e il suo avvenire. Studi promossi dalla Federazione dei Consorzi agrari*. Roma: Tipografia della R. Accademia dei Lincei.
- VALERIO, V. (1993). *Società, uomini e istituzioni cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*. Firenze: Istituto Geografico Militare.
- VALERIO, V. (2002). *Costruttori di immagini. Disegnatori, incisori e litografi nell'Ufficio topografico di Napoli (1781-1879)*. Napoli: Paparo.
- VERDE, P.C. (1999). *Stazione ferroviaria di Mergellina (1924-27)*. In *L'architettura a Napoli tra le due guerre*. A cura di DE SETA, C. Napoli: Electa Napoli.
- VERDE, P.C. (1999). *Villino Berlingieri (1911)*. In *L'architettura a Napoli tra le due guerre*. A cura di DE SETA, C. Napoli: Electa Napoli.
- VILLANI, P. (1990). *L'eredità storica e la società rurale*. In *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Campania*. A cura di MACRY, P. - VILLANI, P. Torino: Giulio Einaudi editore.
- VISONE, M. (2013). *Napoli «Un gran Teatro della Natura». Città e paesaggio nelle perizie del tribunale civile (1809-1862)*. Napoli: Paparo Edizioni.
- VOLPIANO, M. (1999). *Torino 1890. La Prima Esposizione Italiana di Architettura*. Torino: Celid.
- ZERLENGA, O. (2000). *Il disegno della natura napoletana fra mimesi e icona nelle piante topografiche dal XVIII al XIX secolo*. In MARGIOTTA M.L. - BELFIORE P. *Giardini storici napoletani*. Napoli: Electa Napoli.

Fonti archivistiche

Officina UrbaNa del Comune di Napoli, *Tavole Schiavoni*

Officina UrbaNa del Comune di Napoli, cartografia *Comune di Napoli e sue divisioni agrologiche*

L'immagine del paesaggio storico del Sannio nell'alta Valle Telesina

Architetture rurali e trasformazioni urbane

Giovanna Ceniccola Università degli Studi di Napoli Federico II- Dipartimento di Architettura

Abstract

Il territorio dell'alta Valle Telesina nel Sannio è caratterizzato da un paesaggio rurale dai caratteri ormai storicizzati in cui l'attività produttiva agricola dell'uomo è centrale per la definizione dell'ambiente naturale e per le modalità di antropizzazione, sulla base di una forte identità culturale. Il contributo focalizza l'attenzione sui caratteri e sugli elementi del paesaggio partendo dalla conoscenza della cartografia storica, soffermandosi sul ruolo e sulle peculiarità delle architetture rurali.

The image of the historical landscape of Sannio region in the high Valle Telesina. Vernacular architecture and urban transformations

The high valley Telesina, in Sannio region, is characterized by a rural landscape, whose features have nowadays historicized. Human activities in agricultural fields play a main role to carry out a definition of natural environment and about the ways the anthropization took place based on a strong cultural identity. The paper analyses landscape's characters and elements, starting from the reading of historical maps and focusing on the role and characteristics of rural architectures.

Keywords: Paesaggio storico, Sannio, architettura rurale.
Historical landscape, Sannio, vernacular architecture.

Corresponding author: giovanna.ceniccola@unina.it
Received March 24, 2015; accepted May 24, 2015

Introduzione

Nel considerare il paesaggio come un “insieme di elementi e di processi che si collocano in un determinato territorio, pensati non come singoli oggetti ma come parti di un sistema interconnesso” [Tosco 2009, 5], è possibile distinguere un paesaggio soggettivo da uno oggettivo: se il primo è il frutto di elaborazioni personali di un contesto ambientale, il secondo è legato maggiormente all'ambito geografico [Tosco 2009, 4].

Il paesaggio soggettivo è legato alla sensibilità e alle emozioni individuali, mentre quello oggettivo può essere campo di indagini scientifiche, sebbene sia evidente la necessità di interpretare entrambe le dimensioni per poter comprendere i valori del paesaggio.

Se per il primo ambito il ruolo svolto dalla rappresentazione artistica con l'iconografia e la pittura appare essenziale, per studiare i caratteri del paesaggio oggettivo è necessario conoscerne le componenti quali “rimanenze del passato che testimoniano l'assetto di antichi paesaggi” [Tosco 2009, 5]. Si indagano, dunque, sia le permanenze naturali sia quelle legate all'antropizzazione del territorio nel corso del tempo e ancora conservate in maniera più o meno evidente.

Un territorio che si eleva a paesaggio si identifica come il luogo in cui sono riconoscibili plurimi valori di carattere estetico, ambientale, sociale, economico oltre che storico-culturale, legati tra loro da interconnessioni in equilibrio che rendono unico uno specifico territorio elevandolo a paesaggio. Seguendo tali indicazioni di metodo, la ricerca ha mosso i suoi passi verso la conoscenza del paesaggio dell'area sannita della Valle Telesina a ridosso della parte bassa del fiume Calore, compresa nei territori di Guardia Sanframondi, San Lorenzo Maggiore e per una porzione di Solopaca

e Castelvenero, che si presenta come un territorio in cui sono ben riconoscibili valori naturali oltre che plurimi segni legati all'antropizzazione dei luoghi, tali da creare un paesaggio, appunto, riconoscibile e identificativo.

L'area si caratterizza per un marcato carattere rurale inteso come l'insieme degli aspetti agronomici, insediativi, delle forme dell'abitare e della viabilità. A sua volta, all'interno di questo paesaggio rurale se ne distingue uno agrario – secondo la definizione che ne dà Emilio Sereni di “forma che l'uomo, nel corso ed ai fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale” [Sereni 1956, 29] – caratterizzato dalla intensiva coltivazione della vite, integrata da limitate porzioni olivate. La coltura di vite, in particolare, definisce e disegna l'area con i suoi filari di vitigni che scandiscono l'immagine del paesaggio al mutare delle stagioni, per cui il verde tappeto rigato – che si genera tra la primavera e l'estate – lascia poi il posto alle sfumature autunnali del rosso e del giallo per cedere infine il passo ai sottili filamenti delle viti prive di visibile vegetazione.

Architetture rurali punteggiano delicatamente il paesaggio nel suo assecondare la morfologia del territorio che, da pianeggiante a ridosso del fiume Calore, diviene collinare risalendo verso gli agglomerati urbani posti sul crinale della collina stessa.

E la comunità trova nel paesaggio rurale, che così si è definito, il luogo di deposito di una memoria collettiva come stratificazione di testimonianze del passato e di valori condivisi che continua costantemente a rigenerarsi.



Fig. 1: Veduta del paesaggio dell'area oggetto di studio. Si notino le costruzioni che punteggiano il paesaggio disegnato in prevalenza dai vitigni (foto dell'autore, 2014).

Identità culturale per l'immagine del paesaggio

Il paesaggio che, nell'area considerata, si conserva da oltre un secolo è il luogo dell'interazione tra spazio territoriale e attività lavorativa che vede nell'agricoltura l'impegno comune della comunità locale. In particolare, le attività connesse alla coltivazione della vite, ancora oggi, si riconoscono come fondamento identitario delle popolazioni del luogo che sono accomunate da tradizioni, linguaggi e modi di vita a testimoniare uno straordinario patrimonio immateriale; a queste si affiancano le testimonianze 'materiali' dell'interazione tra uomo e natura leggibili nel paesaggio quali manufatti o 'elaborazioni' del territorio naturale per fini produttivi.

La condivisione dell'attività produttiva prevalente è un primo fattore che contribuisce a caratterizzare l'identità culturale del luogo: tempi, luoghi, esigenze della coltivazione accomunano la vita quotidiana della comunità, facendo dell'agricoltura un processo dinamico in continua rigenerazione. Ed è la stessa che ha imposto a fini coltivi e produttivi la definizione dell'immagine del territorio. L'azione dell'uomo per la definizione del paesaggio, tuttavia, non si traduce solo in un'azione di aggiunta del costruito quanto, ancor più, nelle modalità di rapportarsi con il contesto naturale, di modellarlo nel trasformarlo. Le necessità di coltivazione della vite, in particolare, si pongono come elementi che maggiormente determinano l'immagine del paesaggio attuale: i sestri d'impianto – disposizione geometrica delle piante per filari – influenzano fortemente la percezione del luogo per l'aspetto che attribuiscono al territorio.

Rispetto ai manufatti presenti sul territorio è leggibile una stratificazione delle modalità di antropizzazione dei luoghi che si relaziona con le logiche di gestione dei fondi rurali, oltre che con le istanze culturali, traducendosi in differenti forme dell'abitare.

Caratteri e 'forme' diffuse delle masserie e case coloniche ottocentesche attestano l'esistenza di un sistema di gestione delle grandi proprietà terriere che richiedeva la presenza di coloni sui fondi agricoli in maniera permanente e, dunque, di un sistema caratteristico della società ottocentesca. Luoghi provvisori dell'abitare, invece, testimoniano di una civiltà contadina che vive la ruralità nel suo essere solo il luogo del lavoro, contrapponendosi alla loro residenza nell'agglomerato urbano. In tal senso, si riconosce identità nell'attività produttiva prevalente, che impone tempi e azioni e che, nel senso etimologico di *identitas*, si riconosce anche nei luoghi provvisori dell'abitare disseminati sul territorio agricolo: questi, infatti, ne ripropongono la funzione (di riparo temporaneo), la composizione, i materiali, le dimensioni approssimative oltre che le modalità di viverne la spazialità.

L'essere tale coltivazione incidente e centrale per le comunità locali è dimostrato anche da dati oggettivi e scientifici che vedono il territorio beneventano primeggiare nella produzione vinicola in ambito regionale [Zagari 2002, 183-200]; l'area di studio, in particolare, ne detiene il primato in ambito provinciale garantendo specifiche tipologie produttive legate alle peculiarità del luogo. Carattere sociale, oltre che identitario, si riconosce anche nella presenza dei medesimi luoghi di lavorazione dei prodotti della coltivazione – le cantine – a carattere collettivo (cantine sociali), tra cui una delle più grandi del Mezzogiorno per numero di soci oltre che di produzione.

Il paesaggio attuale appare "componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro comune patrimonio culturale e naturale e fondamento della loro identità" come suggerisce la *Convenzione europea del Paesaggio* (2000): esso è inteso, dunque, come stratificazione storica nel suo essere rielaborazione consapevole del presente che 'assorbe' l'esistente senza cancellarlo o mutarne i significati intrinseci.

La memoria collettiva, dunque, è consolidata su un paesaggio che trova, in particolare nella viticoltura e nelle attività a essa connesse, il proprio fondamento.

L'alta Valle Telesina nella cartografia storica: la *Pianta Geometrica* di Achille Marotta (1827)

L'iconografia storica dedica poca attenzione alle aree interne del Sannio, concentrandosi sui territori prossimi a Benevento [Visone 2007] e sul territorio di Terra di Lavoro. Tuttavia, la documentazione ad oggi nota – conservata in larga parte presso il Museo del Sannio – consentono di elaborare riflessioni sugli elementi che hanno definito il paesaggio evidenziando quali siano i valori sottesi tuttora riconoscibili.

Di particolare interesse è la *Pianta Geometrica* del 1827¹ per la possibilità di leggere i segni apposti dall'uomo sul territorio che hanno contribuito a determinare i caratteri del paesaggio attuale.

Elaborata dal disegnatore Achille Marotta, essa è finalizzata a rappresentare le proposte dall'ingegnere Petrilli relative alla viabilità tra l'area di valle a ridosso del fiume Calore e i centri urbani di Guardia Sanframondi e San Lorenzo Maggiore.

Nel 1819 è già decisa la costruzione della Strada Consolare Sannitica (o di Campobasso) essendo stata riconosciuta la priorità rispetto alla via verso l'Abruzzo per la necessità di agevolare l'approvvigionamento dei cereali – di cui le aree montane dell'Appennino erano le maggiori produttrici – per Napoli [Galanti 1819, 107; Vacca 1837, 651; Grimaldi 1839, 74]. È previsto che la nuova strada, che al 1819 risulta già del tutto eseguita fino a Caserta, debba seguire il tracciato della via del Procaccio fino a Vasto prevedendo di “rendersi la strada (del Procaccio) piana e spedita” nei tratti ardui fino a Campobasso per poi proseguire con il suo andamento [Galanti 1819, 109].



Fig. 2: A. Marotta, *Pianta Geometrica*, 1827, Archivio del Museo del Sannio, Fondo Progetti e grafici, n. inv. 8381. Il grafico restituisce il progetto proposto dall'ing. Petrilli circa il miglioramento della viabilità stradale tra la valle del Calore e i centri di Guardia Sanframondi e San Lorenzo Maggiore.

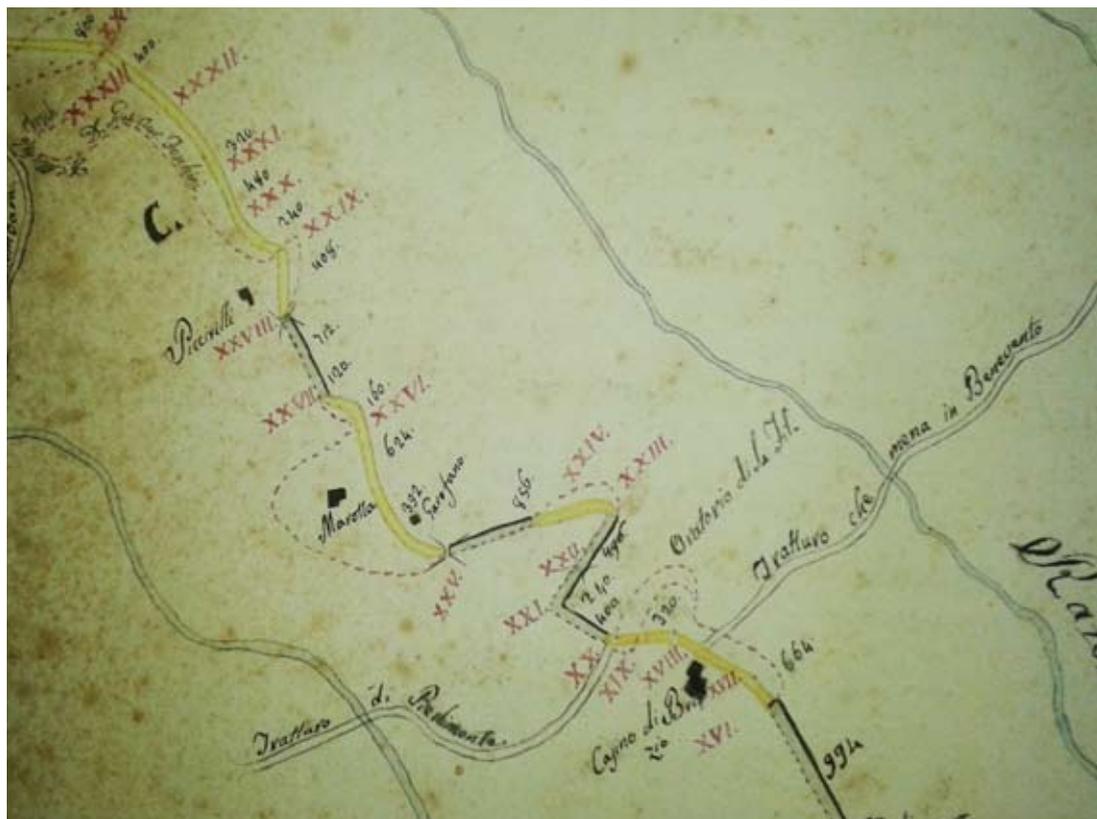


Fig. 3: A. Marotta, *Pianta Geometrica*, 1827, Benevento, Archivio del Museo del Sannio, Fondo Progetti e grafici, n. inv. 8381. Particolare da cui si leggono le progettualità relative ai vari tratti stradali.

A quest'ultimo obiettivo risponde il progetto di Petrilli che propone un miglioramento dell'andamento del tratto di strada consolare che dalla Valle del Calore conduce al centro urbano di Guardia Sanframondi. La planimetria riporta anche l'originario tracciato della via consolare che conduceva in località Ferrarisi, asse viario (segnato con le lettere AHIP nella pianta) tagliato dall'andamento del fiume Calore e affiancato da un 'tratto provvisorio' che costeggia il piccolo agglomerato di Limata garantendo il superamento dell'interruzione. Seguendo le direttive del Governo, Petrilli nel progetto tende a eliminare quelli che sono i tratti estremamente ripidi o tortuosi, proponendo una viabilità alternativa: per cui per la strada consolare che si dirige verso Guardia – e l'attraversa congiungendosi a San Lorenzo Maggiore – individua i tratti da aggiungere, segnati con un tratteggio in rosso, e le porzioni di strada esistente delle quali è previsto l'abbandono. La strada per San Lorenzo, invece, trovando il suo inizio nella vecchia strada consolare per Ferrarisi (punto B nella pianta), è totalmente da realizzare. Se i due precedenti tratti stradali descritti garantiscono il collegamento sud-nord, secondo le indicazioni planimetriche, invece, sono i tratturi, l'uno che “mena a Benevento” proveniente da Piedimonte Matese e l'altro detto di S. Barba¹, a garantire l'attraversamento del territorio da est a ovest. Sebbene sia una planimetria di carattere tecnico, finalizzata a localizzare gli interventi a farsi nel territorio, nel segnalarne trasformazioni ed elementi che lo compongono, intesi come i segni che l'uomo incide su di esso, essa consente di leggere il paesaggio della parte alta della valle Telesina nel 1827. Dunque, nei primi anni Trenta dell'Ottocento il paesaggio è definito dal corso del

¹ È probabile che la denominazione S. Barba equivalga a S. Barbato, che è patrono del vicino comune di Castelvenere.

fiume Calore nella parte centrale della valle e dai centri urbani arroccati sulla collina, messi in collegamento dai tracciati dei torrenti e dalla strada Sannitica lungo il cui sviluppo si individuano masserie e case rurali.

Sul tracciato della vecchia via Consolare per Ferrarisi e della sua nuova traccia emergono l'edificato di Limata e il complesso monastico di Santa Maria della Strada; non appare, invece, quello di Santa Maria la Grotta che è segnalato, invece, dal successivo rilievo IGM del 1880. Il primo era territorio autonomo fino al XVI secolo, dotato di un castello, tuttora visibile sebbene conservato allo stato di rudere; il secondo, di origini benedettine poi ceduto all'ordine dei francescani, nel periodo di realizzazione della pianta era già in stato di abbandono. Rappresentando anche complessi che non sono direttamente legati alle necessità della nuova viabilità, Marotta suggerisce come l'assenza di manufatti nel territorio – che gli assi stradali scandiscono con i loro tracciati – non sia legata a un disinteresse dipendente dalle finalità dell'elaborato, quanto a un'effettiva mancanza di costruzioni. La planimetria fornisce solo scarni dati rispetto all'aspetto naturale definito dalla vegetazione, se non fosse per la presenza di un bosco a sud del Calore e di 'cipressi' in un fondo attraversato dalla nuova strada per San Lorenzo Maggiore. Il paesaggio

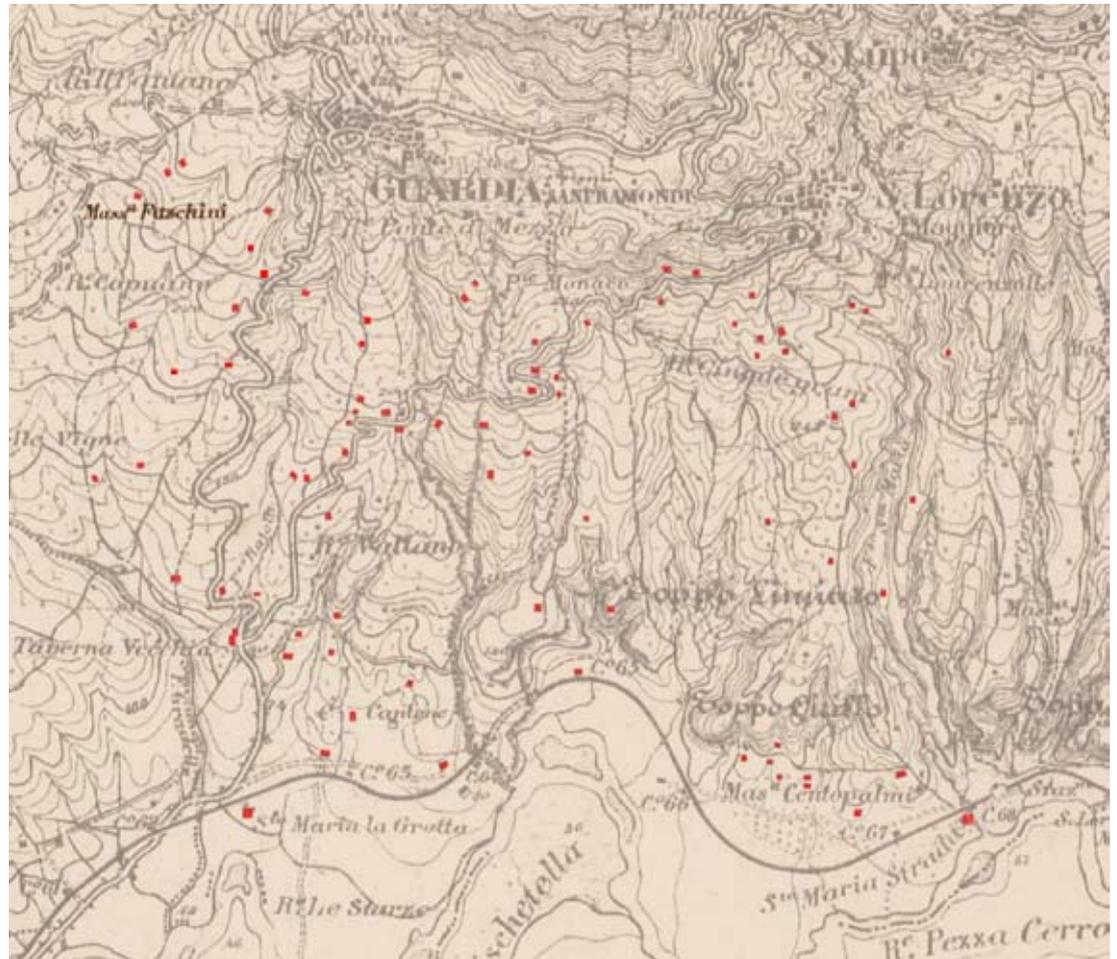


Fig. 4: IGM, *Carta d'Italia*, f. 173, 1880, Firenze, Archivio storico, sez. Carte Antiche Sezione.
In rosso sono evidenziate le costruzioni rurali che la carta rileva.

mutevole – essendo rappresentata una fase di trasformazione del territorio – suggerito da Marotta nel suo disegno è determinato, quindi, da un contesto naturale segnato dai corsi d'acqua, da pochi assi viari che attraversando le campagne collegano i centri urbani e punteggiato di rade architetture rurali.

Le indicazioni date dalla planimetria trovano, inoltre, effettivo riscontro in un ulteriore documento la *Carta delle diverse strade tra Pontelandolfo, Montesarchio e Piedimonte presenti comune pe' comune di Molise de' Principati degli Abruzzi*, databile alla prima metà dell'Ottocento, in cui la strada per San Lorenzo Maggiore risulta in fase di avvio mentre è abbandonata la consolare per Ferrarisi [Ceniccola 2014, 970].

Rispetto, invece, al rilievo IGM del 1880, si nota come gli insediamenti rurali risultino più numerosi lungo gli assi viari principali così come all'interno dei fondi dove sono raggiungibili solo con tratturi o sentieri.

Elementi e caratteri compositivi delle architetture rurali nelle rappresentazioni dell'Ottocento

La scarsa documentazione oggi nota relativa al territorio sannita della Valle Telesina non consente un'ampia riflessione sui caratteri delle architetture storiche nel paesaggio. La pianta di Marotta individua le masserie, i casini, il monastero specificandone gli impianti planimetrici sebbene per linee semplificate. La successiva e molto dettagliata *Carta dei dintorni di Napoli*² realizzata tra il 1836 e il 1840 esclude questa porzione di territorio fermandosi ai vicini paesi di Cerreto Sannita e Castelvenere, per cui nulla suggerisce al riguardo.

Tuttavia, un disegno su carta conservato presso il Museo del Sannio, datato 1811 e riferibile a una cartografia non ufficiale legata alla fase esecutiva della Commissione feudale del 1807 [Bencardino 1987, 57], rappresenta un fondo rustico nel territorio di Guardia Sanframondi in cui emerge un'architettura rurale³. Il disegno, realizzato dall'agrimensore Guidi, propone due fabbricati all'interno di un cortile chiuso a cui si accede tramite un ingresso privato (via 'propria') che si dirama da una strada pubblica. La stessa via 'propria' si incrocia con uno stradone e siepe propria, suggerendo differenze funzionali e compositive. La prima – che si sviluppa a partire dal punto 'A' segnato sulla planimetria – appare delimitata da due muretti in pietra, mentre lo stradone oltre a essere delimitato da una siepe sul lato di confine con altra proprietà, appare di larghezza inferiore rispetto alla via. È probabile, dunque, che lo stradone fosse funzionale alla sola percorribilità interna del fondo o di collegamento tra varie proprietà. Le due costruzioni all'interno del cortile sono rappresentate in prospettiva: un deposito agricolo, definito da un tetto e poggiato ai muri di recinzione su due lati e aperto sugli altri, fronteggia un'abitazione che appare incastrarsi tra i muri stessi.

Secondo le indicazioni fornite dall'autore, il fondo si trova in località Rio, nei pressi del torrente omonimo: sebbene non sia stato possibile riconoscere sul territorio strutture a questa assimilabili e presenti nei pressi del torrente – per probabile demolizione o trasformazione tale da non riuscire a individuarne i caratteri – si individuano sistemi compositivi simili di cui sono ancora ben conservati gli elementi collocati in altri punti del territorio.

A ridosso della nuova strada per San Lorenzo, come la definisce Marotta nella sua *Pianta Geometrica*, oggi Strada provinciale, è tuttora presente una masseria che si può assimilare alla costruzione indicata con il nome *Sapenzie*. Nella planimetria, infatti, si individuano due costruzioni: la prima è costituita da un impianto planimetrico regolare in cui, in un angolo, si incastra un ulteriore volume assimilabile alla torre colombaia, mentre in corrispondenza della seconda è oggi

² Reale Opificio Topografico, *Carta dei dintorni di Napoli, 1836-1840* (Firenze, Istituto Geografico Militare, *Cartografia Storica*).

³ Benevento, Archivio del Museo del Sannio, Sezione Cartografia, n. 8395.



Fig.5: G. Guidi, *Territorio dei signori Giovanni Fonzo e Piccirilli nel luogo detto Rio*, 1811, Benevento, Archivio del Museo del Sannio, Sezione Cartografia, n. inv. 8395 (F. Bencardino, 1987).

visibile un'aia. Alla masseria si accede tramite un portale posto lungo lo sviluppo di una recinzione in muratura di pietra – visibile nel suo sviluppo costeggiando la strada – che conduce a una via privata delimitata da bassi muretti. Il portale si compone di un arco in pietra calcarea che definisce l'ingresso ad un piccolo portico dotato di volta a botte estradossata, finita con uno strato di battuto di lapillo – che, a sua volta, dà accesso a una via privata. Nella porzione di muratura che sormonta l'ingresso è visibile l'alloggio in cui un tempo doveva essere uno stemma in pietra o rappresentazioni votive maiolicate.

Nonostante le suddivisioni delle proprietà e, quindi, i differenti usi e le trasformazioni dei fondi agricoli e delle costruzioni di varia natura in essi presenti, attraverso una conoscenza diretta dei luoghi è stato possibile rintracciare elementi del costruito appartenenti a un unico sistema insediativo. Il muro di recinzione del fondo, sebbene sia visibile in maniera discontinua, a differenza del disegno citato, delimita l'intero fondo rurale e non solo lo spazio strettamente annesso alle costruzioni. La recinzione è realizzata in conci di pietra calcarea appena sbazzati in abbondante malta a base di calce e, a sud dell'ingresso e per circa centocinquanta metri, ha un'altezza di circa un metro e mezzo, mentre nel lato nord è presente solo la sua traccia a terra. La cresta muraria è definita dalla presenza di un bauletto realizzato in scheggioni di pietra calcarea che, in relazio-



Fig. 6: Guardia Sanframondi (BN), immagine di casa colonica con sistema di recinzione (foto dell'autore, 2015).

ne alla tecnica costruttiva, appare contemporaneo al muro di recinzione. Un ulteriore sistema insediativo basato sui medesimi elementi si riconosce in località Galano, nel territorio di Guardia Sanframondi: anche in questo caso, una recinzione in muratura, del tutto simile a quella presentata nel caso precedente, con i resti di due portali d'ingresso, di cui uno, in asse con la masseria, segna e disegna il paesaggio.

Il sistema architettonico di insediamento rurale composto da fondo rustico, delimitato da una recinzione con portale d'ingresso nei pressi della casa colonica, si differenzia dal simile sistema insediativo presente nella vicina Valle del Tiverno: in quest'ultimo territorio, infatti, caratterizzato da una maggiore prevalenza dell'antropizzazione delle aree rurali rispetto alle urbane, le recinzioni non sono sempre presenti limitandosi ai soli portali di accesso a viali che conducevano a masserie e non a case coloniche.

Le architetture del paesaggio

Il paesaggio dell'alta Valle Telesina si caratterizza anche per la presenza di architetture, che, sebbene presentino elementi compositivi che si rintracciano in costruzioni rurali presenti in altre aree geografiche italiane – ad esempio le torri colombaie – diventano peculiari del territorio in relazione alle modalità tecniche di realizzazione e agli aspetti antropici che le determinano e che, a loro volta, influenzano e definiscono la necessità di specifiche varianti compositive [Fondi, 1964; Barbieri, 1970]. Si noti, ancora, come al mutare della valle in cui si suddivide il Sannio e che l'orografia contribuisce a definire, le costruzioni rurali vedano mutata la loro composizione, i materiali e le soluzioni tecniche. Ne deriva che nel raggio di pochi chilometri si confrontano

edifici in tufo dai molti vani, case in pietra con soli due ambienti o, ancora, singolari costruzioni in pietra a secco o con pochissima malta che si compongono di edifici molto bassi e allungati, come si rintracciano nella contrada Mastramici nel territorio di Pietraraja.

Nella porzione di Sannio considerata nel presente studio, si distinguono tre tipologie architettoniche che contribuiscono al disegno del paesaggio: caselle, case coloniche e masserie. Le architetture si distribuiscono in maniera tale da segnare le proprietà dei fondi agricoli e delle eventuali suddivisioni di cui sono state oggetto nel tempo, per cui oggi, anche sullo stesso fondo, si individuano case coloniche e caselle. La distribuzione delle costruzioni, tuttavia, è strettamente legata anche al ruolo antropico che le stesse avevano in funzione delle necessità dettate dalla scansione del lavoro di coltivazione del terreno.

Come già anticipato, la distribuzione fondiaria legata a poche proprietà ha determinato la necessità di vedere distribuite abitazioni nelle aree agricole destinate ai coloni o mezzadri che avessero la gestione diretta del fondo. Le case coloniche derivano da questa necessità e si compongono di due ambienti sovrapposti collegati da una scala interna o esterna, contemplando le varianti costruttive dovute alle mutevoli funzioni ed esigenze. La colombaia, concepita come volume-torre – con caratteristiche di elemento snello – o in maniera tale da interessare tutta l'area di copertura con la presenza dei fori nella muratura, connota questa tipologia. Il periodo di sua massima diffusione è la prima metà dell'Ottocento come si desume dai pochi dati iconografici intrecciati dalla lettura diretta della tecnica costruttiva che caratterizza le architetture.

Il lavoro di coltivazione dei terreni, tuttavia, ha impegnato, e impegna, gran parte della comunità locale che trovava la sua stabile residenza nell'agglomerato urbano; modalità dell'abitare che si rintraccia tuttora nonostante lo spostamento della centralità urbana a seguito dell'espansione edilizia degli anni sessanta. Le distanze tra i luoghi di residenza e i luoghi del lavoro hanno reso necessaria la presenza di ripari temporanei nei fondi agricoli quali spazi per poter consumare i pasti o trovare rifugio in caso di condizioni meteorologiche avverse. Sovente questi luoghi, soprattutto in corrispondenza del periodo estivo o di massima intensità dell'attività lavorativa, hanno assunto il ruolo di 'residenze' provvisorie in cui i contadini dimoravano anche per settimane: contraddistinte dal carattere dell'essenzialità, si fondano su un unico ambiente coperto da un tetto a spiovente in legno e manto di coppi in cotto, con un solo ingresso, quasi sempre privi di finestre, ma con la presenza di un oculo sul vano d'ingresso. La volumetria così ottenuta poteva essere anche 'soppalcata' in modo da creare un piano su cui poter dormire separati dagli animali che dimoravano nell'ambiente stesso.

Ulteriore riparo era costituito dai pagliai, oggi non più esistenti e sostituiti da 'moderne' caselle realizzate tra gli anni sessanta e ottanta in muratura di tufo con copertura in legno e, in genere, con manto di copertura in tegole marsigliesi; le dimensioni di queste caselle sono molto ridotte (massimo 4 x 4 metri) e nella maggior parte dei casi prive di alcuna apertura differente dall'ingresso.

I casi studio individuati rispondono, in primis, alla volontà di mostrare architetture rurali che rispondono alle caratteristiche della casa colonica e della masseria.

I casi, inoltre, sono esplicativi dello stato di conservazione di architetture ottocentesche, che, oltre a vedere riconosciuti evidenti valori relativi alle caratteristiche compositive, sono il luogo di significati sociali a fondamento di una forte identità culturale che segna la comunità locale. La conservazione di questo sistema di antropizzazione rurale, dunque, appare un dovere etico.

Esempio di costruzione rurale è la casa colonica di proprietà Perfetto posta a monte della valle in una posizione di dominio e controllo del territorio, con esposizione a sud. Ad oggi non è sta-



Fig. 7: Paesaggio dell'area alta della valle in cui è visibile la casa colonica di proprietà Perfetto (foto dell'autore, 2015).

to possibile individuare documentazione storica a essa riferibile e tale da fornire dati e conoscenze rispetto al suo periodo di fondazione e a una eventuale funzione specifica nel territorio. In base alla sua posizione e alle relazioni rispetto al contesto, confrontando lo stato attuale con le indicazioni fornite dalla mappa IGM del 1880 è possibile ipotizzare che la stessa sia identificabile con la Masseria Fuschini, come su quest'ultimo documento è indicata.

La casa dotata di feritoie quali sistemi di difesa presenta un impianto planimetrico a base rettangolare che si sviluppa su due livelli con collegamento interno, priva di torre colombaia esterna, ma con timpano dotato degli alloggi per i colombi. Un portale in pietra, il cui concio di chiave è stato rubato e integrato con mattoni, dà ingresso allo spazio del piano terra, costituito da un unico ambiente coperto con volta a vela a cui si affianca una stretta volta a botte in corrispondenza della quale si sviluppa la scala di accesso al piano superiore a partire dal lato dell'ingresso. La scala realizzata con gradini in pietra monoblocco, con finitura bocciardata, a doppia rampa, presenta una copertura con volta a crociera in corrispondenza del pianerottolo di riposo: in questo punto alcune mancanze dello strato di finitura evidenziano, oltre alla presenza di uno strato di intonaco molto sottile, un nucleo murario composto da scheggioni di pietra calcarea legati da abbondante malta in cui si nota una forte presenza di materiale terroso. Al secondo livello sono presenti due ambienti non collegati tra loro che si sviluppano in corrispondenza dello spazio voltato presente al piano terra, mentre il loggiato su cui affacciano entrambi gli ambienti è sostenuto dalla stretta volta a botte di cui sopra. La presenza di mattoni in cotto rettangolari che spuntano al di sotto del muro divisorio tra i due ambienti al primo livello, differenti rispetto a quelli che sebbene parzialmente divelti sono presenti negli ambienti, lascia ipotizzare che questo



Fig. 8: Guardia Sanframondi (BN), casa colonica di proprietà Perfetto (foto dell'autore, 2015).



Fig. 9 (pagina precedente): Guardia Sanframondi (BN), masseria Marotta oggi di proprietà Abbate (foto dell'autore, 2015).

Fig. 10: Guardia Sanframondi (BN), masseria di proprietà Abbate, particolare in cui si leggono segni delle demolizioni e tracce di strutture che lasciano ipotizzare ulteriori volumi (foto dell'autore, 2015).



sia stato realizzato in tempi recenti, considerando anche il suo spessore, e che ci fosse un unico vano. Interventi databili al secondo Novecento hanno dotato la costruzione di un camino e di un forno realizzato al di sopra della volta che copre il pianerottolo della scala.

Il loggiato domina con la sua architettura l'immagine del paesaggio emergendo con le sue colonnine in calcare oltre a garantire, dal suo piano, una estesissima vista panoramica sulla valle. Si compone di un parapetto in muratura non regolare bensì realizzato con scheggioni di pietra calcarea, come la volta a crociera, su cui è posta una lastra di pietra priva di sporgenze, che funge da base delle colonnine in stile dorico di sostegno alle volte a vela. Una serie di catene, con delicati capochiave a forma poligona, incastrano le strutture voltate. Visibili sono i segni di dissesto; tuttavia, dispositivi provvisori (cavo in ferro) di memoria ruskiniana consentono agli elementi strutturali di assolvere al loro compito dal punto di vista statico. Attraverso una botola presente nel solaio che separa il secondo livello dal tetto – realizzato con travi in ferro e tavelloni erisalente agli anni Sessanta o Settanta – è visibile un varco nella muratura oltre la quota del solaio che consente l'accesso all'area della colombaia.

Singolare per questi luoghi è la realizzazione di manti di copertura in cotti e tegole piane in cotto, che nonostante i numerosi crolli dei tetti delle architetture rurali presenti nell'area, sono diffusamente realizzati in soli cotti. Cromie e finiture appaiono, oggi, nella casa di proprietà Perfetto così come nelle altre case coloniche, quasi del tutto scomparse; tuttavia, a un'attenta os-

servazione ne emergono rade tracce che suggeriscono come i colori che definivano il paesaggio ottocentesco tendessero al giallo e al rosso.

La Masseria Marotta, come indicata nella *Pianta Geometrica* del 1827, è una costruzione sita lungo l'asse di collegamento tra la valle del Calore e il centro di Guardia Sanframondi. Essa si pone al centro di un fondo rurale che anche oggi, dopo vari frazionamenti, è molto esteso lasciando presupporre dimensioni maggiori. Come il caso precedente, l'edificio presenta il fronte principale – oggi fortemente alterato – esposto verso sud, con la presenza di una pavimentazione lastricata esterna in pietra ancora ben visibile.

La muratura a faccia vista con cui è realizzata la costruzione permette di ipotizzare che l'edificio sia il frutto di un'unica fase costruttiva, di cui sono leggibili i cantieri. Costruito con muratura irregolare in conci di pietra appena sbazzati, con poca malta, conserva lacerti di intonaco solo sul fronte principale e sull'alzato nord. Già esistente agli inizi dell'Ottocento, presenta cantieri di costruzione dell'altezza media di 43 cm irrigiditi da angolari in pietra. Al piano terra sono presenti due ambienti coperti da volta a padiglione (con un'altezza di circa 5 metri), mentre il secondo livello si compone di tre ambienti comunicanti, anch'essi coperti a volta, l'una a botte e le altre a padiglione.

Sono estremamente evidenti, tuttavia, trasformazioni che hanno alterato le volumetrie dell'edificio: si riconosce, infatti, una struttura di copertura realizzata in laterocemento su di un cordolo in tufo, così come un parapetto in mattoni di cemento insieme a un piccolo volume al secondo livello.

Al primo livello, in corrispondenza del punto d'unione tra la terrazza e i vani presenti, è visibile un taglio della muratura oltre ad altri elementi che lasciano presupporre la demolizione di ambienti per poter realizzare una terrazza o ampliarne una già esistente.

Dalla figura 10, infatti, si leggono segni di demolizione di murature e chiusure di vani, oltre alla presenza di uno strato di intonaco che, conservandosi solo per una porzione, lascia ipotizzare il suo essere presente su pareti che costituivano un ambiente interno e non uno esterno. Le tracce dell'intonaco, inoltre, segnano un limite in corrispondenza del quale la muratura subisce una diminuzione dello spessore: è possibile, dunque, che in corrispondenza della terrazza ci fosse un ulteriore vano.

A tale ipotesi se ne può affiancare un'altra, secondo cui potrebbe essere esistito un secondo livello che fungeva da ambiente-colombaia per l'individuazione di alcuni elementi, che possono essere riferiti a tale tipologia. In primis, infatti, si nota la presenza di un alloggio per colombe delimitato da due piani di cotto sul fronte ovest; all'interno, invece, è presente un piano pavimentato con un duplice strato di mattoni di cotto a una quota che corrisponde al piano d'appoggio del cordolo in tufo, che si può ben leggere come limite della demolizione.

La quota del piano pavimentato in cotto, collegata al primo livello con scala a collo d'oca in muratura a doppia rampa, può essere assimilato al piano della colombaia. Sistemi simili di realizzazione di interi volumi destinati a colombaia, differenti dalle torri, trovano grande diffusione nell'avellinese – si cita a titolo d'esempio la Masseria Lo Parco a Frigento – mentre nel territorio considerato dallo studio tale presenza si rintraccia sia nei ruderi dell'Oratorio di San Filippo che nella Masseria Ciabrelli.

Conclusioni

Nel proporre un'immagine del territorio sannita omogenea e storicizzata, il paesaggio dell'alta Valle Telesina mostra il suo essere estremamente vulnerabile e delicato. Forte è la considerazione nelle comunità delle tradizioni culturali, dove il concetto di tradizione non è inteso come passiva reiterazione di medesime prassi, quanto nel significato etimologico del termine di 'azione del portare avanti', in senso dinamico ed evolutivo, escludendo l'azione del congelamento di metodologie coltivate. Ne deriva un'interpretazione in chiave contemporanea che con mezzi e tecniche rispondono alle esigenze della società attuale, generando una tutela intrinseca sul paesaggio nell'azione dell'uomo per la trasformazione dell'ambiente naturale a fini produttivi.

Le architetture del paesaggio, invece, sono oggetto di differenti attenzioni. Il costruito storico è conservato in stato di abbandono con poche strutture allo stato di rudere, ma ben inserite nell'equilibrio del territorio. Lo stato di oblio, tuttavia, se da un lato ha lasciato le costruzioni all'azione del degrado, dall'altro ha permesso la conservazione di significativi esempi di architettura rurale e con essa di sistemi insediativi e costruttivi peculiari del luogo. Il nuovo costruito, invece, appare del tutto ignorare la presenza di equilibri: manufatti industriali si impongono – e non si inseriscono – nel paesaggio contemplando i suoi valori corali, bensì in risposta a pure esigenze di ordine produttivo-economico. Lo scontro che si genera induce porzioni di questo territorio a perdere le peculiarità di paesaggio quale parte il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali combinati all'azione dell'uomo e, dunque, minando l'omogeneità della valle. Le costruzioni storiche al di là del loro fondamentale ruolo nella determinazione dello specifico paesaggio della valle, “costituiscono testimonianza dell'economia rurale tradizionale e, pertanto, fattore imprescindibile nel percorso di promozione e pianificazione della protezione del paesaggio campano” [L.R. 22.12.2006], e dunque suscettibili di azione di tutela nel rispetto della legislazione.

Al di là della azione di tutela sulle singole unità costruite, essenziale appare l'azione di protezione sull'intero equilibrio generatosi tra ambiente e azione dell'uomo, dunque sul paesaggio, riconoscendo in esso le caratteristiche di luogo in cui si riconosce un'identità culturale altrettanto da tutelare e valorizzare [D.Lgs 42/2004, art. 131]. In tale ottica si possono auspicare anche azioni di restauro del paesaggio [Ceniccola 2004, 977] che pongano rimedio agli effetti poco compatibili con le vocazioni del luogo, in termini materiali e immateriali, e che sottendono il paesaggio della valle.

A fronte di un'azione inconsapevole di conservazione dell'ambiente naturale alla quale in parallelo non si affiancano altrettante azioni rispetto al costruito, un'azione di sensibilizzazione verso i valori del territorio diviene indispensabile, considerando l'atto del riconoscimento come la prima azione del preservare una testimonianza di civiltà per le generazioni future.

Bibliografia

- BARBIERI, G. (1970). *La casa rurale in Italia*, Firenze: Olschki.
- BENCARDINO, F. (1987). *Documenti geocartografici conservati nel Museo del Sannio in Benevento*. In BARSANTI, D., *Documenti geocartografici nelle biblioteche e negli archivi privati e pubblici della Campania. Modelli organizzativo-territoriali e produzioni tipiche nel Sannio*. Firenze: Olschki.
- CENICCOLA, G. (2014). *Identità e conservazione di un paesaggio storico. La Valle Telesina nel Sannio Beneventano*. In BUCCARO, A., DE SETA, C., *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Atti del convegno, Napoli 13-15 marzo 2014, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 967-978.
- FONDI, M. (1964). *La casa rurale nella Campania*. Firenze: Leo S. Olschki.
- GALANTI, G. M. (1819). *Nuova descrizione geografica e politica delle Due Sicilie*, tomo III, Napoli: presso i soci del Gabinetto letterario.
- GRIMALDI CEVA, G. (1839). *Considerazioni sulle opere pubbliche della Sicilia di qua dal faro, dai Normanni sino ai nostri tempi*. Napoli: Tip. Flautina.
- SERENI, E. (1956). *Storia del paesaggio agrario in Italia*. Bari-Roma: Laterza.
- TOSCO, C. (2009). *Il paesaggio storico*. Bari: Laterza.
- VACCA, D. (1837). *Indice generale alfabetico della collezione delle leggi e dei decreti per il regno delle due Sicilie distinto per materie in ordine cronologico dall'anno 1806 al 1836*. Napoli: Stamperia dell'Ancora.
- VISONE, M. (2007). *Vedute del Sannio e "Furcae Caudinae": la ricerca del mito nel paesaggio della Valle Caudina*. In DE SETA, C. - BUCCARO, A. *Iconografia delle città in Campania: Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*. Napoli: Electa Napoli, 195-204.
- ZAGARI, P. (2002). *Il settore vitivinicolo*. In BENCARDINO, F. *Modelli organizzativo-territoriali e produzioni tipiche nel Sannio*. Milano: Franco Angeli, 183-220.

Le trasformazioni territoriali dell'area pontina nel XX secolo

La riconoscibilità storica dei luoghi nella iconografia tra Ottocento e Novecento: alcuni esempi

Maria Martone Università di Roma La Sapienza - Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

Abstract

Una grande trasformazione territoriale, verificatasi nel XX secolo in seguito ai lavori di una bonifica integrale, ha radicalmente trasformato il paesaggio pontino da palude a pianura abitata, con borghi e città di nuova fondazione.

Il contributo si propone di evidenziare le trasformazioni che hanno definito nuove identità territoriali e di individuare, laddove possibile, i 'distinguo' per una riconoscibilità storica dei luoghi attraverso alcuni esempi iconografici tra Ottocento e Novecento.

The territorial changes in pontine area in the 20th century. The historical recognition of the places in the iconography of the 19th and 20th centuries: some examples

A great territorial transformation that occurred in the 20th century, following the work of a complete land reclamation, has radically transformed the Pontine landscape from marsh to inhabited plain, with villages and towns of new foundation.

The contribution aims to highlight the changes that have defined new territorial identities and to recognize, where possible, the 'mark points' for an historical recognition of the places through some iconographic examples between 19th and 20th centuries.

Keywords: Trasformazioni territoriali, riconoscibilità storica, iconografia tra Otto e Novecento.

Territorial changes, the historical recognition, iconography between 19th and 20th centuries.

© Maria Martone

Corresponding author: maria.martone@uniroma1.it

Received February 26, 2015; accepted May 24, 2015

Introduzione

Una grande trasformazione territoriale, verificatasi nel XX secolo, ha coinvolto l'area della pianura pontina che si estende dal litorale meridionale del Lazio verso l'interno, in direzione dei monti Lepini e Ausoni. In seguito agli interventi delle bonifiche, eseguiti dalle epoche più remote fino ad arrivare ai primi decenni del Novecento, si è verificato un radicale mutamento del paesaggio da palude – in cui predominavano bacini lacustri, ampie zone boschive, piccoli villaggi e casali – a pianura abitata. Un denso sistema di canali costruiti per la irreggimentazione delle acque, una rete stradale realizzata con tracciati principali paralleli alla costa e centri urbani di nuova fondazione hanno rappresentato i segni di un radicale cambiamento.

Il contributo si propone di evidenziare le trasformazioni che hanno portato alla definizione di nuove identità territoriali con nuovi modelli iconografici urbani e di individuare, laddove possibile, i 'distinguo' per una riconoscibilità storica dei luoghi attraverso la lettura di alcuni esempi di produzione iconografica tra Ottocento e Novecento.

Le trasformazioni territoriali

Dopo l'Unità d'Italia e fino alla Seconda guerra mondiale numerosi sono stati gli interventi di bonifica integrale distribuiti sul territorio italiano che hanno destinato a usi produttivi diversi terreni prima contraddistinti da caratteristiche di tipo paludoso, determinando nuovi paesaggi e nuove identità territoriali. All'interno di questo fenomeno, particolare importanza e rilievo ha avuto l'opera eseguita nell'Agro pontino, in cui ha preso forma e vita una terra nuova.

Gli avvenimenti che hanno portato a delineare una nuova configurazione territoriale dell'area pontina sono riconducibili alla necessità di un utilizzo sociale di una zona ritenuta nel corso della storia improduttiva e ostile a ogni possibilità di insediamento umano. Posta ai margini della Campagna romana, la palude pontina divideva l'entroterra dal mare, fermandosi in una sottile duna da cui si staccava un lembo di spiaggia che si concludeva nel profilo del monte Circeo. Il territorio, vivibile solo per alcuni mesi all'anno per l'alto rischio di contrarre la malaria, non dava alcuna garanzia per grandi politiche di investimento. A quel tempo essa veniva indicata come un'area inaccessibile, seppure l'attività ittica costituisse la principale fonte di una produzione in alcuni periodi dell'anno anche cospicua. In tal senso, note erano le peschiere che si svilupparono dall'epoca romana fino al Settecento, descritte e rappresentate nella perizia dell'ingegnere Carlo Marchionni, compiuta per incarico del cardinale Alessandro Albani nel 1753 [Marchionni 1753].

L'antico *Pomptinus ager* offriva un paesaggio unico per molti scrittori, viaggiatori, pittori di ogni epoca che al territorio pontino rivolsero la loro attenzione: da Orazio a D'Annunzio, da Goethe a Tito Berti. Dalle loro opere si delinea un'immagine articolata delle paludi: c'è chi, ad esempio, ha esaltato la ricchezza della selva, chi invece ha messo in evidenza gli aspetti cupi e tristi dell'ambiente lacustre. La trasformazione del paesaggio è stata così massiccia e forse anche anomala che l'opera degli artisti rappresenta oggi una testimonianza unica e un punto di riferimento geografico fedele per comprendere l'originalità dell'identità della palude ante-bonifica e per riconoscere gli elementi e i caratteri che tuttora permangono in alcune aree del territorio.

Prima dell'impaludamento – avvenuto secondo Livio dopo il 405 a.C., epoca in cui la palude si estendeva solo nei pressi di Terracina – l'agro pontino costituiva una florida pianura di mare. Grazie agli interventi ingegneristici dei Volsci, l'abbondanza d'acqua che scorreva in questo territorio era incanalata in un sistema idraulico che consentiva la presenza dell'uomo e lo sviluppo delle sue attività lavorative. In questo periodo sorsero piccoli centri abitati sulle pendici dei monti Lepini, di cui purtroppo solo di alcuni rimane ancora una traccia. Suessa Pometia, scomparsa completamente, era la città volsca più importante e forse da essa derivò il nome dell'intera pianura circostante. La conquista del territorio pontino da parte dei Romani e il conseguente, anche se involontario, abbandono delle strutture idrauliche costruite dai Volsci provocarono il ritorno alla palude e solo con le prime bonifiche parziali dei papi nel XV secolo il territorio iniziò a essere prosciugato. Con la denominazione di Paludi pontine si indicava un'area più a meridione della provincia di Roma, avente forma “irregolarmente sub-rettangolare” [Clerici 1935, p. 39], limitata per due lati contigui dal sistema vulcanico laziale e dalla catena dei monti Lepini e Ausoni e per gli altri due dal mare. Ai piedi dei monti si distingueva una zona con quote poco elevate sul livello del mare e in alcuni casi anche al di sotto, in cui si creavano aree di depressione permanentemente allagate per difficoltà di scolo delle acque delle numerose sorgenti presenti alle pendici delle montagne. Verso occidente, invece, una serie di lagune salmastre caratterizzava la zona più prossima alla costa che si sviluppava tra due dune: una litoranea di divisione con il mare e un'altra quaternaria di separazione con l'entroterra. Una fitta boscaglia e numerosi ristagni, in cui marcivano tronchi di alberi o di arbusti, si presentavano nella fascia continentale del territorio pontino che, posta su un livello variabile dai 20 ai 40 metri, degradava verso l'interno. Il promontorio del Circeo, con quote tra i 300 e i 500 metri, rappresentava il punto dove la costa cambiava direzione, risalendo verso Terracina.

Il terreno di questa grande area per molti mesi all'anno restava allagato, creando un ambiente favorevole allo sviluppo della zanzara anofele, portatrice della malaria. La scarsa pendenza del suolo verso il mare e la presenza di una duna costiera non consentivano un naturale deflusso delle acque, che in tal modo ristagnavano.

La vegetazione e la flora erano ricche di specie anche particolari che fertilizzando il terreno favorivano la coltura del granturco. Numerosi erano gli animali da pascolo, come le bufale, che resero possibili le operazioni di spurgo dei fossi e degli alveoli dei fiumi, nutrendosi di tutte quelle erbe che ostacolavano il normale fluire di quei corsi. La viabilità principale nel territorio pontino era rappresentata dalla via Appia, che veniva più volte dell'anno sommersa dalle acque e dalla quale partivano alcune diramazioni verso Norma, Sezze e Priverno. Alcuni sentieri si addentravano, invece, nella foresta per raggiungere le peschiere, come la stradella dei Picicaroli, rappresentata nella *Carta delle Paludi Pontine delineate da Cornelio Meyer et novamente intagliate da Gio[van] Bat[ista] Falda*, redatta nel 1678.

Dai Volsci, ai Romani, fino ai pontefici, la regione pontina ha subito notevoli modificazioni fino ad arrivare all'assetto attuale determinatosi con l'intervento dell'Opera Nazionale Combattenti nel primo Novecento.

Gli interventi dei Romani erano diretti a sistemare la zona pontina e a prosciugarla in relazione alla transitabilità della via Appia, che costituiva il collegamento principale con le terre a oriente. Con lo scopo di prosciugare il terreno alla *longarum viarum Regina* fu affiancato nel 160 a.C., per opera del console Cethego, un canale navigabile creando uno scolo delle acque verso il mare. Essendo limitato a una sola zona, l'intervento riuscì solo in parte a rallentare il fenomeno della palude che fu affrontato in seguito, in maniera più completa, dalla Chiesa Apostolica. Per incentivare l'agricoltura nei territori dei propri domini, i pontefici fondarono, immediatamente ai margini della palude, numerose *domus cultae*, in cui confluivano attività agricole, residenziali e di culto con lo scopo di costituire anche un sostentamento sicuro per la città di Roma, che a causa delle invasioni barbariche aveva rallentato i commerci nel Mediterraneo. Questi primi insediamenti resero necessario un intervento sul territorio più esteso per consentire un più idoneo utilizzo delle risorse. Leone X fu tra i primi a proporre un progetto di bonifica, incaricando Leonardo da Vinci attraverso il



Fig. 1: S. Salvati, *Carta esprime lo stato paludoso dell'Agro Pontino come fu trovato nella visita dell'anno 1777 prima che si mettesse mano alla bonifica, 1795*. Particolare. (Lazio in CD dal XVI al XX secolo nelle mappe e nelle vedute della Biblioteca romana dell'Archivio Capitolino, s.d.).



Fig. 2: C. Coleman, *Spurgo del canale*, 1849, particolare (Mammuccari, 1981).

cardinale Giuliano de' Medici. In questa occasione il grande ingegnere elaborò una *Vista cartografica della pianura pontina e della costa a nord di Terracina*, su cui disegnò il progetto di prosciugamento che prevedeva l'apertura di nuovi canali. Con Sisto V iniziarono i lavori di bonifica, che, progettati da Ascanio Fenizi, così come si evince dalla carta del Latium di Giovanni Antonio Magini del 1604, furono interrotti, poi, alla sua morte. Nella mappa si denota una documentazione approfondita dei luoghi, con l'ubicazione delle città e dei principali fiumi e laghi. Con Pio VI fu progettato, alla fine del Settecento, un risanamento idraulico, igienico e agrario della regione. Attraverso i rilievi e i progetti dell'ingegnere Gaetano Rappini si raggiunsero risultati importanti anche se transitori, che aprirono la strada agli interventi successivi [Rappini, 1777].

Per l'occasione furono redatte importanti carte, tra cui ricordiamo quella dello stesso Rappini, corredata di alcune sezioni (1777), quella di Giovan Battista Chigi (1778), quella di Gaetano Astolfi (1785) e, infine, quelle di Serafino Salvati, redatte prima e dopo i lavori di bonifica (1795).

Continuano nel XIX secolo gli studi, i rilievi e i progetti finalizzati al recupero della vasta area del territorio pontino. Gaspard Riche de Prony disegnò la *Carte des Marais Pontins*, pubblicata nel 1823, riprodotte lo stato della palude nel 1811.

Sulla base di rilievi altimetrici, su incarico di Napoleone Bonaparte, fu redatta la mappa che si contraddistingueva per una rappresentazione, alquanto precisa per l'epoca, del sistema montuoso e dell'idrografia; la toponomastica era, invece, riferita ai luoghi principali. Soltanto dopo il 1870 si formulò un progetto cartografico unitario nazionale. Il governo del regno affidò nel 1872 all'Istituto Topografico Militare l'esecuzione del progetto di rilevamento generale del territorio dello Stato italiano e della formazione della nuova Carta Topografica d'Italia.

Un patrimonio ambientale scomparso rappresentato nella produzione artistica tra XIX e XX secolo

Le rappresentazioni cartografiche prodotte dal XVI ai primi anni del XX secolo sono numerose e accurate. Queste attestano le continue trasformazioni territoriali che si sono succedute nel tempo per realizzare progetti di prosciugamento e di bonifica nel territorio dell'agro pontino.

La conoscenza dei luoghi si fa sempre più approfondita fino a raggiungere nel Settecento livelli di maggiore precisione grazie ai primi rilevamenti che vengono eseguiti sul territorio, per poi arricchirsi delle nuove tecniche e tecnologie dei secoli successivi.

Accanto ai disegni cartografici e alle vedute iconografiche prodotte a corredo delle carte o delle numerose perizie eseguite per conto della Camera Apostolica, esiste una consistente produzione artistica realizzata da pittori di diversa nazionalità che hanno rappresentato il paesaggio della palude pontina ritraendolo da differenti punti di vista e creando, in tal modo, nuovi modelli iconografici di riferimento.

Consapevoli che una rappresentazione pittorica esprima anche la sensibilità e la cultura dell'artista e che pertanto essa non è una rappresentazione scientifica, in quanto vengono messi in luce aspetti particolari della realtà filtrati dal modo di vedere e di osservare proprio di ciascun artista-compositore, si ritiene comunque il corpus di opere prodotto soprattutto nell'Ottocento una valida e forse unica opportunità per ricostruire l'immagine di un paesaggio fisico e umano trasformatosi in modo completo.

I primi artisti che hanno dedicato un'attenzione particolare al paesaggio, alla vita, all'ambiente e ai costumi della gente che viveva nella palude risalgono principalmente alla seconda metà del Settecento e all'Ottocento e sono stati in prevalenza viaggiatori stranieri e italiani attenti nell'osservare un mondo selvaggio e incontaminato per conoscerlo e divulgarlo.



- Il paesaggio palustre

Le paludi pontine per anni hanno costituito un modello per una rappresentazione dal vero della natura, una tappa quasi obbligata per chi era diretto a Roma e completava il viaggio addentrandosi in questo ambiente selvaggio e ritenuto impenetrabile. L'agro pontino fu attraversato da numerosi artisti che, dai monti o lungo il litorale o addentrandosi all'interno della foresta, hanno messo in luce gli aspetti di una realtà sconosciuta e mai esplorata.

Carlo Coleman, venuto in Italia per studiare Michelangelo e Raffaello, si dedicò a riprodurre la campagna romana spingendosi fino alle paludi pontine. Nei suoi dipinti vengono ritratte scene della vita quotidiana che si svolgevano nella palude; nelle vedute si riconoscono i luoghi per la cura di alcuni particolari. È il caso dello *Spurgo del canale* del 1849, dove si individua sullo sfondo l'altura su cui sorge Sermoneta. In primo piano sono riprese alcune bufale che, vigilate da due mandriani a cavallo denominati dalle genti della palude 'buttari' e guidate da uomini in battello, attraversano un canale eseguendone la pulitura. Nella litografia del 1850 *Bufali nella palude pontina*, Coleman raffigura alcuni bovini durante il pascolo, mentre sulla destra disegna una torre costiera e sullo sfondo il promontorio del Circeo.

I temi trattati nelle tele ottocentesche propongono il paesaggio pontino lungo la costa e all'interno e numerose sono anche le rappresentazioni di architetture o di centri urbani. Si riconosce nella litografia *Norma nelle vicinanze delle paludi Pontine* di Edward Lear del 1841 il costone roccioso su cui sorge Norma e ai suoi piedi la pianura coperta quasi completamente da acque e da una fitta vegetazione. In una litografia del 1837 Sermoneta è ripresa dall'altura del convento di San Francesco: qui il realismo di Edward Lear si coglie appieno nella rappresentazione grafica del centro urbano dominato dall'imponente castello dei Caetani e da un'attenta raffigurazione del paesaggio circostante. Icona principale di tutta la produzione artistica della terra pontina è il profilo del promontorio del Circeo. Questo, ripreso sia dalla campagna di Terracina sia dal litorale latino, fa da sfondo in numerose opere in cui viene raffigurata la palude e la sua gente. Ciò che rimane oggi di questo paesaggio scomparso in seguito alle operazioni della bonifica pontina degli anni trenta del Novecento è costituito da alcune zone di estensione molto limitata che, grazie alla sensibilità culturale di alcune personalità, furono sottratte alle operazioni di disboscamento e di prosciugamento dei suoli. Si tratta di zone protette di interesse internazionale che rientrano nel territorio del Parco nazionale del Circeo. Nelle zone umide dei laghi costieri e della foresta demaniale si conservano ancora alcune aree acquitrinose e pantani, che rappresentano l'unica testimonianza di un territorio un tempo palustre e ricoperto da una densa vegetazione.

- La gente della palude, usi e costumi

La palude per le sue caratteristiche geomorfologiche si presentava come un ambiente ostile alla vita dell'uomo, pericoloso per la presenza della troppa acqua che in sovrabbondanza inondava il territorio rendendolo non edificabile e attirando insetti pericolosi alla vita umana. Tuttavia, ricca di notevoli risorse come pesce, legname e animali da caccia, la palude pontina ha sempre attirato l'uomo per le molteplici attività che vi si potevano svolgere. Particolari manufatti come, ad esempio, i sandali e le lestre furono creati a supporto di alcuni mestieri che, pur essendo rischiosi per l'ambiente in cui venivano svolti, risultarono molto redditizi per coloro che misero a repentaglio la propria vita rischiando di contrarre febbri palustri e malariche. Questa secolare attività lavorativa trova la sua più immediata testimonianza nei dipinti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, alcuni dei quali sono andati purtroppo anche trafugati e dispersi, mentre altri sono ora conservati lontano dalle terre d'origine [Cencelli 1934, 297].



Fig. 3: (pagina precedente) C. Coleman, *Bufali nella palude pontina*, 1850, particolare (Mammuccari, 1981).

Fig. 4: (pagina precedente) E. Lear, *Norma nelle vicinanze delle paludi Pontine*, particolare (Mammuccari, 1981).

Fig. 5: (pagina precedente) A. Bocchi, *La malaria*, 1919 (www.museobocchi.it).

Fig. 6: H. Vernet, *Partenza per la caccia nelle paludi pontine*, 1833 (<http://www.pontiniaweb.it/2010/10/18/con-i-pittori-nelle-paludi-pontine-5/>).

Il pittore Amedeo Bocchi si è interessato alle paludi pontine e alla loro gente ritraendo dal vero in alcuni suoi dipinti brani di una vita condizionata dalle asperità dei luoghi. Nella tela a olio *I pescatori delle paludi pontine* del 1920 l'artista rappresenta una famiglia di pescatori riunita intorno a un tavolo sotto un provvisorio riparo, tra le cui frasche penetra la luce che illumina la scena creando un gioco di luci e ombre sui personaggi. La famiglia dall'aspetto pacato è ritratta dal vero in atteggiamenti di rassegnata malinconia. Chi osserva il quadro ha un contatto diretto con i personaggi dovuto probabilmente al fatto che le tre figure centrali sono raffigurate con lo sguardo diretto verso l'artista che li riprende sulla sua tela. L'interno della capanna occupa tutto il quadro, ma ciò nonostante si percepisce ugualmente la profondità dell'ambiente circostante attraverso il disegno dell'orizzonte appena accennato nella parte centrale della tela.

Una scena di intensa desolazione è rappresentata da Bocchi nel quadro *La malaria* (1919), in cui una giovane donna, raffigurata in un costume nero e bianco con le braccia in alto, si dispera per la morte dell'uomo che sta disteso ai suoi piedi, pianto anche da altre donne. Attraverso il gesto delle braccia alzate l'autore esprime una forte tensione drammatica che viene ulteriormente sottolineata dal movimento dei corpi delle altre donne di cui una è completamente genuflessa e l'altra è piegata sulle gambe accanto all'uomo colpito dalla terribile malattia della palude: la malaria. Ai margini della scena una fanciulla racchiusa in una coperta si protegge forse dai primi sintomi del malanno. Alla Galleria Ricci Oddi di Piacenza si conserva un bozzetto preparatorio dell'opera, un tempo situata negli ambienti del Comune di Sabaudia e poi trafugata durante la Seconda guerra mondiale. Conservati presso la National Gallery of Art di Washington sono due dipinti gemelli di Horace Vernet del 1833 con scene di caccia all'interno della fitta selva incontaminata della palude pontina. Nella *Partenza per la caccia nelle paludi pontine* l'autore mette in risalto con dettagli molto realistici l'impenetrabile foresta pontina. Sullo sfondo sono raffigurati, dietro un possente albero caduto, due cacciatori fermi a parlare, mentre alcuni cani da caccia si confondono con altri animali rappresentati tra gli alberi selvatici e specchi di acqua palustre. La luce penetra dal vuoto provocato dalla caduta dell'albero illuminando solo una parte della scena, che assume un'atmosfera quasi surreale. Sulla destra della tela, in lontananza si intravedono il mare e parte del profilo del promontorio del Circeo. La scena prosegue nel quadro gemello dal titolo *La posizione di partenza per la caccia nelle Paludi Pontine*. Qui è ritratto un altro angolo di ambiente palustre. In primo piano è raffigurato un grande albero divelto, caratterizzato da una bianca corteccia sotto cui scivola sull'acqua lacustre un'imbarcazione in cui è ritratto seduto un cacciatore nell'atto di mirare con il suo fucile alla preda. Il battello, del tipo 'sandalo', è manovrato da un sandalario che, in piedi, spinge l'imbarcazione puntando una pertica sul fondale. Questa tipica imbarcazione della palude è ampiamente descritta nell'opera di Gaspard Riche de Prony in materia di idraulica [de Prony 1822]. Di forma rettangolare e con scafo a carena piatta, il battello poteva essere sia 'di carico che di tragitto'.

Un'altra attività che si svolgeva nella palude era la 'ceppatura', ovvero la tecnica con cui venivano estratte dal terreno le radici degli alberi tagliati. Il pittore Nino Costa nel dipinto *Donne sulla spiaggia di Anzio* (1852), conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, ritrae alcune donne sulle dune bianche vicino al mare che trasportavano sul capo grandi ceppi da imbarcare dalla spiaggia di Anzio. In primo piano una rappresentazione molto accurata del 'tumoletto', costituito da un cordone di duna con monticelli sabbiosi ricoperti di bassa vegetazione; in lontananza l'artista rappresenta il promontorio del Circeo che segna il paesaggio con la sua inconfondibile sagoma.

Ancora un sandalo pontino di dimensioni maggiori rispetto a quello dipinto da Vernet è ritratto nel quadro *Sul Mortaccino* (1927) di Dante Ricci e conservato al Circolo cittadino di Terracina. L'imbarcazione, di grandi dimensioni, è trainata da un cavallo, ritratto con accanto un giovane, che dalle



sponde del canale Mortaccino trascina sulle acque un sandalo sovraccarico con a bordo una donna con bambino e un sandalaro.

Del 1870 è il dipinto *Carro nelle paludi pontine* di Pietro Barucci, in cui viene documentato l'attraversamento della palude e delle sue acque pestilenziali da parte di alcune persone attraverso un carro trainato da possenti bufale. Solitamente utilizzato nel trasporto di materiali, il carro nel dipinto è sormontato da un gruppo di uomini e donne che trova posto tra i filari del fieno. Un uomo a cavallo completa la scena caratterizzata da colori forti, luminosi e vivaci che rappresenta uno stralcio di pianura paludosa lontana dai colori cupi della foresta.

Un acquarello su carta del 1860 dal titolo *Ritorno all'ovile* di Filippo Anvitti rappresenta una lestra, rifugio provvisorio dei pastori che popolavano la palude solo in un periodo particolare dell'anno. Le lestre furono costruite in molte zone della palude, in quanto rappresentavano l'unico tipo di costruzione che si adattava al particolare ambiente paludoso.

Ricca è la produzione artistica, di cui in questo paragrafo si è fatto solo un breve cenno, che tra Ottocento e Novecento documenta la vita che si svolgeva nella zona pontina ai tempi della palude ritraendo non solo paesaggi cancellati poi dalle bonifiche, ma anche mestieri perduti.

Un altro importante strumento di documentazione del territorio pontino è costituito dal *Fondo fotografico Bortolotti* che testimonia in più di duemila foto lo stato dei luoghi prima, durante e dopo il grande intervento di bonifica in un arco temporale che va dal 1928 al 1939.

L'iconografia, quindi, in tutte le sue diverse rappresentazioni costituisce uno strumento di conoscenza insostituibile che può consolidare la memoria storica di un patrimonio ambientale ormai scomparso e, allo stesso tempo, valorizzare la storia del territorio per comprendere le sue trasformazioni e le nuove identità urbane che vi si sono formate.

I fenomeni legati ai grandi eventi della storia moderna

Il territorio pontino ante-bonifica si presentava diviso in due comprensori consortili: il primo è quello della Bonificazione pontina, costituito nel 1862, che si estendeva a sinistra del fiume Ninfa-Sisto e comprendeva la parte più depressa e famosa per l'estensione della palude; il secondo detto di Piscinara, fondato nel 1918, si estendeva alla destra del Ninfa-Sisto fino alla costa, compren-



Fig. 7: H. Vernet, *La posizione di partenza per la caccia nelle Paludi Pontine*, 1833, particolare (<http://www.associazione-arbit.org/2013/03/sandalopontino.html>).

Fig. 8: F. Anvitti, *Ritorno all'ovile*, 1860, particolare (Mammucari, 1981).

Fig. 9: N. Costa, *Donne sulla spiaggia di Anzio*, 1852 (Contributo per un catalogo dei pittori della Palude Pontina, 1980).

dendo un territorio cosparso di avvallamenti detti piscine, dai quali è derivato il nome. Nel 1900, in seguito al *Testo unico sulla bonificazione delle terre paludose*, furono elaborate nuove opere per il completamento di una bonifica già avviata nelle epoche precedenti. Nel comprensorio della Bonificazione pontina furono costruiti nuovi impianti per il risanamento della zona, ma gli effetti non furono duraturi. Mancava una visione totalitaria del problema; le opere, infatti, non furono mai inserite in un disegno complessivo di risanamento. La Piscinara è stata, invece, sempre caratterizzata da una fitta boscaglia denominata selva o macchia e dalla presenza dei laghi litoranei. Impraticabile per la sua vasta estensione, attraversata da strisce di palude, la foresta ospitava in capanne, denominate lestre, alcuni lavoratori che si dedicavano al taglio dei boschi e a lavori agricoli nei piccoli appezzamenti di terreno presenti. In questo comprensorio, sulla base del progetto Pancini-Prampolini, fu realizzato il canale denominato delle Acque Alte.

Molte furono le cause del decadimento degli interventi. Era sempre stato difficile il mantenimento delle opere idrauliche eseguite per il prosciugamento: i canali debordavano per la presenza delle erbe palustri, che grazie alla temperatura e al clima crescevano rigogliose ostruendo il deflusso naturale delle acque. Solo il pascolo delle bufale riusciva a fare opera di diserbamento. Inoltre, anche la mancata stabilizzazione dei coloni determinò un impoverimento del territorio, essendo questi costretti a vivere ai margini della palude per allontanarsi dal pericolo di contrarre la febbre malarica. La causa principale dei molti insuccessi delle opere di bonifica fu dovuta anche alla mancanza di rilievi altimetrici precisi dei terreni. Molte zone depresse non si conoscevano, ignota era la natura del suolo e del sottosuolo e sconosciuta era la rete idrografica complessiva. Per tale motivo il Consorzio della Bonifica di Piscinara affidò all'Istituto Geografico Militare il compito di realizzare una rappresentazione orografica con curve di livello in scala grafica 1:5.000 del territorio pontino appartenente a entrambi i consorzi. Sulla base di un'indagine accurata e completa della morfologia del terreno e sulla base anche degli studi eseguiti sull'intensità delle piogge e sulla portata delle sorgenti presenti lungo le pendici dei monti Lepini, fu progettato per i due comprensori un piano esecutivo delle opere necessarie per il completamento dei lavori di bonifica già da tempo avviati. In seguito all'evoluzione del concetto di bonifica e alle forti incentivazioni predisposte dal governo italiano, furono revisionati e aggiornati i programmi, consolidandosi il principio di bonifica integrale che si basava principalmente sulla contemporanea realizzazione di una bonifica sanitaria, idraulica e agraria. Parteciparono a questa grande opera di risanamento la Croce Rossa Italiana, i due consorzi di bonifica operanti nel territorio pontino e l'Opera Nazionale Combattenti. Negli stessi anni vengono creati consorzi anche in altre vaste zone del territorio italiano interessate ai lavori di bonifica, come ad esempio in Emilia Romagna, Veneto e Friuli dove furono intrapresi lavori di risanamento ambientale di ampie zone indicate come paludose e malariche [Visentin, 2011].

Nuove identità urbane

È noto che le bonifiche romane in età imperiale e quelle dei pontefici erano mirate essenzialmente a risolvere il problema dell'allagamento circoscritto a una zona, senza considerare la molteplicità di altri interventi necessari per creare quelle condizioni ambientali favorevoli alla vita dell'uomo. La palude e la macchia boschiva avevano alimentato per secoli il fenomeno del nomadismo, allontanando l'uomo dal territorio. Invece, il recupero dell'agro pontino nel piano di bonifica redatto nei primi anni del Novecento costruì il suo successo, creando le condizioni per un ripopolamento del territorio con il pieno uso delle risorse locali. In seguito al vasto progetto di prosciugamento dei terreni paludosi, grazie al lavoro di operai e di braccianti, trasformatisi

poi in coloni, furono realizzati nuovi insediamenti abitativi che portarono al costituirsi di nuove realtà urbane. Costruiti con richiami di elementi di architettura rurale dei vicini centri agricoli, sorsero nell'agro pontino numerosi borghi e città di nuova fondazione. Negli anni trenta furono costruite Littoria, Sabaudia, Pontinia e Aprilia, ma anche la stessa Pomezia nell'agro romano. Ispirate a un nuovo modello urbano che in Italia e in Europa si stava realizzando in contrapposizione a quello dell'Ottocento, le nuove città pontine nascono in un periodo in cui si configurano le 'città giardino' in Inghilterra e in Francia, le 'città industriali' in Germania e quelle 'lineari' in Spagna e in Russia. Sulla base di un modello di pianificazione razionale e innovativo, espressione del ciclo produttivo agricolo e delle esigenze sociali, come lavoro, residenza e aggregazione collettiva, i nuovi centri furono concepiti come sistema aperto verso la campagna. In funzione quasi anti-urbana, 'non per attrarre, ma per servire la gente', le nuove città diedero ai contadini la possibilità di partecipare alla vita civile senza abbandonare i campi. Il nucleo urbano delle nuove città si sviluppava in genere intorno a una piazza principale attraversata da assi stradali che proseguivano verso la campagna legando la città al territorio. Progettata come polo urbano, la piazza era caratterizzata dalla presenza dei principali edifici pubblici come il municipio, la chiesa, la casa del fascio, la caserma, espressione del nuovo linguaggio dell'architettura di regime. Condizionato dalla piccola scala urbana e da una stretta interdipendenza con i luoghi, la nuova corrente architettonica assunse nelle città pontine caratteri strettamente locali. Scelte tipologiche che garantivano una continuità tra il lavoro e la residenza erano realizzate attraverso l'uso dei materiali da costruzione e di rivestimento in situ come la muratura di pietrame tufaceo o calcareo, il listato di mattoni o il travertino.

Nuovi elementi furono così introdotti nel paesaggio, che subì una profonda trasformazione strutturale e sociale. Un territorio non più riconoscibile, come scrisse Natale Prampolini [Prampolini 1935, p. 144] da chi percorreva la via Appia da Cisterna a Terracina che esterrefatto in luogo di una terra allagata per tanti mesi all'anno, visibile fino all'anno prima, vedeva una serie di case coloniche presso cui molti contadini, provenienti da regioni del nord d'Italia, vivevano e lavoravano una terra ritornata fertile. Lo stupore aumentava per chi si trovava di fronte all'odierna città di Latina e per chi si spingeva fino al Circeo, un tempo accessibile solo da Terracina, addentrandosi lungo una strada aperta tra acquitrini e foreste per raggiungere Sabaudia, la città che sorse sulle sponde del lago di Paola.

Una fitta rete stradale percorreva la pianura bonificata, al tempo della palude attraversata dalla sola via Appia, l'unica strada ghiajata che esisteva nell'agro pontino. Il nuovo sistema viario, che presentava le sue arterie principali disposte parallelamente alla via Appia, come la Litoranea e la Mediana, consentì in un primo momento il trasporto dei materiali da costruzione per poi successivamente garantire il collegamento delle nuove città con il territorio circostante e con Roma. I primi insediamenti ospitarono gli operai impegnati nei cantieri dei canali di drenaggio delle acque e i casolari esistenti diventarono punti di riferimento per le nuove costruzioni e per i lavori da eseguire. In località Quadrato, ad esempio, dove poi sorse Littoria, per consentire i lavori del canale delle Acque Alte, furono costruiti i primi fabbricati del consorzio. Borgo Grappa e Borgo Sabotino furono invece edificati per costruire la strada Litoranea, per eseguire lo scavo di Rio Martino e per prosciugare i pantani di Foceverde. Nei borghi definiti 'di servizio', gli edifici principali, quali la chiesa, la scuola, la caserma, la dispensa, l'infermeria, sorsero sulla base di preesistenti tracciati stradali successivamente completati. Altri borghi, invece, denominati 'residenziali' furono espressione di un nuovo progetto urbano unitario, in cui accanto a una zona centrale con la chiesa e gli edifici rappresentativi principali furono progettate anche zone resi-

denziali e zone destinate alle attività economiche e produttive, come ad esempio si è verificato nei borghi Hermada, Vodice e Montenero. La scelta del linguaggio architettonico utilizzato nella progettazione degli edifici determinò l'immagine urbana dell'area pontina. In alcuni centri, come ad esempio a Borgo San Michele e Borgo Bainsizza, era evidente un forte richiamo alla tradizione architettonica del passato con un recupero nelle nuove costruzioni di elementi architettonici tipici dell'arte romanica. Una tendenza, invece, più vicina al nuovo stile architettonico dell'Italia di quegli anni, ma con forti accenti locali, si riscontrava in altri borghi, come ad esempio a San Donato e nel villaggio Littoria-Stazione, poi denominato Latina Scalo, tendenza che troverà una maggiore applicazione nelle aree urbane più estese come nelle città di nuova fondazione. Inoltre, nuovi paesaggi agricoli si delinearono con il prosciugamento e l'irrigazione dei terreni. Nei poderi furono costruite case coloniche per la lavorazione dei campi, realizzate secondo tipologie e sistemi costruttivi, che tenevano conto sia delle caratteristiche geologiche del terreno sia delle esigenze lavorative del fondo.

Nelle zone di origine palustre furono realizzati edifici di uno o due livelli, sviluppati principalmente in larghezza, mentre in zone ventose furono realizzati edifici con coperture piane. L'ubicazione della casa colonica all'interno del podere fu condizionata dalla presenza della rete stradale e dei canali. Per consentire un più facile accesso e una maggiore comunicazione si preferì, in genere, una disposizione lungo le strade interpoderali [Martone 2012].

Le trasformazioni del territorio da palude a pianura bonificata trovano espressione nell'imponente trittico murale *La redenzione dell'Agro pontino* disegnato da Duilio Cambellotti nel 1934 sulle pareti della Sala del Palazzo del Governo di Latina. Con un grande effetto scenografico e con forti contrasti cromatici sono rappresentati *L'agro bonificato* e *Le paludi pontine* in 24 pannelli di 2.60 x 1.20 metri. Il dipinto centrale raffigura la pianura prosciugata; si riconoscono sullo sfondo il monte Circeo e i Colli Albani mentre in primo piano sono disegnati i coloni alla conquista della terra. Littoria è rappresentata in una vista dall'alto: si individuano i principali edifici di nuova costruzione, il sistema viario e soprattutto gli appezzamenti di terreno circostanti la città. Nelle pareti laterali sono dipinte scene che documentano la vita che si svolgeva all'interno della palude. A sinistra è raffigurato uno scorcio di palude in cui è ritratto un boscaiolo mentre taglia la legna, alle cui spalle è raffigurata una lestra, mentre sulla parete di destra una folta mandria di bufale, guidata da un buttero a cavallo, irrompe nella pianura pontina delimitata dalla catena montuosa dei Monti Lepini che chiudono la scena. L'opera di Cambellotti è particolare non solo per le sue dimensioni che consentono una piena immersione nella terra pontina, ma soprattutto perché rappresenta lo stato dei luoghi prima e dopo la bonifica disegnati in una naturale continuità che sorprende l'osservatore.

Conclusioni

A causa di uno sviluppo edilizio incondizionato, il territorio soprattutto durante gli ultimi anni del XX secolo ha perso i suoi caratteri originari e di post-bonifica. Accanto, infatti, agli edifici storici delle città del primo Novecento, depurati da ogni apparato decorativo che potesse evocare il fascismo, sono sorte costruzioni di edilizia speculativa che hanno dato vita a nuovi scenari urbani anche disordinati.

Trasformazioni sempre più incalzanti e inarrestabili minacciano oggi il territorio e i suoi centri edilizi. A fatica, si riconoscono ancora gli edifici di nuova fondazione nel disegno del tessuto urbano modificatosi e ampliatosi. Sopraffatti da altre strutture e dal traffico urbano, cambiata la destinazione d'uso, alteratosi il rapporto con lo spazio esterno, gli edifici storici rischiano di per-

dere la propria identità e soprattutto il valore di testimonianza di un'epoca passata, importante per conoscere e comprendere l'evoluzione della cultura architettonica e urbanistica del territorio pontino e del nostro paese.

La capacità di riconoscere i caratteri e l'unitarietà originaria intorno a cui il territorio stesso si è sviluppato anche in seguito agli ampliamenti del tessuto edilizio e viario, che si sono verificati nel corso dei decenni, è l'unica garanzia affinché il territorio possa guardare al futuro con la consapevolezza della propria storia. L'analisi documentata della realtà può essere l'inizio di un processo conoscitivo in base al quale un'identità consolidata, può continuare a essere la spinta necessaria per attivare la tutela e la salvaguardia del territorio pontino, portatore di un ricco patrimonio culturale. I dipinti, i disegni, le incisioni assumono un valore di documento sia artistico che storico; aprono alla riscoperta di ambienti ormai scomparsi, consentendo di ricostruire la storia di un paesaggio e di un territorio, e riconoscere gli elementi caratterizzanti che permangono anche dopo le più radicali trasformazioni.



Fig. 10: Interno della Sala del Consiglio del Palazzo del Governo a Latina. Alle pareti: D. Cambellotti, *La redenzione dell'Agro pontino*, 1934. Parte centrale del dipinto: *L'agro bonificato*. Lateralmente: particolare de *Le paludi pontine* (foto dell'autore, 2015).

Bibliografia

- ALMAGIÀ, R. (1935). *La regione pontina nei suoi aspetti geografici. La bonifica delle Paludi Pontine*. In Istituto di Studi Romani. *La Bonifica delle Paludi Pontine*, Roma: Casa Editrice Leonardo da Vinci.
- BERTI, T. (1884). *Paludi Pontine*. Roma: Mario Armanni.
- CANCELLOTTI, G., MONTUORI, E., PICCINATO, L., SCALPELLI, A. (1935). *Nuovi Edifici Sabaudia*. In «Architettura», XIV.
- CENCELLI, V. O. (1934). *Le paludi pontine attraverso i secoli*. Bergamo: O.N.C.
- CEFALY, P. (2001). *Littoria 1932-1942: gli architetti e la città*. Latina: Casa dell'Architettura.
- CLERICI, E. (1935). *La geologia dell'Agro Pontino*. In *La bonifica delle paludi pontine*. Istituto di Studi Romani. Roma: Casa Editrice Leonardo da Vinci, p. 39.
- CONSORZIO DI BONIFICA DELL'AGRO PONTINO. (2000). *Agro Pontino. Storia di un territorio*. Formia: Graficart.
- Contributo per un catalogo dei pittori della Palude Pontina*. (1980). Latina: Regione Lazio, Ente provinciale del Turismo di Latina.
- D'ANNUNZIO, G. (1907). *Primo vere (Le Paludi)*. Napoli: Edizioni Piazza Cavour.
- DE PRONY, G. (1822). *Description hydrographique et historique des Marais Pontins*. Paris: Ed. Firmin Didot.
- Il Settecento in agro pontino*. (1982). Atti del ciclo di conferenze II mostra "Agro pontino: materiali per un museo" ottobre 1981, a cura del Gruppo di Ricerca Storica di Latina. Consorzio per i servizi culturali – Latina. Quaderni di Storia e tradizioni locali. Latina: Editrice CTN.
- INCARDONA, P., SUBIACO P. (a cura di). (2005). *La palude cancellata. Cenni storici sull'agro pontino*. Novecento: Latina.
- Lazio in CD dal XVI al XX secolo nelle mappe e nelle vedute della Biblioteca romana dell'Archivio Capitolino*. Progetto realizzato e finalizzato dalla Soprintendenza ai Beni Librari della Regione Lazio. Gap srl., s.d.
- Le carte del Lazio*. (1972). A cura di FRUTAZ, A.P. Roma: Arti Grafiche Luigi Salomone.
- MAMMUCCARI, R., TRASTULLI, P.E. (1981). *Immagini delle Paludi Pontine*. Velletri: Editrice Vela.
- MARCHIONNI, C. (1753). *Perizia con la quale resta sufficientemente provato che gli acconci delle peschiere non causino danno a' Campi seminatorj Setini, ma le di lui inondazioni procedono da altre cause*. Ristampa anastatica. In *Regione Lazio*. (1989). Perizia Marchionni, 1753. Milano: Franco Maria Ricci, Archivio di Stato di Latina.
- MARTONE, M. (2012). *Segni e disegni dell'Agro Pontino: Architettura, città, territorio*. Roma: Aracne.
- NIBBY, A. (1837). *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta de' dintorni di Roma*. Roma: Tipografia delle Belle Arti.
- ORAZIO, Q.F. (1966). *Satire*. Città di Castello: Soc. Edit. Dante Alighieri.
- PIACENTINI, M. *Sabaudia*. In «Architettura», XIII, giugno 1934.
- PRAMPOLINI, N. (1939). *La bonifica idraulica della Palude Pontina*. Roma: Verdesi.
- RAPPINI, G. (1777). *Relazione e voto dell'ingegnere Gaetano Rappini sopra il disseccamento delle Paludi pontine alla Santità di N. S. Papa Pio VI*. Archivio di Stato di Latina.
- SOTTORIVA, P. (1982). *Il Parco Nazionale del Circeo*. Novara: Istituto Geografico de Agostini.
- VISENTIN, C. (2011). *Il paesaggio della bonifica*. Roma: Aracne.

Fonti archivistiche

Archivio di Stato di Latina

Biblioteca comunale Aldo Manuzio di Latina

Biblioteca Dipartimento di Storia Disegno e Restauro dell'Architettura – Università Sapienza di Roma

Biblioteca Mario Costa del Polo Pontino Università Sapienza

Casa dell'Architettura di Latina

Archivio di Stato di Roma, Fondo Camerale II, Paludi Pontine

Sitografia

<http://www.museobocchi.it>, consultato nel gennaio 2015

<http://www.pontiniaweb.it>, consultato nel gennaio 2015

<http://www.galleriatanca.it>, consultato nel gennaio 2015

L'iconografia nella produzione a stampa della Richter & C. per il settore turistico tra il 1900 e il 1930

Ewa Kawamura The University of Tokyo, Graduate School of Humanities and Sociology, Center of Evolving Humanities

Abstract

Nei primi trent'anni del Novecento l'impresa Richter & C., attiva a Napoli come casa editrice e tipografia, produsse una cospicua iconografia per il settore turistico. In quei decenni la ditta riuscì a conquistare quasi un monopolio nell'ambito della pubblicità degli hotel di lusso di tutta Italia e di alcuni Paesi esteri. La Richter & C. produsse cartoline, etichette da valigia, *dépliants* e manifesti, avvalendosi della collaborazione di artisti raffinati. La sua produzione era connotata da un vedutismo singolare, che raffigurava i grandi alberghi secondo i bisogni commerciali e i gusti dell'epoca.

The iconography printed by Richter & C. for the tourism sector from 1900 to 1930

During first three decades of the 20th century the firm Richter & C., that was active in Naples as publishing house and typography, has produced a lot of iconography for the tourism sector. In this period of time, the company managed to gain almost a monopoly of the advertising prints for luxury hotels throughout Italy and in some foreign countries. The Richter & C. has produced postcards, luggage labels, brochures and posters, thanks to the collaboration of refined artists. Hits production was characterized by a unique landscape painting, depicting the grand hotels according to commercial needs and tastes of that era.

Keywords: Richter & C., Napoli, cartolina, iconografia turistica.
Richter & C., Naples, postcard, touristic iconography.

© Ewa Kawamura

Corresponding author: ewakawa@l.u-tokyo.ac.jp

Received March 16, 2015; accepted June 1, 2015

Introduzione

L'impresa Richter & C., di origini svizzere, fu attiva a Napoli come casa editrice e tipografia, lavorando per il settore turistico negli anni della Belle Époque. La ditta aveva comunque avviato la sua attività intorno alla metà dell'Ottocento, quando aveva stampato singole incisioni e libri di diverso genere. Naturalmente la Richter produsse in particolare per una clientela napoletana, stampando guide per musei, cartoline di vedute e di usi e costumi realizzate artisticamente in splendida cromolitografia, detta "edizione artistica proprietà riservata" oppure in fotografia stampata in offset. Infatti, se la città di Napoli e i Campi Flegrei in età moderna erano stati per viaggiatori del Grand Tour un meta più a sud, dal secondo Settecento anche le località dell'ansa meridionale del golfo di Napoli diventano importanti attrazioni per diversi motivi, tra cui il clima, il paesaggio e la natura, ma soprattutto la densità di monumenti storici e archeologici [Berrino, Kawamura 2014, pp. 75-90]. Il movimento incessante di viaggiatori, poi turisti, alimenta dunque una domanda di comunicazione commerciale molto interessante.

L'epoca d'oro della Richter fu tuttavia il periodo tra il 1900 e il 1930, quando fu impegnata nella stampa di manifesti, cartoline pubblicitarie, *dépliants* ed etichette da valigia per il settore dell'industria alberghiera in tutta Italia e persino per i Paesi del Medio Oriente. Richter ebbe quasi il monopolio nell'ambito della pubblicità degli alberghi più importanti in Italia, per i quali produsse cartoline, stampate in offset a colori, che raffigurano il prospetto dell'edificio, in genere dipinto ad acquerello da pittori anonimi.

Queste cartoline hanno sempre sullo sfondo una veduta della località caratteristica per il turismo e denotano uno stile singolare. In quegli anni comparvero anche altri editori tipografici che imitarono lo stile della Richter, senza tuttavia raggiungerne l'altissima qualità.

Richter stampò anche numerose etichette da valigia in cromolitografia, anch'esse disegnate da artisti raffinati. Nel campo dell'etichetta comparvero numerosi concorrenti, ma la qualità della Richter rimase la migliore per la nitidezza e la bellezza dei colori dell'inchiostro e per il gusto del design.

Le cartoline della Richter raffiguranti gli alberghi furono prodotte in particolare per gli hotel di lusso, mentre le etichette da valigia furono realizzate anche per alberghi di second'ordine e a volte persino per modeste pensioni.

Alla svolta della seconda guerra mondiale, con il declino dell'economia dell'industria alberghiera, Richter decadde e dopo la guerra divenne una modesta casa editrice.

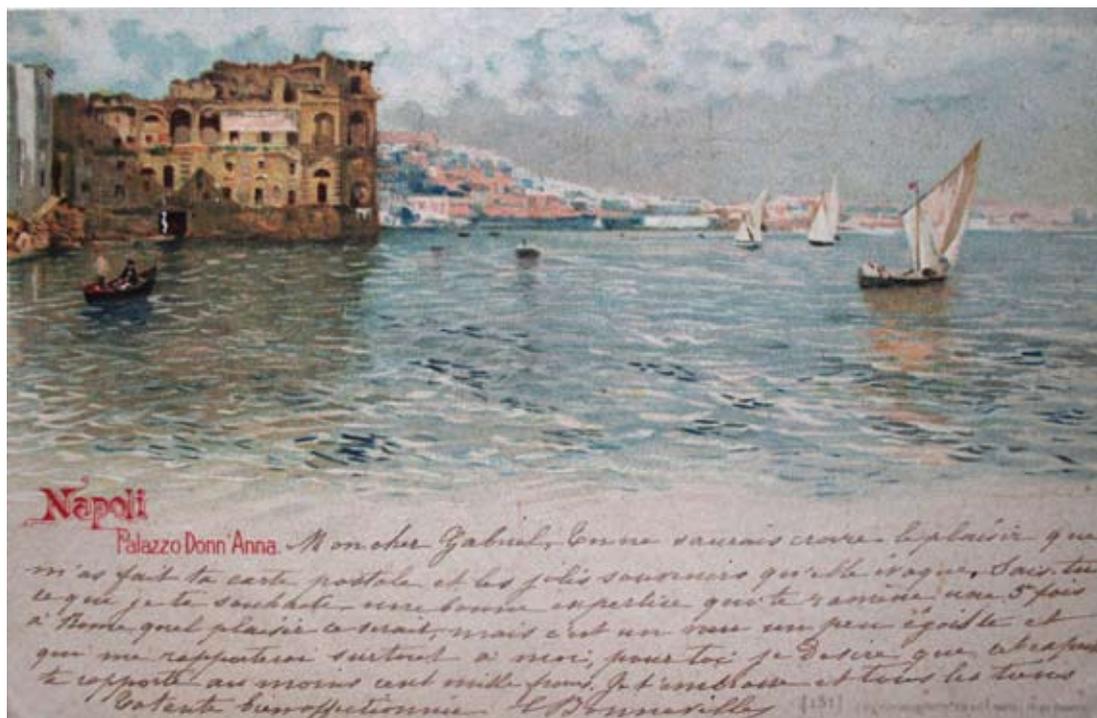
In questo saggio si analizza il genere della veduta realizzata dagli artisti che lavoravano per la Richter per il settore turistico, concentrando l'analisi soprattutto sulle etichette e sulle cartoline degli alberghi, paragonandole alle altre produzioni della stessa ditta e a quelle di altri tipografi contemporanei, ricostruendo anche la storia dell'impresa Richter, molto importante per la storia dell'arte e dell'iconografia della città e per quella del turismo italiano e di Napoli.

L'impresa Richter di Napoli

La ditta Richter fu fondata a Napoli ufficialmente nel 1842 dal litografo Cristiano Richter [Giornale del Regno delle due Sicilie 1842, p. 715], "importando le più recenti pratiche della Svizzera e della Germania" [Atti del Reale Istituto... 1877, p. 17]. Le sue attività risalivano agli anni trenta dell'Ottocento. Difatti, la Biblioteca Nazionale di Napoli conserva una litografia, intitolata *Stato*



Fig. 1: Cartolina raffigurante la Grotta Azzurra di Capri, in cromolitografia dell'edizione artistica proprietà riservata, Richter & C., Napoli, 1900 ca., 14.0 x 8.9 cm, collezione privata.



degli ospedali e stabilimenti. Anno 1834 (mm 505 x 750), al cui centro è un'incisione acquerellata di Napoli vista dal lato orientale – l'attuale via Marina – eseguita su commissione della Direzione generale del Censimento e Statistica del Regno delle Due Sicilie. Anche la sua attività di editore risaliva almeno agli anni Quaranta dell'Ottocento, visto che nel 1847 aveva stampato l'edizione in italiano del romanzo di Walter Scott *Il talismano, o Riccardo di Palestina: storia del tempo delle crociate*.

All'epoca l'officina Richter aveva sede in prossimità di largo Castello (attuale piazza Municipio) nel vico Campane nn. 38-39, dove, tra l'altro, stampava biglietti da visita e vedute di Napoli su sciarpe di seta, vendute come souvenir ai forestieri [Förster 1848, p. 302]. In quegli anni presso Richter si formarono il litografo svizzero Gottfried Kümmerly (1822-1884), che aprì poi il suo atelier litografico a Berna nel 1852, e anche suo figlio Hermann Kümmerly (1857-1905) [Deutsche Biographische Enzyklopädie 2006, p. 129].

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta Richter stampò la grande pianta della città di Napoli, di cm 101 x 77 e composta da 32 riquadri, e l'edizione della cartografia del nuovo piano di Napoli in occasione del risanamento del 1887, intitolata *Lo sventramento, i nuovi rioni e le ampliazioni della città di Napoli: secondo i progetti definitivi legalmente approvati*, nonché diverse planimetrie a corredo delle proposte progettuali di quegli anni [Architetti e ingegneri per Napoli 2014].

Contemporaneamente Richter lavorò anche a litografie artistiche. Difatti, dagli anni Cinquanta stampò le tavole in litografia, a corredo di volumi dedicati agli scavi archeologici delle località del golfo. È il caso del volume di Richard Acton, *Souvenirs de l'Ancienne Ville de Stabies, Aujourd'hui Castellammare* (1857), e di una serie di fascicoli di Fausto e Felice Niccolini, *Le case e monumenti di Pompei* (1859-1896) [Journal général 1859, p. 240]. Nel 1858, Richter stampò anche il noto volume

Fig. 2: Cartolina raffigurante la veduta del golfo di Napoli e il Palazzo Donn'Anna, in cromolitografia dell'edizione artistica proprietà riservata, Richter & C., Napoli, 1910 ca., 13.7 x 8.8 cm, collezione privata.



Fig. 3: Copertina del dépliant stampato dalla Richter & C. per l'Imperial Hotel Tramontano di Sorrento, composto da 4 pagine; la veduta prospettica dell'albergo è identica a quella riprodotta in una cartolina, 18.8 x 24.8 cm, 1910 ca., 14.0 x 8.9 cm, collezione privata.



Fig. 4: Copertina del dépliant stampato dalla Richter & C. per il Grand Hotel di Venezia, composto da 12 pagine, 18.8 x 24.8 cm, 1930 ca., 17.0 x 11.8 cm, collezione privata.

di Camillo Napoleone Sasso, *Storia dei Monumenti di Napoli*, corredato di ricchi disegni architettonici dei principali monumenti napoletani. Nel 1860 pubblicò un album di caricature in 24 tavole, disegnate da Melchiorre Delfico (1825-1895) e la celebre stampa a cromolitografia raffigurante il Duomo di Monreale presso Palermo. Per quest'ultima opera l'officina Richter fu premiata in occasione dell'Esposizione nazionale tenuta a Firenze nel 1861 [*Esposizione italiana 1865*, p. 250]. Nel 1886 stampò il grande volume di mm 630 x 445 intitolato *Dipinti murali di Pompei. Medaglie Istituto d'Incoraggiamento di Napoli Esposizioni di Londra e Milano*, una raccolta di venti cromolitografie raffiguranti gli affreschi murali di Pompei, eseguiti dall'architetto Edoardo Cerillo e dall'incisore Vincenzo Loria (1850-1939).

Nel 1892 Richter edificò un nuovo stabilimento tipografico in via Gennaro Serra, su disegno dell'ingegnere Emmanuele Rocco (1852-1922), noto poi come progettista della galleria Umberto I di Napoli.

Tra gli anni Ottanta e Novanta la tipografia Richter ebbe due sedi commerciali: una all'interno del colonnato di San Francesco di Paola nn. 10-12 [Blewitt 1873, p. 81], poi ampliata ai nn. 9-15 [Bronner 1880, p. 494] e un'altra a via Toledo al n. 309 [Baedeker 1883, 27; Baedeker 1890, p. 27]. Nel 1900 esse risultavano al largo Carolina nn. 2-4 e via Roma n. 304 [Ascoli 1900, 819]. La sede di via Roma dagli inizi del Novecento divenne una succursale e funzionò anche come cartoleria, almeno fino a tutti gli anni Cinquanta, mentre il suo vasto stabilimento si trovava in via Fra' Gregorio Carafa al nuovo corso Garibaldi (o al Reclusorio) n. 35 [*Annuario della stampa* 1926, 810], nei pressi dell'Albergo dei Poveri [Giannelli 1916, p. 733]. L'abitazione privata di Richter era invece a piazzetta Mondragone n. 13. Ai primi del Novecento Richter forniva oramai servizi di ogni tipo: litografia, tipografia, cartoleria e legatoria e, tra l'altro, era il fornitore della

Casa reale dei Savoia [Lo Gatto 1904, pp. 313 e 778]. Si occupava di ogni genere di stampe: da un foglietto pubblicitario con una grafica semplice fino a carte valori, come certificati azionari, banconote per il Banco di Napoli (1909) e dello Stato albanese (1925) e francobolli delle Poste Italiane (1944). Richter godeva di grande fiducia da parte di committenti di primo piano, tra i quali diversi imprenditori del comparto turistico: albergatori, compagnie di trasporti ed enti del turismo, per i quali, dalla fine dell'Ottocento, stampò etichette da valigia, dépliants, manifesti e guide esclusive di hotel.

Richter e i suoi collaboratori artisti

La politica della Richter fu di servirsi di artisti raffinati. Intorno al 1900 stampò il manifesto pubblicitario per le Pelliccerie Gilardini di Roma, disegnato dal noto pittore triestino Leopoldo Metlicovitz (1868-1944), che lavorava soprattutto a Milano per la G. Ricordi & C., famosa casa editrice di musica, ma anche grande officina di stampe di manifesti pubblicitari, come quelli delle aziende commerciali campane Mele & C. di Napoli e la ditta G. Alberti di Benevento, produttrice del liquore Strega.

Ma la Richter fu soprattutto fornitrice di imprese alberghiere: stampò, infatti, una serie di cartoline e menu a cromolitografia e un manifesto dell'Hôtel de Londres di Napoli, ornati con motivi floreali e allegorici femminili, su disegno del celebre illustratore romano Giovanni Mataloni (1869-1944), grande esponente dello stile Liberty. Richter, però, aveva bisogno di un artista che fosse residente a Napoli e si rivolse a Mario Borgoni (1869-1936), nativo di Pesaro, che aveva studiato all'Istituto di Belle Arti di Napoli, dove insegnava ornato. Richter lo assunse come direttore del reparto della cromolitografia intorno al 1905 e Borgoni cominciò a lavorare quasi esclusivamente nei vari generi di stampe artistiche per “i grandi e piccoli cartelli di réclame” [Giannelli 1916, p. 42], specializzandosi nei manifesti.

Le principali opere di Borgoni tra il 1905 e il 1910 furono, infatti, manifesti pubblicitari per alberghi italiani (Hotel Bristol di Napoli, Grand Hotel Villa Igea di Palermo, Grand Hotel di Rimini, Grand Hotel de Gênes di Genova, Regina Grand Hotel di Viareggio ed Excelsior Palace Hotel di Lido Venezia) ed esteri (Grand Hôtel de France di Nizza; Palace Hotel di Atene). Importanti furono soprattutto gli incarichi provenienti dall'Egitto (National Hotel, Savoy Hotel Orientale e Shepherd's Hotel & Ghezireh Palace tutti del Cairo), anche se già prima dell'arrivo di Borgoni, la Richter aveva stampato verso il 1900 il manifesto delle ferrovie egiziane. Sempre intorno al 1900, Borgoni realizzò manifesti pubblicitari per le Ferrovie dello Stato italiano, per il collegamento con carrozze di lusso tra Vienna e Napoli; tra gli anni 1905-1910 lavorò per la Navigazione Generale Italiana a vapore 'La Veloce', producendo anche il menu di bordo; nel 1920 per la ferrovia elettrica Stresa-Mottarone; nel 1925 circa per i piroscafi Esperia e Italia della SITMAR; nel 1926 per la Transatlantica Italiana di Genova; nel 1927 per le Linee aeree d'Italia e nello stesso anno la Richter stampò l'orario delle linee aeree italiane su commissione dell'Istituto nazionale di Propaganda aeronautica di Roma.

L'accuratezza estetica dei lavori editi da Richter si nota anche nelle pubblicazioni illustrate dagli artisti locali regionali: per esempio, il volume della guida-orario delle Ferrovie della Sardegna (1907) fu illustrato dai pittori sardi Filippo Figari (1885-1973) di Cagliari e Giacinto Satta (1851-1912) di Orosei. Il pittore Luca Albino (1884-1952) di Maiori curò, invece, la copertina a colori con la veduta dall'albergo e il paesaggio della costiera per il dépliant dell'Hotel Pensione Palumbo di Ravello. Nel 1932 la Richter pubblicò il fascicolo promozionale del transatlantico Rex con le bellissime illustrazioni di Edina Altara (1898-1983) e di Vittorio de Testa Accornero

(1896-1982). Essendo di origine svizzera, Richter aveva importanti legami soprattutto con clienti elvetici. Fu ancora Mario Borgoni a disegnare numerosi manifesti per la promozione del turismo e dei servizi di trasporto di località come St. Moritz, San Gallo, Ginevra, Montreux, Territet, Glion, Vevey, lago Lemano, Prealpi ecc., e anche Monte Carlo. In alcuni di questi manifesti ritorna, infatti, il motivo preferito dell'artista: la barca a vela. Tuttavia, Richter ebbe anche incarichi da committenti italiani nazionali: lo stesso Borgoni disegnò i manifesti del Cinquantenario del Plebiscito meridionale (1910), della Croce Rossa italiana (dopo il 1914), del Prestito nazionale (1917-1920) e dell'Enit, l'Agenzia Nazionale Italiana del Turismo (intorno al 1927) per la quale produsse manifesti per il Lago Maggiore, Merano, Portofino, Santa Margherita, Ferrara, Capri, Sorrento, Amalfi e Taormina. Proprio per i manifesti dell'Enit, Richter incaricò anche altri cartellonisti, come Vittorio Grassi (1878-1958) che disegnò Monreale, come Vincenzo Alicandri (1871-1955) che disegnò Brescia, e Franz Lenhart (1898-1992) per Aquileia.

Per quanto riguarda la produzione di cartoline turistiche in cromolitografia, la Richter agli inizi del Novecento produsse una splendida serie di altissima qualità, definita "edizione artistica proprietà riservata", che comprese paesaggi di Napoli e dei dintorni con scenari e figure di usi e costumi, realizzati da artisti raffinati.

Forse per espressa volontà dello stesso Richter, non risulta quasi mai la firma degli artisti. Altri tipografi concorrenti, invece, facevano comparire la firma dell'artista sulle cartoline in cromolitografia di questo genere. Un'eccezione è costituita da una serie di cartoline stampate dalla Richter intorno al 1900 sul tema della 'Vita Militare', che rappresenta figure di soldati disegnate dall'importante esponente della scuola dei macchiaioli Giovanni Fattori (1825-1908), del quale si nota la firma.

Inoltre, ricordiamo un'altra cartolina con firma dell'artista in basso a sinistra, stampata agli inizi del Novecento, raffigurante il Vesuvio di notte con due volti caricaturizzati sulla sommità del Vesuvio e del monte Somma. Questo stile bizzarro di montagne antropomorfizzate era un'imitazione di una serie di cartoline turistiche umoristiche della Svizzera tedesca, stampate dal tipografo zurighese F. Klinnger, e disegnate dal pittore Emil Nolde (1867-1956), che firmò all'epoca quelle cartoline con il suo vero nome Emil Hansen.

In ogni caso, Richter si rivolgeva al migliore artista del settore. Nel reparto dell'incisione occupò ad esempio Francesco Tessitore [Giannelli 1916, p. 458]; la maggior parte delle etichette da valigia furono, invece, disegnate da un artista che si firmava col monogramma 'PN' (leggibile anche come PNI, ossia PNJ: forse J sarebbe L specchiata oppure I lunga arabeggiante). Quest'artista inizialmente firmava 'NP' (leggibile anche NPI, ossia NPJ) come nell'etichetta dell'Hotel Villa d'Este et Reine d'Angleterre di Cernobbio (Como) e dell'Aktion Palace Hotel di Atene. Il grande collezionista portoghese di etichette da valige, Joao-Manuel Mimoso ipotizzò che quest'artista fosse un certo J. Paschal e a seguito di tale ipotesi tutti i collezionisti riprendono questa attribuzione, ma nessun documento lo conferma, così come non si spiega il significato della lettera N.

Infine, lo stesso Mimoso nega la sua ipotesi iniziale e oggi pensa a qualche artista italiano con iniziali P e N. Nel presente saggio, d'ora in poi il nome di quest'artista viene indicato con 'PNJ'.

Ricordiamo poi che alcune etichette da valigia erano miniature dei manifesti degli alberghi disegnati da Borgoni, come nel caso delle etichette del Grand Hotel de Gênes di Genova, dell'Excelsior Palace Hotel di Venezia (Lido), dello Shepherd's Hotel, del National Hotel e del Bristol Hotel di Cairo, ecc.



Etichette da valigia degli alberghi

Richter avviò la produzione di etichette da valigia degli alberghi già da fine Ottocento: una delle prime fu quella del Grand Hotel Continental Royal de la Paix di Firenze e del Nouveau Hotel Suisse di Roma, stampate da un'incisione raffigurante il prospetto dell'edificio nel tipico stile di una testata di lettera o di ricevuta dell'hotel del secondo Ottocento, forse utilizzata anche come biglietto pubblicitario. In questo stesso stile esiste anche quella raffigurante il prospetto del Parker's Hotel di Napoli, utilizzato come copertina del dépliant intorno al 1900.

Diversamente, il disegno delle etichette da valigia prodotte dalla Richter a fine Ottocento era costituito dal solo nome dell'albergo in carattere elegante e in monocolori, come nei casi dell'Hotel Genazzini & Metropole di Bellagio, dell'Hotel Britannique di Napoli, dell'Hotel Smith di Genova, dell'Hotel National di Sanremo, del Grand Hotel Tirano di Valtellina, eccetera. Dal 1905 circa fino agli anni Venti, grazie all'intensa produzione del citato artista PNJ, Richter produsse numerosissime etichette disegnate in cromolitografia e divenne il più importante tipografo nel campo delle etichette da valigia.

L'artista PNJ non sempre firmò le etichette, ma l'attribuzione risulta certa, per la coerenza dello stile dei prodotti Richter di quegli anni, sebbene registriamo anche altri artisti con altri stili. Sulla base delle ricerche effettuate fino a oggi stimiamo che PNJ firmò le etichette di almeno 49 alberghi in Italia: 10 di Napoli (de Londres; Grand; Royal des Etrangers; Excelsior; Pension Maurice; Riviera; Bertolini's Palace; Grand Eden; Patria; Pension Pinto Storey), 3 di Sorrento (Excelsior Grand; Vittoria; Loreley & Londres), 4 dell'isola di Capri (Quisisana; La Palma; International; Paradiso), 2 di Palermo (Villa Igea; Excelsior Palace), 2 di Taormina (San Domenico Palace; Castello a Mare), 1 di Agrigento (Grand Hotel et Agrigentum), 3 di Roma (Fisher's Park; Windsor; Excelsior), 1 di Firenze (Stella d'Italia & S. Marco), 8 di Venezia (Grand; Regina; Monaco; Royal Danieli; Internazionale; Vittoria & Bristol; Rialto; des Bains di Lido), 1 di Milano (de la Ville), 3 di Genova (de Gênes; Isotta & Genève; Miramare et de la Ville), 3 di Riviera ligure (Miramare di Santa Margherita Ligure; Grand Miramare di Sestri Levante; Verdi di Rapallo, sicuramente tanti altri non ritrovati per ora), 5 sui laghi (Iles Borromées di Stresa; Villa Serbelloni di Bellagio; due per Villa d'Este et Reine d'Angleterre di Cernobbio; Grand Hotel di Gardone Riviera) e 4 di altri luoghi (Royal Hotel S. Marco di Ravenna; Hotel Tre Cime di Sesto alle Dolomiti; Grand Hotel di Tirano; Grand Hotel Bagni Nuovi di Bormio), e dei seguenti alberghi all'estero: 6 della Svizzera (Beau Rivage di Ginevra; Grand Europe di Lucerna; Bahnhof Termini-

Fig. 5: Etichetta da valigia del San Domenico Palace Hotel di Taormina, con firma di monogramma PNJ, cromolitografia stampata dalla Richter & C., 1910 ca., 9.0 x 7.0 cm, collezione privata.

Fig. 6: Etichetta da valigia del Majestic Hotel Diana di Milano raffigurante il prospetto dell'albergo, cromolitografia stampata dalla Richter & C., 1920 ca., 14.4 x 8.9 cm, collezione privata.

nus di Spiez; Hotel Saratz di Pontresina; Palace di Maloja; Carlton di Locarno), 4 della Francia (Balmoral Palace di Monte Carlo; Beau Site di Cannes; Panorama Palace Hotel di Beaulieu sur mer; de Russie et d'Angleterre di Marsiglia), 1 della Germania (Kurhotel di Bad Neuenahr), 1 dell'Austria (Park Hotel di Villach), 9 dell'Egitto (Mena House di Cairo; Eden Palace di Cairo; Bristol di Cairo; Semiramis di Cairo; Winter Palace e Luxor di Luxor; Casino di San Stefano; Cataract di Assuan; Grand Hotel di Helwan), 2 della Grecia (entrambi di Atene: Aktation; Palace), 3 della Turchia (due di Pera Palace d'Istanbul; Meguerditch Tokatlian di Therapia), 3 dell'Africa (Grand Hotel di Tripoli; Albergo agli Scavi di Leptis Magna di Homs; Beach Hotel di East London), 1 d'Indonesia (Villa Dolce di Giava) e 1 della Cina (Astor House di Shanghai).

Tutte le etichette degli alberghi stampate dalla Richter – con o senza firma dell'artista PNJ o di altri – risultano a tutt'oggi, in base alle mie ricerche, così distribuite per area geografica: 251 etichette per alberghi italiani (43 di Napoli, 22 di Campania escluso Napoli, 42 di Roma, 24 di Venezia, 18 di Firenze, 6 di Viareggio, 4 di Montecatini Terme, 9 di altri luoghi toscani, 17 della Sicilia, 10 di Genova, 10 di Riviera ligure, 5 di Bologna, 5 di Milano, 14 sui laghi e 22 di altri luoghi); almeno 85 etichette all'estero: 23 dell'Egitto, 11 della Francia, 10 della Svizzera, 8 della Turchia, 4 delle colonie italiane, 4 dell'Austria, 3 della Grecia, 3 della Cina, 2 della Spagna, 1 della Germania, 1 del Sudafrica, 1 dell'India, 1 dell'Indonesia, 1 del Messico e 12 di altri paesi del Medioriente. I soggetti raffigurati nella maggior parte delle etichette da valigia rappresentano i monumenti o le vedute che connotavano le località nella comunicazione turistica: per Venezia il bacino di San Marco o il canal Grande, per Pisa la torre pendente, per Napoli il suo golfo col Vesuvio, per Capri i faraglioni, per Roma diversi luoghi come la veduta della basilica di San Pietro, Trinità dei Monti, fontana di Trevi, arco di Tito ecc., per il Cairo le piramidi, per Gerusalemme la torre di Davide e così via. Meno spesso l'etichetta raffigura il prospetto dell'edificio dell'albergo: almeno 98 esempi su 336 etichette ritrovate. La rappresentazione dell'esterno degli alberghi avveniva solo per quelli di lusso, perché avevano una facciata bella e sontuosa.



Fig. 7: Cartolina pubblicitaria dell'Hotel Continental di Roma, raffigurante la fotografia della hall stampata dalla Richter & C., 1910 ca., 14.0 x 9.0 cm [collezione privata].



Fig. 8: Cartolina promozionale dell'albergo Le Savoy di Napoli, firmata E. Bocchino (in basso a sinistra), stampata dalla Richter & C., 1910 ca., 14.0 x 9.0 cm, collezione privata.



Fig. 9: Particolare della cartolina promozionale dell'Hotel Royal di Roma, raffigurante l'interno del salone del ristorante, firmata 3B (in basso a destra), stampata dalla Richter & C., 1920 ca., 14.0 x 9.0 cm, collezione privata.

Cartoline pubblicitarie degli alberghi di lusso

Dal 1905 circa fino alla fine degli anni Venti, Richter rispose alla domanda espressa dagli alberghi di avere cartoline promozionali. Alcune di esse furono stampate sulla base di fotografie in monocolori in offset, mentre quelle a colori presentavano lo stile caratteristico della Richter, vale a dire riproducevano un disegno ad acquerello, spesso realizzato da un artista importante, che raffigurava minuziosamente il prospetto dell'hotel.

Si configurava così lo specialismo della rappresentazione pittorica degli alberghi. Anche in questo ambito, purtroppo, non sempre gli artisti sono identificabili. Intorno al 1900 probabilmente lavorò per la Richter un pittore del nord Italia, che dipinse gli alberghi di Venezia, Milano, Firenze e delle località sui laghi. Questo artista non è ancora identificato, perché non firmò mai.

Negli stessi anni troviamo poi un altro artista che firmava con un monogramma difficile da leggere, probabilmente 'AC', per poche cartoline come nel caso dell'Hotel Bristol di Roma, del Palace Hotel di Livorno e dell'Hotel Continental di Napoli. Possiamo ipotizzare che si tratti di uno dei pittori paesaggisti vissuti a Napoli in quel periodo come Alceste Campriani (1848-1933) o Antonio Coppola (1839 o 1850-1916). Tra i due, il più probabile è Coppola. Innanzitutto questi lavorava per cartoline con rappresentazioni paesaggistiche per il turismo in cromolitografie per diverse tipografie napoletane come E. Ragozino e Fabio Bicchieral Editore. Guardando le diverse varianti della firma di Coppola, riscontriamo una somiglianza con la lettera maiuscola 'A' stilizzata con il monogramma che compare nelle cartoline Richter. Forse firmava in modo diverso per distinguere i diversi committenti. Inoltre, sulla cartolina stampata dalla Richter raffigurante l'interno della sala da ballo del Grand Hotel de Russie et d'Angleterre di Marsiglia è presente la firma con un cognome per esteso, che comincia con la lettera A, abbastanza simile a quello di Coppola.

In seguito, intorno al 1920, le cartoline con i prospetti degli hotel dipinte ad acquerello e stampate in offset a colori dalla Richter vennero firmate spesso dall'artista 'EB', uno dei più attivi in questo genere e probabilmente residente proprio a Napoli. Questi ha lasciato numerose opere per la Richter, firmando col monogramma EB, ma con E specchiata. In alcuni casi il pittore EB firma per esteso il cognome, ma risulta illeggibile; si tratta forse di Bocchino, osservando le cartoline stampate dalla Richter, raffiguranti il Grand Hotel Isotta di Genova, il Grand Hotel di Roma e il Savoy di Napoli. Potrebbe trattarsi di "Bocchino, Ernesto, specialista lavori in cromo" [Lo Gatto 1904, p. 246], abitante alla Riviera di Chiaia n. 260, registrato tra gli "artisti e pittori" dall'annuario del 1904.

La maggior parte delle cartoline degli alberghi prodotte dalla Richter non recano la firma dell'acquerellista, ma, guardando lo stile, molte di esse possono essere attribuite allo stesso pittore EB, anche se molto probabilmente lavorarono per la Richter anche altri pochi pittori specializzati nella rappresentazione di alberghi.

Fanno eccezione alcune poche cartoline prodotte dalla Richter e firmate da artisti noti. Ad esempio, Mario Borgoni dipinse le vedute del Grand Hotel Vittoria di Sorrento, della Villa Igea Grand Hôtel di Palermo e del Grand Hotel du Vésuve di Napoli, firmando col suo monogramma 'MBI'. Altro esempio è il paesaggista residente a Napoli Nicolas De Corsi (1882-1956), che realizzò diversi quadri a olio per cartoline dell'Hotel du Vésuve (attuale Grand Hotel Vesuvio) per la Richter; ad esempio una di esse raffigurava la veduta del Borgo Marinari con il Castel dell'Ovo visto dalla finestra dell'hotel. Altri esempi ancora sono il pittore Romeo Cavi (1862-1908), che dipinse lo scenario del ristorante dell'Excelsior Hotel di Roma e il pittore siciliano Mario Mirabella (1870-1931), che acquerellò il prospetto del Grand Hôtel Métropole di Taormina.



Le cartoline prodotte dalla Richter e firmate dall'artista EB o E. Bocchino (attribuzione) sono almeno 52 (10 di Napoli, 6 dintorni di Napoli, 10 di Roma, 3 di Genova, 2 di Lido di Venezia, 4 della Sicilia, 13 di altri luoghi italiani e 4 dell'estero: Atene e Cairo), tutte databili intorno al 1920. Eccezionalmente l'artista EB dipinse diverse vedute interne dell'albergo come nel caso dell'Hotel Royal di Roma. In seguito, intorno al 1930, l'artista EB produsse altre vedute con alberghi di diverse località napoletane, ma per altri tipografi; ad esempio, la cartolina dell'Hotel Victoria in via Partenope di Napoli stampata dal tipografo F. De Luca Gentile & C. di Napoli; quella del Regina Hotel Mergellina in via Piedigrotta stampata dal tipografo Arti Grafiche G. Grassi di Milano e per il Quisisana & Grand Hotel di Capri dal tipografo M. Pescarolo & C. di Napoli. Nel frattempo, infatti, erano sorte in Italia, e soprattutto a Napoli, tipografie che cercavano di imitare lo stile della Richter nel campo delle cartoline degli alberghi, senza comunque riuscire a raggiungere l'alta qualità dell'azienda di origine svizzera e dei suoi artisti. Per esempio il tipografo Donadio di Napoli stampò alcune cartoline di alberghi, alcuni dei quali già clienti della Richter – come l'Hotel Riviera di Napoli e Macpherson's Hotel Britannique di Napoli, Grand Hotel di Roma, ecc. Un esempio è la cartolina del Grand Hotel Royal di Napoli, sulla quale si legge la firma dell'artista Matania, probabilmente il napoletano Fortunino Matania (1881-1963) che dipingeva spesso negli anni '20-'30 scene di ambienti interni degli alberghi di lusso con clienti di alta società per le cartoline della CIGA (Compagnia Italiana Grandi Alberghi) prodotte dalla tipografia milanese Arti Grafiche Alfieri & Lacroix.

Ricordiamo, inoltre, che le cartoline degli alberghi in offset (eccezionalmente alcuni casi napoletani in cromolitografia) a colori stampate dalla Richter senza o con firma dell'artista risultano in totale almeno 250: 41 di Napoli, 9 di Sorrento, 11 di altre zone campane, 31 di Roma, 12 di Firenze, 7 di Montecatini Terme, 11 di altre zone toscane, 24 di Venezia, 7 di Lido di Venezia, 7 di Milano, 11 di Genova, 7 di Riviera ligure, 10 dei laghi, 8 Palermo, 12 di altre zone siciliane,

Fig. 10: Cartolina del Grand Hotel Cavour di Firenze, in offset dalla Richter & C. 14.0 x 9.0 cm, collezione privata.

18 di altri luoghi italiani e 24 dell'estero. Da notare che in molti casi la raffigurazione dell'edificio dell'albergo e il suo sfondo paesaggistico nelle cartoline prive di firma dell'artista non sono fedeli alla realtà, forse per ottenere un effetto maggiore.

È il caso della cartolina del Savoia Hotel & Princesse Jolanda di Venezia, dove l'edificio è chiaramente alterato: infatti, il numero delle finestre sono 11, anziché 8; inoltre, viene rappresentato più alto della dependance dell'Hotel Danieli che si trova a fianco a sinistra, ma in realtà era molto più basso.

Così anche la cartolina dell'Hotel de l'Europe (all'epoca considerato il migliore insieme al Danieli, oggi sede dell'Ufficio della Biennale) visto dal canal Grande: si nota che a fianco a destra dovrebbe esserci l'Hotel Monaco, ma vi è dipinto un altro edificio. In una cartolina dell'Hotel Regina, visto dal canal Grande, sulla prospettiva destra, fino alla piazza San Marco risultano omissi numerosi edifici, per mettere in risalto la vicinanza dell'hotel con la piazza San Marco. Così pure l'edificio dell'Hotel Monaco fu dipinto falsamente con un piano in più, dando un effetto di un edificio grandioso. Così gli alberghi sul canal Grande furono dipinti spesso falsamente. Un altro albergo veneziano vicino a piazza San Marco, l'Hotel Cavalletto, fu dipinto con una prospettiva deformata, con 19 finestre a ogni piano, invece di 14.

Anche alcuni alberghi fiorentini furono dipinti con falsificazioni. Nella cartolina dell'Hôtel de Rome di piazza Santa Maria Novella compare una finestra in più a ogni piano della facciata, e l'edificio risulta avvicinato alla Basilica di Santa Maria Novella, questo per rendere un effetto di prossimità all'importante monumento. Anche il Grand Hotel Cavour fu dipinto scambiando la sua posizione in via dei Martelli vicino al Duomo, in realtà in via del Proconsolo; anche in questo caso compare una finestra in più per ogni piano, così come pure un piano in più. Anche l'Hotel Esperia (oggi Hotel Artemide) in via Nazionale a Roma fu dipinto e falsificato con 9 finestre, invece di 7 per ogni piano, e avvicinato alla chiesa di San Paolo dentro le Mura mediante l'omissione di un edificio. Anche alcuni alberghi napoletani non sono dipinti fedelmente. Il caso più rilevante e più fantasioso, piuttosto che falso, è quello dell'Eldorado Modern Hotel (oggi abitazione) firmato dall'artista EB.

Oltre alla falsificazione dell'aumento delle finestre dell'edificio, la sua veduta dello sfondo è quella precedente alla colmata di via Santa Lucia, e dunque ancora affacciata sul mare, con le bancarelle di pescatori e persino l'edificio dello scomparso Hotel de Rome (ex Palazzo Carafa) sporgente sul mare con la chiesa a fianco in fondo.

In ogni caso la Richter con le sue produzioni creava un nuovo genere di vedutismo italiano, alimentando l'immaginario turistico e rispondendo alla domanda dell'industria alberghiera.

Un'altra caratteristica delle cartoline degli alberghi stampate dalla Richter è l'uso precoce del carattere 'Akzidenz Grotesk'. Le sue didascalie sono scritte quasi sempre in questo modernissimo carattere sans-serif, che la fonderia tedesca H. Berthold AG aveva creato nel 1896. Si tratta di un carattere che si diffonderà sulle cartoline a partire dagli anni Venti, ma Richter lo impiega già prima del 1910, in particolare per le sue cartoline degli alberghi.

L'Akzidenz Grotesk è l'anticipazione dei due noti caratteri 'Helvetica' e 'Univers', che sarebbero stati creati entrambi dagli Svizzeri nel 1957. Si ritiene che la differenza tra questi due e l'Akzidenz Grotesk sia nella 'R', ma la Richter utilizzava spesso una 'R' molto simile a quella dell'Helvetica o dell'Univers, che non erano ancora nati a quell'epoca. Il carattere scelto dalla Richter era, dunque, molto innovativo in Italia e anzi tipicamente svizzero, se pensiamo che il noto tipografo zurighese Edition Photoglob Co. già stampava cartoline turistiche italiane con didascalie in Akzidenz Grotesk.

Conclusioni: l'industria alberghiera svizzera e la fine della casa Richter

La fortuna della Richter fu dovuta, senza dubbio, all'espansione su una dimensione internazionale del fenomeno turistico nei decenni a cavallo dell'Ottocento e del Novecento e, all'interno di questa fase espansiva, al ruolo di primo piano svolto dall'impresa alberghiera svizzera in Italia, nel bacino euromediterraneo e in Medio Oriente, dove i migliori alberghi furono fondati e gestiti da imprenditori svizzeri [Berrino 2011, p. 148].

Molte etichette da valigia e cartoline degli alberghi stampate dalla Richter furono commissionate da albergatori svizzeri attivi in Italia e anche fuori dalla Svizzera e dall'Italia, come ad esempio la famiglia Hauser & Doepfner proprietaria del Grand Hotel di Napoli e dell'Hotel Miramare di Genova; il Landry possedeva e gestiva il Métropole di Chamonix, il Bristol di Napoli, l'Excelsior Palace di Palermo; l'Hotel Miramare di Santa Margherita Ligure della famiglia Stoppani; il Grand Hotel Brun di Bologna della famiglia Brun; la famiglia Kraft possedeva l'Hotel Continental Royal de la Paix, il Grand Hotel e Hotel d'Italie di Firenze; Hotel Hassler & New York di Roma della famiglia Hassler; Hotel Eden di Roma della famiglia Nistelweck & Wirth; il Grand Hotel di Roma del celebre Ritz; l'Hotel Excelsior di Roma e Napoli del barone von Pfyffer; l'Hotel Riviera di Napoli diretto dallo svizzero Alexander Tasch; l'Hotel Majestic (già Suisse) di Roma, il Grand Hotel Villa Politi di Siracusa, il Grand Hotel des Temples di Agrigento (nella cartolina della Richter è raffigurato l'edificio sormontato dalla bandiera della Svizzera) diretto dallo svizzero; la famiglia Bucher-Durrer possedeva l'Hotel Minerva e l'Hotel Quirinale di Roma, il Palace Hotel di Milano, il Grand Hotel Villa Serbelloni di Bellagio, l'Hotel Semiramis di Cairo [Kawamura 2004, pp. 11-41]. Il declino della Richter nel settore dell'industria alberghiera cominciò, infatti, col declino e la fine di quella svizzera. Con lo scoppio della prima guerra mondiale, in Italia cominciò a essere promossa l'industria alberghiera del "made in Italy" [Spada 1918], quindi gli albergatori svizzeri in Italia, cioè clienti di Richter, iniziarono a indebolirsi. Tuttavia, grazie all'indubbia alta qualità delle stampe, Richter conservò la clientela del comparto alberghiero ancora per tutti gli anni Venti. Nacquero molti concorrenti italiani, ma non delle capacità di Richter. Il fascismo certamente non favorì l'impresa straniera. Ricordiamo che furono addirittura vietate le denominazioni alberghiere in lingua straniera e rinominate in italiano. Per Richter non fu facile sopravvivere nella sfera turistico-ricettiva.

Dopo la seconda guerra mondiale, negli anni Cinquanta e Sessanta si aprì un altro periodo d'oro della fioritura delle etichette da valigia, ma Richter aveva quasi smesso di lavorare in questo campo. In quell'epoca il tipografo genovese SAIGA (già Barabino & Graeve) con la collaborazione del raffinato pittore Filippo Romoli (1901-1969) produsse cartoline per il turismo in Campania, contribuendo soprattutto ad alimentare l'immaginario di Salerno, dei suoi dintorni e del Cilento. Un altro artista importante che lavorerà con SAIGA sarà Mario Puppo (1905-1977), che disegnò nel 1942 il manifesto di Napoli dell'Enit raffigurante la veduta del golfo di Napoli visto da Posillipo; in seguito, negli anni 1945-55, Puppo lavorò per la Richter per numerosi cartelloni dell'Enit (Napoli, Ischia, Monte Faito e Campi Flegrei) e per diverse manifestazioni napoletane. Negli anni Cinquanta Puppo lavorò anche con altri tipografi napoletani come 'Flli Manzoni' e 'Lit. Scarpati' - quest'ultimo si avvale anche di un altro bravo artista, Virgilio Retrosi (1892-1975). Negli anni Cinquanta la Richter divenne una casa editrice, specializzata in libri di medicina e di religione, stampando tutte le pubblicazioni scritte dall'arcivescovo cattolico americano Fulton John Sheen (1895-1979) nella versione in italiano fino al 1964, poi chiuse definitivamente la sua azienda. Il declino dello svizzero Richter coincideva con il declino dell'industria alberghiera svizzera internazionalizzata.

Bibliografia

- Annuario della stampa italiana ed europea* (1926). Roma: Federazione Nazionale della Stampa Italiana.
- Architetti e ingegneri per Napoli. Progetti dal 1863 al 1898 nella Biblioteca dell'ANLAI Campania* (2014). A cura di CASTAGNARO, A., schede a cura di MONTUONO, G.M. Napoli: Artstudiopaparo.
- ASCOLI, A. - VICOLI, G. (1900). *Guida generale di Napoli e provincia*. Napoli: Stab. Tipo-Stereotipo F. Di Gennaro & A. Morano.
- Atti del Reale Istituto d'Incoraggiamento di Napoli* (1877). Napoli: Tipogrado del Real Istituto.
- BAEDEKER, K. (1883). *Southern Italy*. Leipzig-London: Karl Baedeker.
- BAEDEKER, K. (1890). *Southern Italy*. Leipzig-London: Karl Baedeker.
- BERRINO, A. (2011). *Storia del turismo in Italia*. Bologna: Il Mulino.
- BERRINO, A. - KAWAMURA, E. *L'évolution du tourisme en Campanie et ses relations à l'industrialisation (XVIIe-XXe siècles)*. In *Le Tourisme comme facteur de transformations économiques, techniques et sociales (XIXe-XXe siècles)*. (2014). A cura di GIGASE, M. - HUMAIR, C. - TISSOT, L. Neuchâtel: Alphil.
- BRONNER, C.A. - CIPRIANI, G.D. (1880). *Annuario napoletano. Grande guida commerciale*. Napoli: C.A. Bronner & Cipriani.
- Deutsche Biographische Enzyklopädie* (2006). 2 Aufl., Band 6. Berlin: De Gruyter.
- Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861 (1865). Relazioni dei giurati. Classi XIII a XXIV*, volume terzo. Firenze: Tipografi di G. Barbèra.
- FÖRSTER, E. (1848). *Handbuch für Reisende in Italien*. München: Literarisch-artistische Anstalt.
- GIANNELLI, E. (1916). *Artisti napoletani viventi: pittori, scultori ed architetti. Opere da loro esposte, vendute e premi ottenuti in Esposizioni Nazionali ed Internazionali; con 171 ritratti di artisti*. Napoli: Tipografia Melfi & Joele.
- Giornale del Regno delle due Sicilie* (1842). Napoli: s.n.t.
- Il Filangieri: rivista giuridica, dottrinale e pratica* (1901). Milano: L. Vallardi.
- Journal général de l'imprimerie et de la librairie* (1859). Deuxième série. Tome III. Année. Paris: Au cercle de la librairie, de l'imprimerie, de la papeterie.
- KAWAMURA, E. (2003). *Alberghi e albergatori svizzeri in Italia tra Ottocento e Novecento*. In *Storia del turismo* (2003), n. 4. A cura di BERRINO, A. Milano: Franco Angeli, pp. 11-41.
- LO GATTO, A.M. (1904). *Grande guida commerciale storico-artistica, scientifica, amministrativa, statistica, industriale e d'indirizzi di Napoli e Provincia*. Napoli: Stab. Tipografico di Pasquale Ruggiano e figlio.

Sitografia

- <http://www.tabacaria.co.pt>, consultato il 5 marzo 2015
- <http://m-luggage-labels.com/italy1.html>, consultato il 5 marzo 2015
- <http://digilander.libero.it/adretichette/raccolta%20etichette%20italiane%20pag.1.html>, consultato il 5 marzo 2015
- <http://www.flickr.com>, consultato il 5 marzo 2015

In Palestina lungo le vie carovaniere

Tra paesaggi consolidati e rivoluzioni insediative

Alessandra Terenzi

Politecnico di Milano- Facoltà di Architettura Civile

Abstract

In poco più di un secolo le città della Palestina, storicamente cosmopolite, sono cambiate radicalmente. Lungo la strada da Giaffa a Gerusalemme, le rivoluzioni insediative hanno stravolto l'assetto dei paesaggi preesistenti. I nuovi immigrati ebrei provengono da culture molteplici, trapiantate in un ambito geografico ristretto e ricco di storia. Con l'innesto del sionismo i paesaggi urbani e rurali, teatri di conflitto con le popolazioni autoctone, diventano strumento attraverso il quale l'ideologia sionista mira a stabilire un legame con la storia, rivalutando luoghi antichi e dimenticati a fini contemporanei.

In Palestine, along main caravan routes. Between consolidated landscapes and settlement revolutions

In just over one century Palestinian cities, traditionally cosmopolitan, have radically changed. Along the road from Jaffa to Jerusalem, settlements revolutions have left their marks, changing the structure of the pre-existing landscapes. The new Jewish immigrants, coming from multiple cultures, moved into a limited geographic area rich of history. With the advent of Zionism, urban and rural landscapes, theaters of conflicts with indigenous peoples, became the instrument through which the Zionist ideology aimed to establish a link with the history, re-evaluating ancient and forgotten sites in contemporary purposes.

Keywords: Processi insediativi, conflitti etnici, passato conteso.

Settlement processes, ethnic conflicts, contested past.

© Alessandra Terenzi

Corresponding author: alessandra.terenzi@polimi.it

Received February 17, 2014; accepted May 29, 2015

Introduzione

In poco più di un secolo le città della Palestina sono cambiate radicalmente, passando da un assetto di tipo cosmopolita, caratterizzato dalla convivenza tra etnie, religioni e culture diverse – comune tra l'altro a tutte le regioni costiere del Vicino Oriente – ad una dimensione di chiusura nello stato-nazione e di drammatici conflitti. Tuttavia questa trasformazione radicale è un fenomeno recente: alla fine del Settecento la Palestina inizia a catalizzare gli interessi delle potenze europee e nuovi insediamenti, insieme a nuove attività, affiancano le armature urbane consolidate. Nella seconda metà dell'Ottocento sorgono numerosi villaggi agricoli sperimentali, insieme a nuovi nodi infrastrutturali, integrati da insediamenti militari e produttivi.

Ma in questo periodo due sono i fenomeni sociali che iniziano a scardinare il precedente equilibrio su cui vivevano le cosmopolite città del Levante: da un lato i crescenti fenomeni di nazionalismo arabo, dall'altro le prime manifestazioni dell'ideologia sionista, emerse in concomitanza con le persecuzioni antisemite. Migliaia di ebrei iniziano a migrare in Palestina, non solo dalla Russia e dalla Polonia – epicentri dei pogrom - ma anche da numerosi paesi arabi e islamici, tra cui Yemen, Etiopia e Nord Africa. Anche all'interno delle diverse comunità ebraiche le tensioni tra i singoli gruppi si acuiscono, in particolare tra gli ebrei Askenaziti e gli ebrei Mizrahim, originari dei Paesi arabi e considerati arretrati rispetto agli ideali sionisti, posti in seguito alla base della costituzione di Israele.

Con l'avvento del sionismo si complicano ulteriormente i rapporti con le popolazioni autoctone palestinesi. Nel 1917, quando gli ebrei sono solo l'8% della popolazione, la Gran Bretagna promulga la dichiarazione di Balfour che favorisce la nascita di un "focolare ebraico in Palestina". Nel 1920 il mandato inglese promuove il rapido incremento della loro presenza, che in pochi anni raggiunge il 20%. Dal 1920 al 1947 la terra posseduta dagli ebrei in Palestina passa dall'1,7% al 6%. Per favorire l'insediamento ebraico, gli inglesi progettano e costruiscono infrastrutture, elaborano piani urbanistici per le antiche città e per i nuovi quartieri [El Eini 2006]. In tale scenario la strada da Giaffa a Gerusalemme - dal porto di Terrasanta alla città santa per antonomasia - assume una particolare rilevanza. Giaffa si trova lungo la Via Maris, che collega l'Egitto alla Mesopotamia; Gerusalemme si trova lungo la Via di Crinale, mentre più a est corre la Via Regia, che continua in direzione di Aleppo, Damasco e Amman. La strada da Giaffa a Gerusalemme, con altre connessioni est-ovest, integra le direttrici nord-sud formando una rete incardinata sulle città carovaniere [Blake, Mitchell 1985]. Incentrato su tale itinerario, questo contributo prende in esame i luoghi dove le rivoluzioni insediative precedenti e successive alla fondazione dello Stato di Israele hanno lasciato il segno, stravolgendo l'assetto dei paesaggi preesistenti. I teatri della contesa non si limitano solo alle città e ai rispettivi complessi monumenti, ma coinvolgono anche il paesaggio rurale.

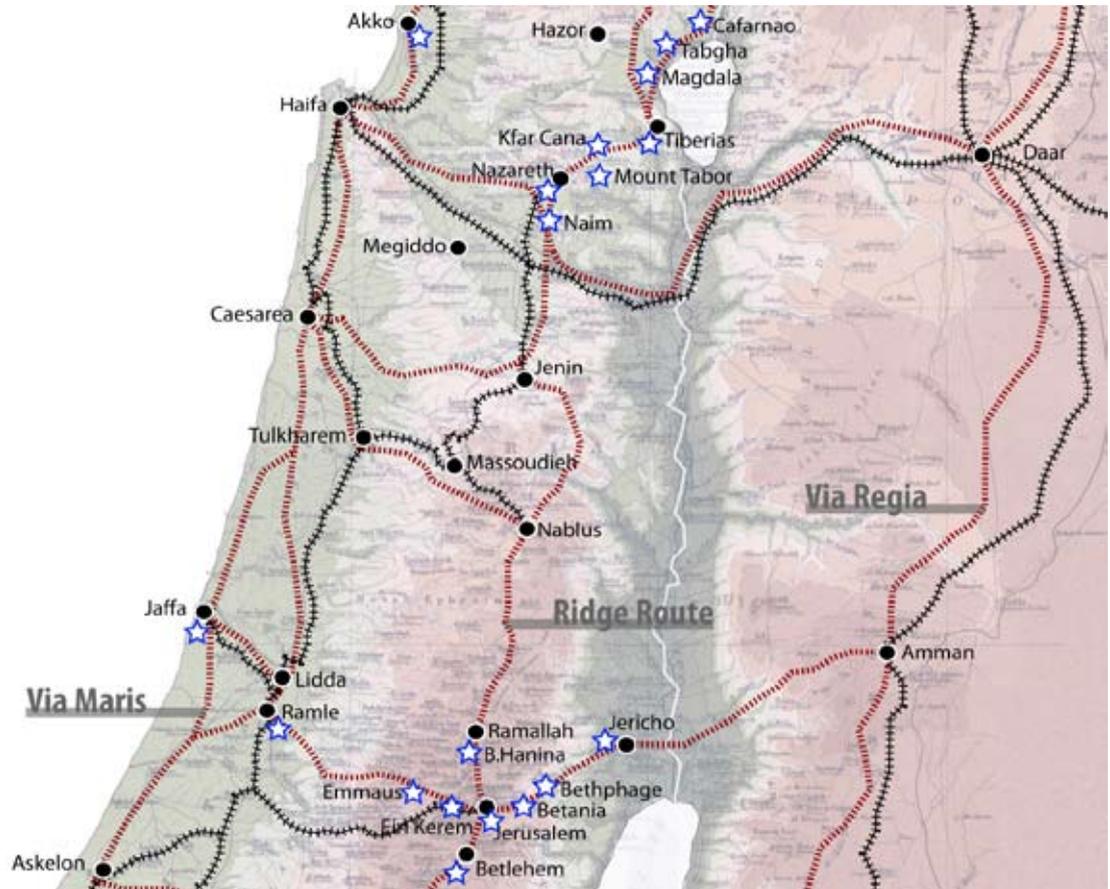


Fig. 1: Le principali direttrici della Palestina attraverso la Valle Jesreel e la Piana di Sharon, lungo le quali si trovano i monasteri francescani. In corsivo le città sedi di principali monasteri, in tondo le città principali (elaborazione dell'autore).

Alle diverse provenienze degli immigrati ebrei corrispondono tradizioni lontane e molteplici, trapiantate in un ambito geografico ristretto e ricco di storia, nel quale la civiltà islamica si è misurata con radici di matrice ellenistica, romana e bizantina.

Le migrazioni ebraiche sono gestite dalle organizzazioni sioniste dei paesi di origine, ma producono effetti imponenti sull'assetto economico, sociale e territoriale della Palestina. La trasformazione del paesaggio, in particolare, è l'occasione per ristabilire – e rivendicare – un legame con la 'terra di origine'. Luoghi antichi e stratificati, alcuni quasi dimenticati, diventano teatro di conflitti, evocano miti e simboli per culture diventate antagoniste, che associano al significato dei luoghi le proprie strategie insediative. Le campagne vengono trasformate attraverso l'introduzione di nuove colture e nuove tecniche di coltivazione; in poco tempo si passa da un'agricoltura di sussistenza a un'agricoltura intensiva per l'esportazione. Le città e i villaggi arabi lungo la strada da Giaffa a Gerusalemme vengono stravolti; le tappe carovaniere di un tempo aggregano i nuovi insediamenti, ma interi nuclei urbani e parti di città perdono la loro identità e la componente etnica diventa un elemento caratterizzante.

Da Giaffa a Tel Aviv, continuità e rotture

La strada per Gerusalemme parte da Giaffa, la città porto che gli arabi, colpiti dalla sua bellezza, chiamarono *sposa del mare* [La Guardia 2002]. Agli occhi del turista la Giaffa di oggi appare come una meta esotica, magari addirittura romantica. Se si conosce anche solo un po' la storia del luogo, si riconoscono le tracce delle relazioni che qui si sono intrecciate nella storia, e si scopre l'identità profonda di Giaffa, il più importante porto della Palestina, storica cerniera tra Mediterraneo e Medio Oriente, legata al cabotaggio costiero e alle direttrici verso le città carovaniere interne, che permettevano il passaggio di prodotti, persone e culture dal profondo entroterra orientale verso l'Europa e viceversa.

Nel Seicento e nel Settecento Giaffa è una città vibrante, con un'economia sempre più legata al sistema internazionale degli scambi. L'Ottocento è segnato da una forte crescita demografica, economica e urbana, che coinvolge anche i villaggi circostanti. A Giaffa sorgono numerosi edifici religiosi e commerciali. I primi ebrei Sefarditi, provenienti dal Nord Africa, seguiti dagli Askenaziti, provenienti dall'Europa, si insediano a nord e a sud della città, lasciando il centro storico alla popolazione musulmana. Fuori dalle mura si accampano anche i soldati egiziani, fondando nuovi quartieri (i *saknat* di Manshiyya e Abu Kabir) per i lavoratori attivi nell'agricoltura e nell'edilizia. Nella seconda metà del secolo alcune comunità ebraiche americane ed europee, in particolare tedesche, si trasferiscono in Palestina, fondando le prime colonie, insediamenti riconoscibili in prossimità di antiche e consolidate città.

Con le nuove migrazioni dal Libano, dalla Siria, dalla Giordania, dal Nord Africa, dall'Afganistan, dalla Turchia, dalla Grecia e dalla Bulgaria, dall'America e dalla Germania, la popolazione di Giaffa cresce da 5000 abitanti all'inizio dell'Ottocento a 50.000 abitanti nella seconda metà del secolo. Nello stesso periodo anche nei dintorni di Gerusalemme sorgono nuovi quartieri musulmani e nuove colonie. Questi processi di trasformazione e di ampliamento portano alla costruzione di nuove strade che favoriscono l'urbanizzazione della regione. L'apertura del canale di Suez (1869) e l'introduzione della navigazione a vapore favoriscono i trasporti marittimi e permettono a Giaffa di raddoppiare il movimento commerciale in soli vent'anni: il porto di Terrasanta diventa la città più grande della Palestina e il terzo porto del Levante, dopo Beirut e Alessandria. È un periodo di grandi trasformazioni, della compagine urbana come dell'assetto territoriale e infrastrutturale [Bassi 1857]. Nel 1875 la strada principale di Giaffa viene pavimen-

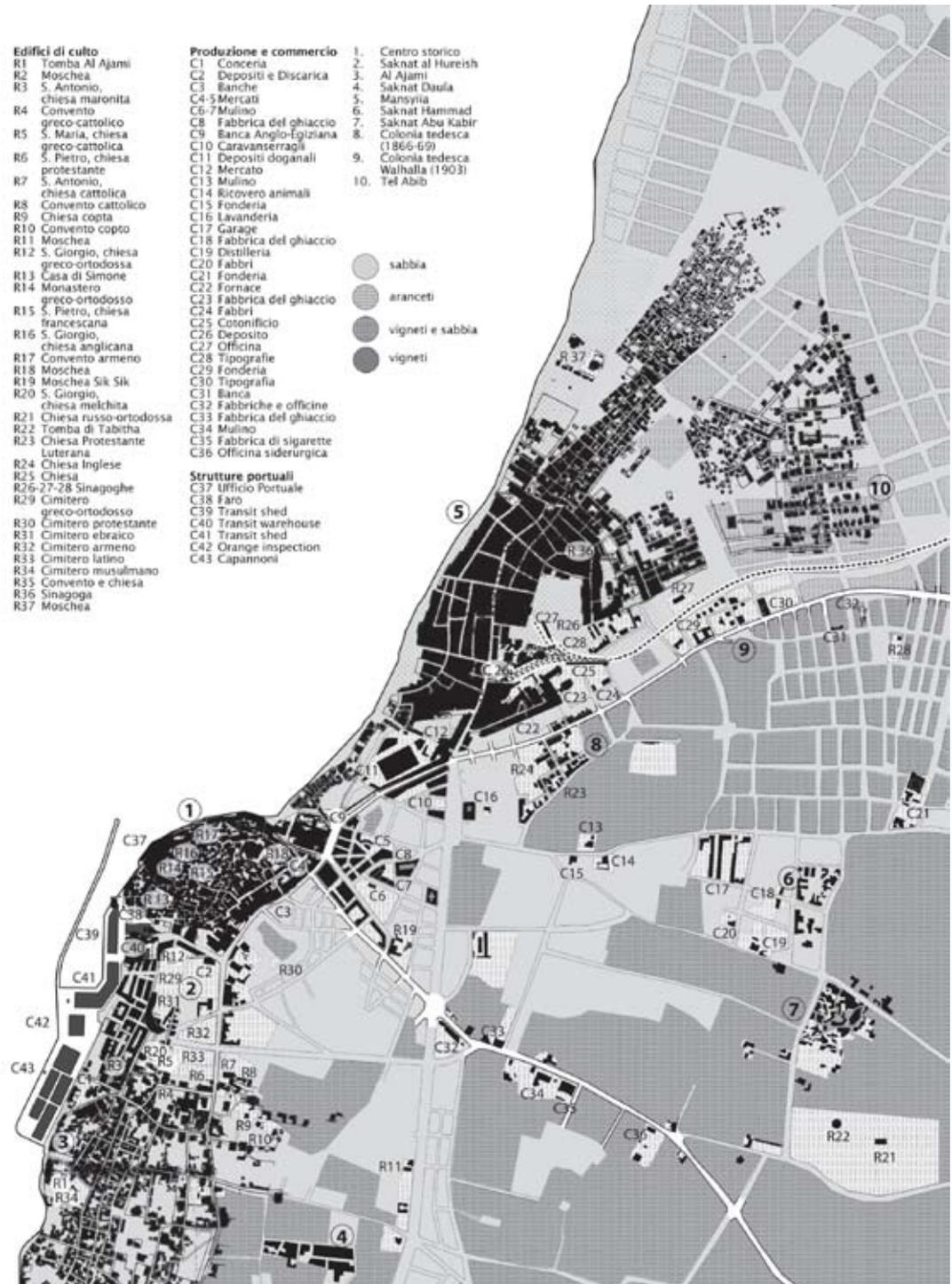


Fig. 2: Giaffa: infrastrutture, sistema degli approdi, strutture produttive e commerciali, edifici di culto e uso del suolo (elaborazione dell'autore).

tata; la prima ferrovia della Palestina viene costruita nel 1892 tra Giaffa e Gerusalemme. L'interesse crescente dell'Europa nei confronti di Giaffa è testimoniato dalla diffusione di legazioni religiose – inglesi, scozzesi, francesi, greco-ortodosse e maronite – che, con gli edifici commerciali, formano il sistema dell'accoglienza complementare al porto, finalizzato a organizzare i flussi di uomini e merci diretti verso Gerusalemme. Giaffa diventa rapidamente un centro industriale e commerciale attrezzato con istituzioni culturali per gli arabi e per gli ebrei [Baedeker 1912]. Nei primi anni del Novecento, con l'affermazione dell'ideologia sionista, si compie la prima frattura nei processi di convivenza; gli episodi di nazionalismo e intolleranza segnano tanto i rapporti tra arabi ed ebrei, quanto quelli tra le comunità ebraiche. I primi sionisti si stabiliscono a Giaffa e nel 1909 fondano Tel Aviv, la prima città ebraica. A questo punto lo sviluppo dello storico porto cosmopolita si interrompe, e comincia una fase di declino. Originariamente Tel Aviv viene concepita come una città giardino presso Giaffa, priva di aree produttive e commerciali. L'insediamento cresce in modo spontaneo, rivelando, nello stile degli edifici, la ricerca di un'identità e di un carattere proprio: nei primi anni il linguaggio dell'eclettismo sembra rispecchiare il confronto tra provenienze e tradizioni diverse, stimolando una sperimentazione che intreccia le culture dei paesi di provenienza alle tradizioni locali.

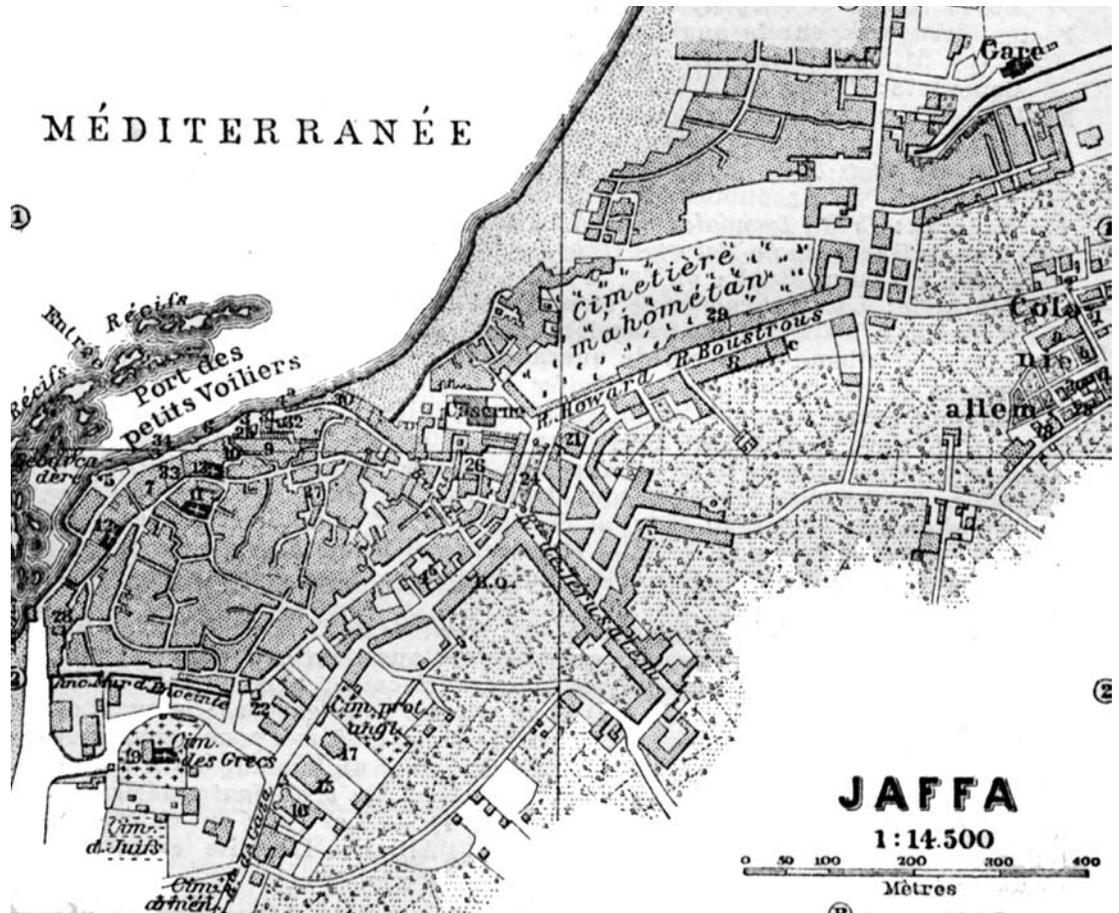


Fig. 3: Giaffa nel 1912: in vista le legazioni religiose, il porto, alcuni dei nuovi quartieri nati fuori dalle mura, il sistema infrastrutturale stradale e la recente ferrovia per Gerusalemme nel 1892 (Palestine et Syrie, 1912).

I principi del sionismo si traducono in linee guida per nuove strategie insediative, che si giustappongono a paesaggi antichi e consolidati modificandone il carattere [Yacobi 2004]. Alcune parti di città vengono demolite e ricostruite, come il giardino in cima alla collina davanti alla chiesa francescana di San Pietro, ricavato dagli inglesi demolendo una zona densamente costruita e poi sistemata a parco, un vero e proprio belvedere dal quale osservare l'evoluzione di Tel Aviv. Mentre Tel Aviv attrae gli ebrei provenienti dall'Europa e dal Nord Africa, Giaffa aggrega la popolazione araba. Il sostegno degli inglesi all'insediamento ebraico in Palestina inasprisce i rapporti tra arabi ed ebrei, portando a duri scontri.

Nel 1921 un attacco arabo provoca la fuga di migliaia di ebrei verso Tel Aviv, dove vengono alloggiati in accampamenti sulla spiaggia. Le rivolte che seguono provocano la progressiva annessione a Tel Aviv dei numerosi quartieri ebraici intorno a Giaffa, tra cui Neve Tzedek, Shapira, Givat Herzl, Florentin, Beit Vegan e Agrobank Shikun. Nel 1925 l'urbanista inglese Patrick Geddes elabora il nuovo piano regolatore, mirato a definire una struttura urbana complessiva di Tel Aviv, nella quale i riferimenti all'urbanistica occidentale – dalla griglia ortogonale e gerarchizzata, all'introduzione dello zoning e dell'idea città giardino – si fondono con determinate strutture legate all'antica architettura araba. Nel frattempo, fino agli anni Cinquanta, continua il processo di annessione dei villaggi circostanti, alcuni dei quali risalivano ai tempi della conquista egiziana e avevano una popolazione mista di egiziani, giordani e beduini stagionali. La perdita di questi villaggi, parte integrante dell'economia di Giaffa, ne indebolisce ulteriormente il ruolo rispetto a Tel Aviv, che diventa rapidamente il centro economico e amministrativo di Israele [Agnon 2000]. Nuovi insediamenti ebraici si alternano ai villaggi arabi che vengono trasformati (come Ajami e di Manshiyya) a nord e a sud del centro storico. Con la nascita dello Stato di Israele, nuove parti di città si sviluppano sui terreni liberi o in seguito alla demolizioni dei quartieri preesistenti.

Nuovi paesaggi lungo l'itinerario

Parallelamente alle città consolidate – nuovi quartieri europei, ebrei o arabi, con edifici pubblici e religiosi per le diverse comunità confessionali – cambiano anche i paesaggi agrari [Delmaire 1999]. Cambia soprattutto la produzione: nuove tecniche agricole, introdotte dagli immigrati americani, tedeschi ed ebrei, promuovono il passaggio da un'economia di sussistenza, basata sulla diffusione degli ulivi e sulla produzione di olio e di sapone, ad una economia di esportazione su grande scala, basata sulla coltivazione intensiva di alberi da frutto. All'inizio del Novecento Giaffa produce cinque milioni di casse di arance, seconda solo alla Spagna per qualità e quantità; la produzione continua a crescere fino al 1948: solo un sesto è consumato in Palestina, il restante viene esportato in Egitto, in Asia Minore e in Europa, destinazione principale di tutte le esportazioni [Le Vine 2005]. Le trasformazioni investono innanzitutto i villaggi e i paesaggi agrari intorno a Giaffa, vicino alle antiche città carovaniere di Lydda e Ramleh. Questa profonda trasformazione include la fondazione di colonie agricole ebraiche. La prima è Mikveh Israel, fondata nel 1869 a sud-est di Giaffa: si tratta di una scuola agricola pre-sionista, che diventa modello di riferimento per altri insediamenti lungo l'itinerario: villaggi agricoli, strutture di ricerca e la Facoltà di Agraria.

Nel 1882 una comunità di ebrei russi fonda la colonia agricola di Rishon Le Tzion, che poi diverrà la quarta città di Israele. Più a sud si estende un paesaggio rurale di vigne, agrumeti e frutteti, che circonda la colonia di Rechovot, fondata nel 1890 e oggi sede del Dipartimento di Agricoltura della Hebrew University of Jerusalem e del Weizmann Institute of Science, fondato nel 1934 e oggi riconosciuto a livello internazionale per la ricerca matematica, informatica, chimica e biologica. Presso la colonia agricola di Beer Yaakov, fondata nel 1907 da ebrei originari del Daghestan, si trova oggi

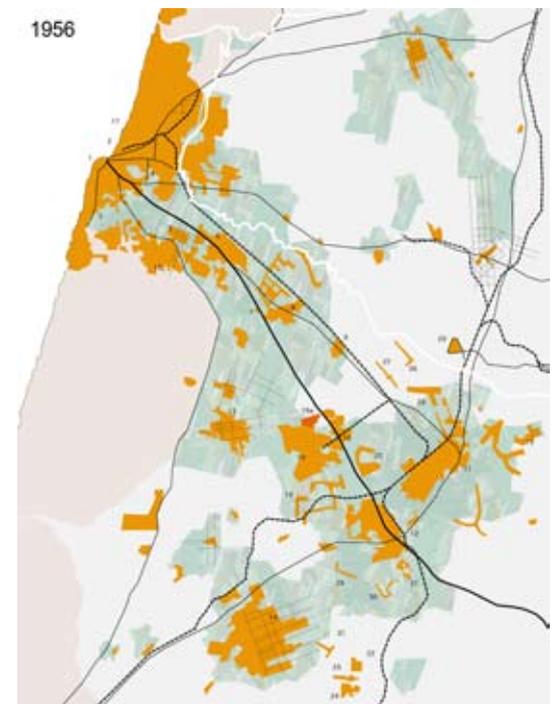
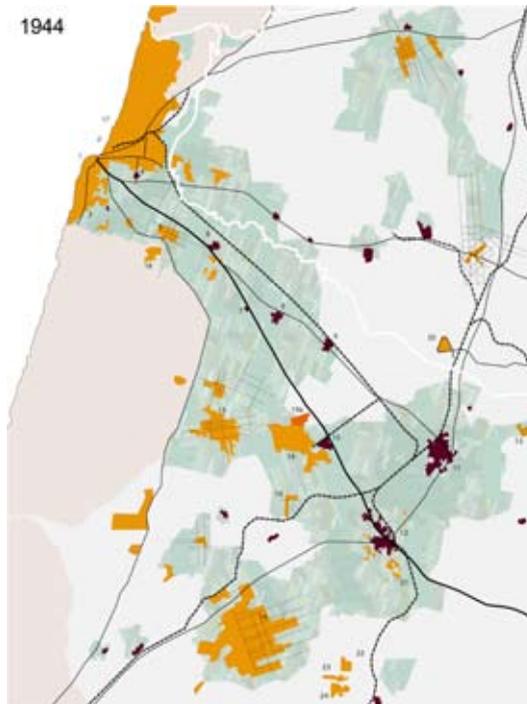
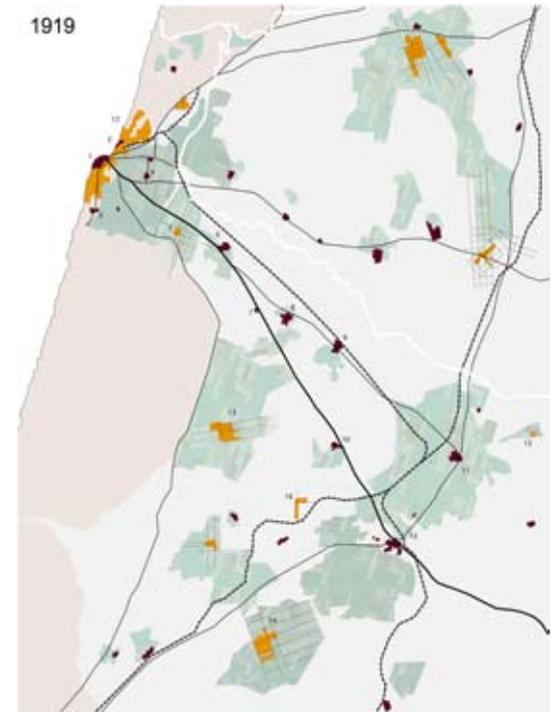
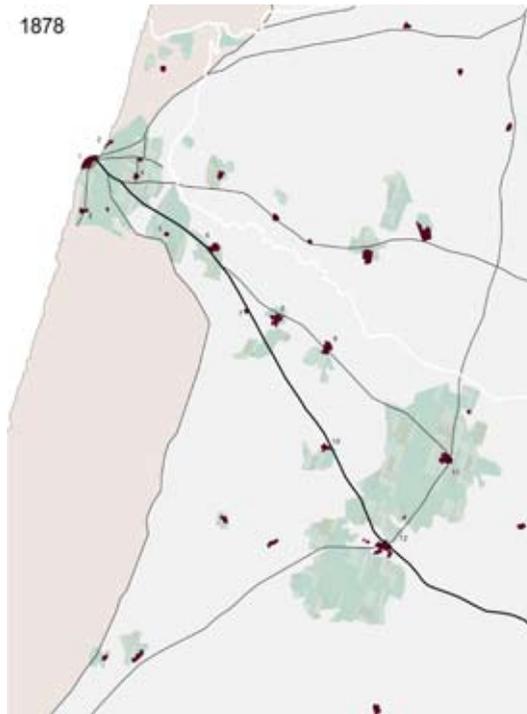


Fig. 4-5-6-7: Tendenza insediativa lungo la tratta da Giaffa verso Lidda e Ramleh, dalla seconda metà dell'Ottocento sino alla fine del XX secolo. In marrone gli insediamenti arabi, in arancio gli insediamenti ebraici (elaborazione dell'autore).

l'Istituto Israeliano per la Ricerca Biologica. Nei primi anni Venti viene istituita l'Agenzia ebraica per la Palestina, un'organizzazione sionista nata per rappresentare la comunità ebraica in Palestina e agevolarne l'immigrazione nel paese, anche attraverso l'acquisto di terre dai proprietari arabi e la costruzione di strutture pubbliche quali scuole e ospedali. Nel 1921 l'Agenzia ebraica fonda l'Agricultural Research Organization per integrare l'attività della colonia-scuola Mikveh Israel con progetti di ricerca finalizzati allo sviluppo di piccole aziende ad agricoltura intensiva mista. Una rete capillare di kibbutz e moshav completa questo ricco scenario insediativo legato al paesaggio rurale. La differenza principale tra kibbutz e moshav è il livello di indipendenza degli abitanti che vi appartengono. Mentre il kibbutz è una comunità di lavoratori dove tutto è proprietà comune, i residenti non sono stipendiati e ricevono, oltre alla casa, tutti i servizi, il moshav è una comunità agricola cooperativa costituita da fattorie distinte e lavoro individuale, fondata dai sionisti socialisti durante la seconda aliyah all'inizio del Novecento. In un moshav, diversamente dai kibbutz, le fattorie sono di proprietà individuale. La comunità riceve sostegno economico con una tassa uguale per tutte le famiglie, creando così un sistema dove gli agricoltori più attivi sono più benestanti; nei kibbutz invece tutti i membri hanno lo stesso tenore di vita.

Nei primi decenni del Novecento le politiche insediative ebraiche delineano dunque una compresenza di situazioni territoriali diverse e giustapposte, una sorta di 'collage' di campagne, molto diverse dal paesaggio preesistente. I villaggi arabi lungo la strada vengono distrutti, riorganizzati o convertiti in villaggi agricoli ebraici. Al Na'ani, a sud di Ramleh, viene completamente stravolto, dando luogo a tre nuovi insediamenti agricoli ebraici: il kibbutz Naan, Ganei Hadar e Ramot Meyr (1930). Ai nascenti insediamenti agricoli si accostano nuove realtà legate alle attività produttive. A Holon, alle porte di Giaffa, un gruppo di ebrei polacchi realizza un'industria tessile in un'area agricola (1935). Oggi Holon è il secondo centro industriale di Israele dopo Haifa. Lungo la stessa direttrice si trova l'industria della difesa nazionale, che opera nel campo della tecnologia aerospaziale (militare e commerciale).

Questa industria, insieme con l'aeroporto Ben Gurion, rappresenta la maggiore risorsa di occupazione della zona. Nei pressi del villaggio palestinese di Sarafand Al-Amar gli inglesi costruiscono la più grande base militare del Medio Oriente; nel 1948 Sarafand Al-Amar viene trasformato e ribattezzato col nome di Tzrifin: insediamento ebraico e base della Israeli Defence Force. All'inizio degli anni Cinquanta a Tzrifin sorge un grande campo profughi per gli ebrei dei paesi arabi che, dopo pochi anni, vengono trasferiti in abitazioni appositamente costruite a Lydda e Ramleh. Nei primi anni Novanta, durante la grande ondata migratoria successiva al crollo dell'Unione Sovietica, Tzrifin accoglie un nuovo campo profughi, e oggi ospita un campo militare israeliano con unità logistiche, tecnologiche e di formazione, la Prison Four (la più grande prigione militare di Israele) e l'ospedale Assaf Harofeh.

Lydda e Ramleh: da città carovaniere a nodi infrastrutturali

Lydda e Ramleh si trovano a circa 15 km da Giaffa, proseguendo oltre gli insediamenti ebraici di recente fondazione. Si tratta di due città antiche, che fino al 1948 mantengono una spiccata identità araba. Lydda nasce come colonia greca, Ramleh viene fondata nell'VIII secolo. Così come Tel Aviv viene fondata quando Giaffa era il principale porto di Terrasanta, allo stesso modo, 1300 anni prima, Ramleh viene fondata a ridosso di Lydda, la fiorente capitale della Palestina all'incrocio tra la Via Maris e l'itinerario da Giaffa a Gerusalemme.

La fondazione di Ramleh nella prima fase di espansione islamica rientra in una politica insediativa più ampia: una rete di città lungo strategie direttrici di connessione e in prossimità di centri stori-

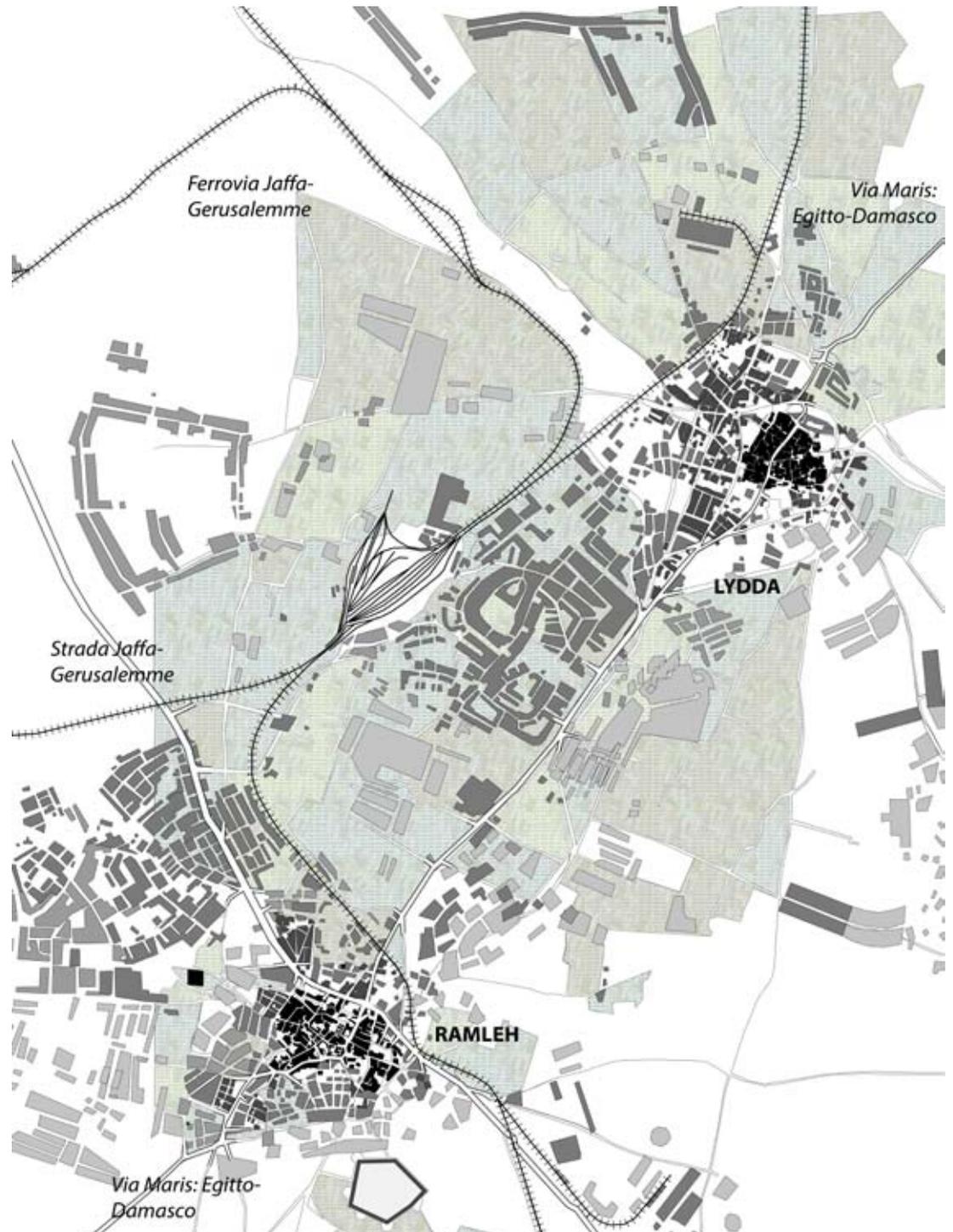


Fig. 8: Lydda e Ramleh nel corso degli anni Trenta. In evidenza lo scalo ferroviario del 1918 presso Lydda (elaborazione dell'autore).

ci preesistenti, che vengono declassati. Lydda, un importante centro multiculturale, religioso e commerciale, decade in seguito alla fondazione della nuova capitale araba. Gli impianti urbani di Lydda e Ramleh portano ancora le testimonianze dei principali momenti storici che, da fine Ottocento, hanno trasformato il paesaggio palestinese, a partire dalle nuove infrastrutture stradali e ferroviarie che, definendo un momento di grande crescita per entrambe le città, trasformano definitivamente il ruolo delle antiche strutture urbane.

Lo sviluppo delle due città, nodi strategici per il controllo e lo sviluppo del territorio, aumenta durante il mandato britannico, quando a Lydda nasce il più grande scalo ferroviario in Palestina: gran parte dei prodotti destinati al Vicino Oriente vengono trasportati via mare a Port Said e proseguono in treno fino a Lydda, dove vengono smistati e redistribuiti. Nel 1936, nei pressi di Lydda, segue la costruzione del primo aeroporto internazionale, uno dei più grandi del Medio Oriente. I confini delle città antiche vengono oltrepassati con la costruzione di nuovi quartieri dallo stile architettonico ibrido, sospeso tra modelli occidentali e carattere orientale; a Lydda sorge il nuovo quartiere residenziale britannico ispirato al modello della città giardino.

Anche questo quartiere, caratterizzato da villette con tetti di tegole rosse ed edifici collettivi incentrati su attività ricreative (club e campi da tennis), traspone il modello della città giardino in modo decontestualizzato, non presentando i presupposti da cui nasce questa tipologia urbana in Inghilterra, che trovano le loro ragioni, sia nei problemi di congestionamento, inquinamento e speculazione che caratterizzano le città inglesi della seconda metà dell'Ottocento, sia nello stato di abbandono in cui vertono le campagne.

In questo periodo, altresì caratterizzato dall'affermazione dell'ideologia sionista e dalle rivolte arabe del 1936-1939, il conteso passato di conflitti si inasprisce, preparando le più drastiche rotture successive: episodi di degrado urbano sempre più profondi segnano la distruzione del precario equilibrio tra le diverse comunità; i già pochi abitanti ebrei, lasciano le due città; le massicce operazioni di sventramento all'interno dei centri storici portano alla creazione di molti vuoti, che trasfigurano l'originaria struttura urbana.

La situazione precipita con la nascita dello Stato di Israele, quando l'antico asse di connessione tra Giaffa e Gerusalemme perde il suo precedente ruolo di penetrazione nell'entroterra mediorientale e nuovi poli di sviluppo economico, concentrati nelle grandi città costiere, causano fenomeni di abbandono, degrado urbano e sociale in entrambe le città. Lydda e Ramleh perdono il ruolo di centri regionali, divenendo i settori più poveri della regione, definiti da carenza di abitazioni, disoccupazione e arresto sociale. Molti abitanti arabi scappano, altri vengono espulsi: i pochi palestinesi rimasti, sia musulmani che cristiani, vengono concentrati in enclaves etniche, definendo la definitiva rottura nelle relazioni tra arabi ed ebrei [Monterescu 2007].

Gerusalemme, la città santa

A Gerusalemme le contese legate al passato dei luoghi si manifestano all'ennesima potenza [Halbwachs 1988]. Il dibattito sul ruolo della città santa nel nuovo stato ebraico è infatti cruciale, e i principali progetti sono strettamente legati all'idea della futura capitale di Israele. Ciò sembra implicare la costruzione di una nuova immagine urbana, che il sionismo prefigura attraverso opere pubbliche rappresentative: tra queste, l'Università Ebraica e l'ospedale Hadassah; il ruolo di Gerusalemme come città sacra per eccellenza, prioritario e consolidato nel lungo periodo, viene dunque riadattato a nuove funzioni laiche, disegnando il profilo di una nuova città che, nel contesto del nascente stato ebraico, ne avrebbe voluto rappresentare la capitale culturale.

A Gerusalemme la topografia dei luoghi sacri si è consolidata nei secoli a fronte di un continuo rin-

novarsi della città, anche passando attraverso profanazioni, distruzioni e riorganizzazioni funzionali. I siti archeologici sono anche luoghi religiosi carichi di valori simbolici. Questi siti, testimonianza concreta del paesaggio biblico, forniscono una chiave insostituibile per rievocare la storia e il mito del popolo ebraico [Mitchell 2002]. Il ruolo nevralgico di Gerusalemme è dimostrato dal fatto che durante il Mandato Britannico vengono elaborati in pochi anni cinque piani di espansione: il piano di William Hannah McLean (1918); il piano di Patrick Geddes (1919); il piano di Charles Ashbee (1922); il piano di Clifford Holliday (1930); il piano di Henry Kendall (1944). Tutti questi piani partono dalla distinzione tra città antica, da conservare, e città nuova, soggetta a futuri sviluppi. Le linee di intervento per la città antica muovono dall'intento di preservare l'immagine presunta della Gerusalemme biblica, escludendo ogni intervento sul paesaggio; in particolare, il primo piano (McLean, 1918) racchiude le più importanti strategie urbane elaborate in seguito per Gerusalemme, tra cui una zona paesaggistica attorno alle mura, ottenuta attraverso la creazione di due cinture verdi di protezione, con divieto di edificazione per quella interna e notevoli limiti di costruzione per quella esterna.

La città vecchia è vista come una sorta di recinto di luoghi sacri, un grande complesso monumentale nettamente distinto dai quartieri che stanno crescendo tutt'intorno [Kark 2001]. Il piano di Patrick Geddes (1919) esalta il carattere sacro di Gerusalemme e le qualità paesaggistiche del sito, nel quale l'atto di pianificare veniva identificato come la capacità della città di servire come impulso universale alla globale rinascita spirituale. Geddes assegna un ruolo strategico al Monte Scopus, uno dei parchi sacri più grandi al mondo, luogo prescelto per il suo progetto dell'Università Ebraica: nel 1918, infatti, il presidente della commissione sionista in Palestina propone che il progetto dell'università sia realizzato da Geddes e nello stesso anno viene posta la prima pietra, in occasione di una cerimonia di inaugurazione ufficiale cui partecipano anche Chaim Weizmann e i promotori sionisti dell'università ebraica. Il progetto, infatti, rappresentando l'emblema dell'ideologia sionista, viene intensamente discusso già a partire dai primi congressi sionisti (primo tra tutti, quello di Basilea del 1897). Il masterplan dell'università, elaborato nel 1921, richiama i principi dello stesso piano urbano attraverso uno spiccato carattere orientalista che, riprendendo il linguaggio dell'architettura locale, rappresenta un richiamo nostalgico di una scena biblica del passato.

La nuova istituzione, rivolta agli ebrei di tutto il mondo e provenienti da aree geografiche e culture differenti, sarebbe stata costruita sul Monte Scopus, a est della città vecchia, per confrontarsi a distanza con il Monte del Tempio: stabilendo un nuovo circuito di luoghi simbolici, avrebbe rappresentato in modo tangibile il radicamento ebraico in Palestina. Rispetto al progetto originale di Patrick Geddes solo tre furono gli edifici effettivamente costruiti: la Biblioteca nazionale Wolfson (1919-1930), l'Istituto di Fisica e l'Istituto di Matematica (1919-1928).

I progetti successivi per il Monte Scopus rappresentano un'ulteriore conferma dell'importanza di questo luogo nel processo di nazionalizzazione di Gerusalemme. Nel 1934 Eric Mendelsohn viene incaricato di progettare vicino all'università, costruita nel frattempo da Geddes, un ospedale destinato ad accogliere ebrei e arabi di diverse provenienze. Mendelsohn, un protagonista nella Palestina degli anni Venti, propone un edificio nel quale il modernismo di matrice Bauhaus si stempera nel confronto con la tradizione architettonica locale. Il progetto dimostra il tentativo di Mendelsohn di inserirsi armonicamente nel paesaggio, cogliendo le peculiari suggestioni panoramiche del monte e richiamando gli antichi villaggi arabi nelle valli, come rappresentazione di realtà antiche e consolidate, espressione di culture diverse; il Monte Scopus rappresenta infatti un osservatorio privilegiato sul vasto paesaggio, offrendo una vista sconfinata, dalla città vecchia, con il Duomo della Roccia ed il Santo Sepolcro, sino al Mar Morto e allaaglia del Giordano. Il complesso dell'ospedale sul Mon-

te Scopus rappresenta l'emblema dell'ideologia sionista: si basa sull'assunto che le diverse comunità ebraiche, riunite per la prima volta in un'unica area geografica, avrebbero trovato concreta rappresentazione attraverso la creazione di un simbolo di appartenenza a livello culturale e di una forma di accoglienza che avrebbe formato persone provenienti da culture e paesi diversi per costruire una nuova nazione basata sul dialogo tra Oriente e Occidente.

Conclusioni

Se, di fronte a un territorio conteso come la Palestina, ci si ferma a una lettura superficiale, risulta davvero difficile comprendere le ragioni dei contendenti. Una conoscenza più profonda di questi luoghi è possibile considerando la storia di lungo periodo, studiando la struttura di lunga durata del territorio, le tracce di itinerari antichi e consolidati costruiti sulle relazioni tra Oriente e Occidente. In questo modo è possibile mettere a fuoco il carattere degli insediamenti, anche i più recenti, andando oltre il 'progetto sionista', per ricostruire gli elementi di persistenza di città e territori antichi



Fig. 9: Masterplan per Gerusalemme, di P. Geddes, 1919 (elaborazione dell'autore).

stratificati. In questi controversi contesti, infatti, caratterizzati da un conflitto perenne, ad essere contesi non sono solo luoghi e paesaggi, ma anche gli aspetti di civilizzazione materiale legati al lungo periodo, per legittimare appropriazioni storiche, culturali e religiose [Braudel 1982]. Dalla fine dell'Ottocento, il sionismo irrompe tra le genti, nelle culture, nelle tradizioni, nei movimenti politici e sociali attraverso i continenti, prendendo corpo nelle migrazioni ebraiche in Palestina e in nuovi progetti finalizzati alla costruzione di uno Stato interamente ebraico. Città e villaggi palestinesi subiscono una drastica dissoluzione del fragile equilibrio precedente, basato sulla convivenza tra le comunità locali arabe e le comunità ebraiche presioniste. Il sionismo rivaluta i luoghi dimenticati attraverso i siti archeologici e religiosi riconoscibili nei paesaggi biblici e strumentalizzati per innescare spostamenti di popolazione e conquistare il territorio.

In questo mutevole scenario, le stratificazioni storiche, ancora presenti e leggibili, diventano dunque elementi centrali, punti fissi di riferimento nel territorio rispetto alle mutevoli trasformazioni. Lungo l'itinerario da Giaffa a Gerusalemme si avviano politiche di popolamento e di distribuzione dei nuovi immigrati che, seguendo uno schema già noto, si affiancano ai preesistenti villaggi arabi o alle città consolidate, dando vita a nuovi paesaggi giustapposti, realtà diverse ed eterogenee, infrastrutturazione del territorio, regolazione del flusso delle acque e bonifica di aree paludose. Da questi fenomeni di fondazioni e rifondazioni lungo l'itinerario, emergono situazioni insediative complesse, giustificate da appropriazioni spesso indebite e caratterizzate da fronteggiamenti, sostituzioni e nuove identità: zone militari si affiancano a centri di ricerca e scuole specializzate, aree industriali e di produzione, colonie agricole, villaggi e città di fondazione, campi profughi, prigioni, nuove infrastrutture.

Lungo questa antica via si delinea una chiara politica di interventi che, realizzando l'ideale sionista, prelude alla fondazione del futuro Stato ebraico. Oggi Jaffa, ancora punto di partenza dell'itinerario verso Gerusalemme, non emerge immediatamente nella sua consolidata identità, restituendo un modello limitato e riduttivo di Oriente, appositamente creato per le aspettative della cultura occidentale: le antiche sapienze costruttive arabe, ereditate dall'architettura greca, romana e bizantina, così come le nuove tipologie rappresentative dell'architettura araba, vengono oggi rivalutate, seppur a livello formale e spesso svuotato di contenuto, per promuovere un'immagine idealizzata di questi luoghi, attraendo investimenti immobiliari e capitali stranieri. Tuttavia, il retaggio del suo passato è ancora leggibile nella trama urbana, così come nella rete delle principali connessioni: Tel Aviv, pur rinnegando qualsiasi legame con le preesistenze e con il passato, ha infatti preferito fondare il suo sviluppo sulla riconnessione con la consolidata direttrice storica in uscita da Jaffa, riconfermata ancora una volta come vertice del sistema infrastrutturale, piuttosto che creare una nuova direttrice più a nord.

Anche oggi, come nel loro passato cosmopolita, le città lungo questa storica direttrice presentano un carattere multietnico, tra ebrei, cristiani e musulmani, celando tuttavia una dimensione di conflitto, che si manifesta chiaramente nello spazio urbano. Le dinamiche etniche e confessionali rappresentano ancora oggi uno degli elementi distintivi caratterizzanti lo sviluppo di queste città, la cui struttura riflette ancora una divisione per classi, dove troviamo, in ordine gerarchico, gli ebrei Ashkenaziti, i Sefarditi, i Mizrahi e infine gli arabi israeliani. Questi ultimi gruppi spesso vivono in aree povere e sottosviluppate, abbandonate al degrado, ad un tempo urbano e socio-economico. Anche oggi, dunque, questo paesaggio esprime una compresenza di diversi gruppi etnici; ma questi sono resi incongrui da profonde contraddizioni relazionate alle rapide trasformazioni che, imprimendosi nel territorio, hanno trasformato il senso dei luoghi e, con loro, i delicati equilibri sociali e ambientali, costruiti sulla relazione tra le diverse comunità e lo spazio [D'Angiolini 1984].

Ciò nonostante, le storie di queste città si inseriscono in un processo di costante rinnovamento, che porta al sovrapporsi di civiltà, idee e segni visibili, in un continuo divenire legato, non solo ad una lunga durata di culture secolari, ma anche ad un vivo presente, caratterizzato dalla concentrazione di realtà molteplici che compongono il variegato quadro di popoli e paesaggi del Vicino Oriente, nodo di connessione per lo scambio interculturale tra Oriente e Occidente [Cerasi 2005]. Questo panorama richiama l'urgenza di riconsiderare Israele e Palestina andando oltre le rispettive storie interne ai due paesi, alla luce piuttosto del loro inserimento nell'ambito di un contesto più vasto, in continua evoluzione, al quale essi appartengono.

Bibliografia

- AGNON, S.Y. (2000). *Only Yesterday*. Tel Aviv: Temol shilshom, Schocken Publishing House Ltd.
- BAEDEKER, K. (1912). *Palestine et Syrie, routes principales à travers la Mésopotamie e Babylonie l'île de Chypre*. Paris: Leipzig.
- BASSI, A. (1857) *Pellegrinaggio storico e descrittivo di Terrasanta*; Harvard University.
- BLAKE, G., DEWDNEY, J., MITCHELL, J. (1985). *The Cambridge Atlas of the Middle East and North Africa*. Cambridge University press.
- BRAUDEL, F. (1982). *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Colin.
- CERASI, M. (2005). *La città dalle molte culture*. Milano: Scheiwiller.
- DANDOLO, E. (1854). *Viaggio in Egitto, nel Sudan, in Siria ed in Palestina*. Milano: C. Turati.
- D'ANGIOLINI, L.S. (1984). *Come si costruisce paesaggio, come ancora si potrebbe*. «Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura», n. 1; Milano: Clup.
- DELMARE, J.M. (1999). *De Jaffa jusqu'en Galilée. Les premiers pionniers juifs (1882-1904)*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires Histoire du Septentrion.
- EL EINI, R. (2006). *Mandated landscape: British imperial rule in Palestine, 1929-1948*. New York: Routledge.
- GUERIN, M. V. (1880). *Description de la Palestine*. Paris: Imprimerie Nationale.
- HALBWACHS, M. (1988). *Memorie di Terrasanta*. Venezia: Arsenale Editrice.
- KARK R.; NORDHEIM M.O. (2001). *Jerusalem and its environs: quarters, neighborhoods, villages, 1800-1948*. Detroit: Wayne State University Press.
- LA GUARDIA, A. (2002). *Terra Santa-guerra profana. Israeliani & palestinesi*. Roma: Fazi.
- LE VINE, M. (2005). *Overthrowing Geography*. London: California University Press.
- LEWIS, B. (2007). *Culture in conflitto. Cristiani, ebrei e musulmani alle origini del mondo moderno*. Roma: Donzelli.
- MIGLIORINI, E. (1956). *Profilo Geografico del Vicino Oriente*. Napoli: R. Pironti.
- MITCHELL T. (2002). *Landscape and power*. University of Chicago Press.
- MONTERESCU, D. (2007). *Mixed towns, trapped communities*. London: Ashgate, Ltd.
- ROSTOVZEFF, M. (1934). *Città carovaniere*. Bari: Gius. Laterza e Figli.
- SAID, E. (1999) *Orientalismo*. Milano: Feltrinelli.
- TZVETAN, T. (1997). *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*. Lecco: Einaudi.
- YACOBI, H. (2004). *Constructing a Sense of Place, Architecture and the Zionist Discourse*. London: Ashgate Publishing, Ltd.

CIRICE 2014

Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento

Sommario degli Atti del VI Convegno Internazionale di Iconografia Urbana (Napoli, 13-15 marzo 2014)*

Introduzione

Alfredo Buccaro

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

Sessione 1

Tipi urbanistici e modelli iconografici ricorrenti: dal vedutismo alla cartografia

Coordinatori: Alfredo Buccaro, Cesare de Seta

Miguel Taín Guzmán - Universidad de Santiago de Compostela

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

Maria Ida Gulletta - Scuola Normale Superiore di Pisa

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

Carlos Plaza - Universidad Hispalense

Dalle vedute di città alla cartografia ai confini del Mediterraneo:

Siviglia e Cadice, declino e ascesa di due città spagnole tra Sei e Settecento

Francesca Valensise - Università Mediterranea di Reggio Calabria

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

Bianca Gioia Marino - Università di Napoli Federico II

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

Ornella Cirillo - Seconda Università di Napoli

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

Emanuela D'Auria - Università di Napoli Federico II

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

Simona Talenti - Università di Salerno

Vedute dal mare: da Schinkel a Le Corbusier

Francesco Viola - Università di Napoli Federico II

La costruzione del paesaggio ferroviario tra artificio e natura

* BUCCARO A., DE SETA C. (2014), a cura di, *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane. ISBN 9788849528145.
(scaricabile da: www.eikonocity.it)

Francesca Bruni - Università di Napoli Federico II

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

Giorgia De Pasquale - Università di Roma Tre

Mediterraneo. La costruzione di un paesaggio attraverso l'iconografia dello spazio architettonico

Nunzia Iannone

L'occhio 'altro': Napoli vista dai principali periodici esteri tra '800 e '900

Sessione 2

Invenzione e promozione dell'immagine della città turistica

Coordinatori: Annunziata Berrino, Leonardo Di Mauro

Fabio D'Angelo - Università di Pisa

Napoli: il fascino di una città dai diari dei viaggiatori francesi e italiani (1800-1861)

Rossella Iovinella - Università di Napoli Federico II

Mille vite per una città morta: la fortuna di Pompei tra il 1824 e il 1875

Cristina Pennarola - Università di Napoli Federico II

Cartoline da Napoli: l'esperienza turistica italiana e inglese

Raffaella Pierobon Benoit, Maria Amodio, Lucia Cianciulli, Paola Orlando - Università Napoli Federico II

Turismo e archeologia nel XIX secolo: il ruolo dell'antico nella promozione delle città campane

Michael Saffle - Virginia Tech

Sunshine Fitness: Italy as a Health Destination for Americans, 1865-1914

Luigi Veronese - Università di Napoli Federico II

L'invenzione dell'immagine turistica degli scavi di Ercolano. Contenuti e caratteri iconografici

Alessandra Cirafici, Manuela Piscitelli - Seconda Università di Napoli

Viaggio, immaginario e iconografia nella cartellonistica turistica tra '800 e '900

Daria De Donno - Università del Salento

Sport, teatro, arte, cultura per promuovere e "comunicare" la città.

Le feste di fine Ottocento a Lecce

Ada Di Nucci - Università Chieti-Pescara "G. d'Annunzio"

Un Appennino tutto da vivere. Il turismo montano nell'Appennino centrale attraverso le campagne pubblicitarie (1861-1960)

Isabella Frescura - Università di Catania

Una città in trasformazione tra Ottocento e Novecento: Siracusa, dal commercio al turismo

Ewa Kawamura - Università di Napoli Federico II

L'attività e l'epoca d'oro del tipografo Richter & C. a Napoli: promotore delle vedute turistiche d'Italia degli anni 1900-1930

Annunziata Maria Oteri - Università Mediterranea di Reggio Calabria

Identità dei luoghi, monumenti e promozione turistica: il caso di Taormina tra Otto e Novecento

Claudia Aveta - Università di Napoli Federico II

Il "paesaggio virgiliano" di Napoli: riflessioni sulla tutela del Golfo negli appunti di viaggio di Cesare Brandi

Carolina De Falco - Seconda Università di Napoli

L'immagine turistica della Costa d'Amalfi negli anni sessanta del Novecento

Carla Fernández Martínez - Universidad de Santiago de Compostela

The Atlantic and the Mediterranean: alternative images of the touristic Spanish coast

Beatrice Maria Fracchia - Politecnico di Torino

Le funzioni terapeutiche della città turistica contemporanea e l'iconografia delle località balneari della Versilia

Giovanni Lombardi, Sergio Mantile - CNR ISSM Napoli

Il telaio dei 'segni': la costa flegrea e l'invenzione della città turistica tra narrazione e realtà storica

Sessione 3

Gli archivi e le fonti: dal cartaceo al digitale

Coordinatori: Maria Perone, Daniela Stroffolino

Marco Petrella - Università del Molise

L'iconografia della città in rete. Problemi di ricerca, organizzazione, utilizzo delle fonti online nell'era dei Sistemi Informativi Geografici

Marco Bascapè, Roberta Madoi - Serv. Archiv. BB.CC., Az. Servizi "Golgi-Redaelli" Milano

Il portale Web-GIS "Milano e le sue associazioni": l'impronta del tessuto sociale e delle sue relazioni nel contesto urbano (XVI-XX secolo)

Valentina Castagnolo, Maria Franchini, Anna Christiana Maiorano - Politecnico di Bari

Bari Disegno Architetture (BDA Borgo Murattiano). Archivio visivo (e visionario) della città a 200 anni dalla sua fondazione

Paola Avallone, Antonio Bertini, Raffaella Salvemini - CNR ISSM Napoli

Scuole storiche napoletane. Una fonte non tradizionale per lo studio della città

Maria Rosaria Rescigno - CNR ISSM Napoli

Verso un profilo urbano moderno. Il caso delle città "capitali" nel Mezzogiorno di primo '800

Giuliana Ricciardi - Archivio di Stato di Napoli

L'immagine di Napoli nella testimonianza di un intellettuale del Novecento

Alberto Darias Príncipe - Universidad de La Laguna

Cartografía e icono: la imagen de Tetuán a través de planimetría

Adele Fiadino - Università Chieti-Pescara "G. d'Annunzio"

Disegni di Piazzeforti del Regno di Napoli presso la Biblioteca Reale di Torino

Ciro Birra - Università di Napoli Federico II

L'Arsenale di Napoli tra Palazzo reale e Castel Nuovo:

fonti per la ricostruzione di un ambiente urbano perduto

Federico Fazio - Università di Palermo

Siracusa: modelli tridimensionali e rappresentazioni cartografiche

Alessandra Veropalumbo - Università di Napoli Federico II

Trasformazioni urbane della provincia di Napoli nel repertorio iconografico delle Perizie del Tribunale civile

Amanda Piezzo - Università di Napoli Federico II

Fonti archivistiche e iconografiche per l'area del complesso di San Gennaro extra moenia a Napoli

Carmelo G. Severino

Crotone: la città e il porto nell'iconografia storica

Sessione 4

Rappresentazione e ricostruzione virtuale dell'immagine urbana

Coordinatori: Maria Ines Pascariello, Ornella Zerlenga

Andrea Maglio - Università di Napoli Federico II

Città reale e città fantastica: diorama, scenografie e disegni di viaggio nell'opera di Karl Friedrich Schinkel

Nicola Aricò - Università di Messina, **Stefano Piazza** - Università di Palermo

Per ricostruire la Palazzata seicentesca di Messina

Claudia Pisu - Università di Cagliari

Disegno dell'immagine urbana dei centri minori sardi

Rita Valenti, Sebastiano Giuliano, Simona Gatto, Roberto Cappuzzello - Università di Catania, S.D.S. Architettura Siracusa

Le Stratificazioni assenti di Ortigia, dalla rappresentazione storica alla ricostruzione virtuale

Mario Centofanti, Stefano Brusaporci - Università dell'Aquila

Architettura e città nella rappresentazione cartografica dell'Aquila tra Settecento e Ottocento

Marina D'Aprile - Seconda Università di Napoli

L'area costiera vesuviana tra il regno di Carlo di Borbone e la speculazione edilizia: il caso Portici

Paolo Perfido - Politecnico di Bari

Città chiuse, città aperte. L'abbattimento delle mura e lo sviluppo urbano

nell'iconografia di Bari in età moderna

Andreina Maahsen Milan - Università di Bologna

'Androna Campo Marzio': l'arsenale perduto. Genesi protoindustriale triestina, tra ascesa e declino della portualità

Stefano Chiarenza - Università di Napoli Federico II

Lo specchio della fantasia: immaginario urbano e realtà architettonica

nei disegni dei Galli Bibbiena

Vincenza Garofalo - Università di Palermo

La Zisa. Rappresentazioni di un monumento "desiderato"

Francesco Maggio - Università di Palermo

Immagini di una città possibile

Gerardo Maria Cennamo - Università Telematica Internazionale Uninettuno

Il Ghetto di Roma tra narrazione e rappresentazione

Andrea Giordano - Università di Padova

La città dipinta di Canaletto, tra espansione dello spazio e visioni dinamiche

Paolo Giordano - Seconda Università di Napoli

Realismo iconografico Vs spettacolarità grafica: l'Albergo dei Poveri e l'area orientale di Napoli

Cosimo Monteleone - Università di Padova

Teoria e pratica prospettica: le vedute urbane rinascimentali quali strumenti di misurazione e ricerca

Paolo Oscar - Archivio Bergamasco, Centro Studi e Ricerche

Il Sistema informativo geo-storico della Franciacorta. Ricostruzione della consistenza storica di un territorio attraverso il Catasto napoleonico (1807-1809)

Ludovica Galeazzo, Marco Pedron - Università di Padova

Dinamiche di trasformazione urbana: l'insula dell'Accademia a Venezia tra ricostruzione storica e percezione visiva

Alessandra Ferrighi - Università IUAV di Venezia

Le trasformazioni tra regola e pratica: i volti della città di Venezia tra Ottocento e Novecento

Roberta Spallone - Politecnico di Torino

Il disegno del contesto urbano e paesaggistico nelle cartografie catastali preunitarie in territorio italiano

Sessione 5

Città di mare: architetture e caratteri evolutivi nell'iconografia storica

Coordinatori: Salvatore Di Liello, Roberto Parisi

Pasquale Rossi - Università Suor Orsola Benincasa Napoli

Veduta di una città di mare dal "Diario de un viaje a Italia en 1839" del Conde de Toreno

Maria Sirago

Napoli "città di loisir" tra '800 e '900. Sviluppo e crisi

Alessandro Castagnaro - Università di Napoli Federico II

L'E42 da grande esposizione a città di fondazione verso il mare

Rosa Carafa - Soprintendenza BSAE Salerno-Avellino

Imago Urbis: il "Plaium montis" a Salerno

Bruno Mussari - Università Mediterranea di Reggio Calabria

Crotone tra XVIII e XX secolo: la trasformazione della città e della sua immagine storica

Francesca Passalacqua - Università Mediterranea di Reggio Calabria

Iconografia e architettura di Messina nel XIX secolo

Giuseppina Scamardi - Università Mediterranea di Reggio Calabria

Porti e potere. Il cambiamento del ruolo,

la trasformazione dell'immagine tra XVII e XIX secolo

Claudia Peirè - Università di Genova

I viaggiatori a Genova: fonti letterarie e iconografiche sul porto

Chiara Luminati - Università di Genova

Le passeggiate a mare genovesi dal XIX al XX secolo: fonti iconografiche e storiche

Francesca Bonfante - Politecnico di Milano

Ritratto di Barcellona: città, piani e fronte a mare

Rossella Martino - Politecnico di Bari

Elementi di architettura popolare italiana nelle case di Mario Paolini per Kos

Oliver Sutton, James Douet - CEA Global Education, Phoenix

Citizens or brand, conflicting priorities in the shoreline iconography of Barcelona

Maddalena Chimisso - Università del Molise

La piazza e il mare. Tipologia e sviluppo delle città con belvedere sull'Adriatico molisano

Luigi Oliva - Università di Sassari

Tra Narciso e Perseo. Il riflesso dell'immagine mediterranea nella forma urbana e nell'architettura di Taranto

Emma Maglio - Aix-Marseille Université, LA3M

The role of historic town of Rhodes in the scenario of Ottoman and Italian rules to the light of iconographic sources

Giovanni Cecini

Rodi: da città dei cavalieri a città in orbace

Alessandra Terenzi - Politecnico di Milano

Jaffa & Tel Aviv nell'iconografia storica: da Sposa del Mare a Città Bianca

Stefania Palmentieri, Barbara Delle Donne - Università di Napoli Federico II

La trasformazione del fronte marittimo di Napoli negli ultimi tre secoli

Eleonora D'Auria

Napoli e Venezia: vecchi ponti e nuovi nessi

Sessione 6

L'entroterra: evoluzione e iconografia della città e del paesaggio

Coordinatori: Giulia Cantabene, Massimo Visone

Ferdinando Coccia - Università di Napoli Federico II

Iconografia della città e del paesaggio: Salerno e il territorio del Principato Citra nei disegni inediti del fondo Registro e Bollo. Scritture Private dell'Archivio di Stato di Salerno (1817-1862)

Maria Martone - Università di Roma La Sapienza

La riconoscibilità storica di un territorio trasformato. Nuove identità urbane e caratteri permanenti nella pianura pontina

Anna Magrin - Istituto Universitario Architettura Venezia

Il paesaggio agrario emiliano: storia e forme di un paesaggio mediterraneo

Maria Falcone - Università di Napoli Federico II

L'entroterra flegreo: evoluzione del paesaggio agrario tra storiografia, cartografia e iconografia

Giovanna Ceniccola - Università di Napoli Federico II

Identità e conservazione di un paesaggio storico. La Valle Telesina nel Sannio beneventano

Mariarosaria Villani - Università di Napoli Federico II

Il paesaggio dell'entroterra cilentano. Evoluzione e prospettive per la conservazione

Simonetta Ciranna, Patrizia Montuori - Università dell'Aquila

Avezzano 1915. Conoscere e riconoscere una nuova identità

Arturo Gallozzi - Università di Cassino e del Lazio Meridionale

Cassino tra vecchia e nuova forma urbana. Trasformazioni e permanenze nel disegno della città

Antonella Armetta - Università di Palermo

Il Belice prima e dopo il 1968 attraverso le iconografie

Maria Vitiello - Sapienza Università di Roma

Il paesaggio della ricostruzione. Una ricerca di valori e identità territoriali per il restauro delle terre devastate dal sisma del 2009

Agostino Di Lorenzo - Università di Salerno

Verso Napoli, città metropolitana. Immagine ed eco-governo del territorio

Cristina Pallini, Annalisa Scaccabarozzi - Politecnico di Milano

Identikit di Alessandria: il porto e il Delta

Antonella Marciano - Seconda Università di Napoli

RiDisegnare paesaggi immateriali: il caso dell'Alto Casertano

Le trasformazioni del paesaggio urbano nella fotografia e nella cinematografia

Coordinatori: Francesca Capano, Marco Iuliano

Stefania Pollone - Università di Napoli Federico II

Paestum tra iconografia e restauro: interpretazione ed esiti operativi

Pier Giorgio Massaretti - Università di Bologna

La ri-fondazione della Libia Balbiana (1933-1939). Il poderoso racconto fotografico dei "Ventimila"

Marco de Napoli - Università di Napoli Federico II

La trasformazione urbana di Alessandria d'Egitto attraverso le immagini delle opere di Mario Avena (1924-1939)

Alessandro Giordano - Università di Napoli Federico II

L'immagine dei Comuni Irpini di Melito e Cairano nella cinematografia anteriore al terremoto del 1980

Angelo Bencivenga, Livio Chiarullo, Delio Colangelo, Annalisa Percoco - Regione Basilicata

Cinema e paesaggio in Basilicata

Sofia Tufano - Università di Napoli Federico II

Le immagini dell'isola di Ischia dall'Archivio Fotografico di Vittorio Pandolfi (1954)

Manuel Jódar Mena - University of Jaén

Mediterranean Projected Cities through Jules Dassin's Films

Claudio Impiglia - Università Sapienza di Roma

L'Agro Portuense attraverso la pittura, la fotografia e la documentazione cinematografica: da paesaggio rurale archeologico a territorio "conurbato"

Renata Picone - Università di Napoli Federico II

Paesaggio naturale e patrimonio costruito in costiera sorrentino-amalfitana.

Conoscenza e tutela nel Novecento attraverso la fotografia, la grafica e i cortometraggi

Giuseppe M. Montuono, Diego Nuzzo - Università di Napoli Federico II

Il lungomare di Napoli: paradigma dell'oleografia tra cinema e architettura.

Da largo Sermoneta alla salita del Gigante

Colomba Sapio - Università di Napoli Federico II

Mediterraneo, amalgama di affinità

Sergio Attanasio - Università di Napoli Federico II

Il gran teatro del golfo attraverso le arti della rappresentazione

Appendice

Francesca Martorano

Riflessioni sui contenuti tematici del Convegno e sull'esito delle proposte

Antonello Alici, Maria Grazia D'Amelio, Elena Svalduz

Città d'inchostro: sguardi e parole sull'Europa moderna e contemporanea

Francesca Castanò

Per un'identità moderna della città mediterranea: Luigi Cosenza e la pianificazione a Napoli e in Campania

Il primo numero della rivista Eikonocity è un numero speciale che raccoglie alcuni contributi selezionati tra quelli presentati al convegno promosso dal CIRICE e svoltosi a Napoli nei giorni 13-15 marzo 2014. L'iniziativa, aperta a studiosi di ambito nazionale e internazionale, si è posta l'obiettivo di fare il punto sulla storiografia riguardante la città mediterranea in età moderna e contemporanea, con particolare riferimento alla sua identità, struttura e immagine dall'inizio dell'industrializzazione all'età post-illuminista e borghese, fino ai temi inerenti l'evoluzione/involuzione del territorio e del paesaggio post-industriale, nonché lo sviluppo del modello turistico tra Otto e Novecento.