

anno I, n. 2, lug.-dic. 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



Federico II University Press



fedOA Press

anno I, n. 2, lug.-dic. 2016

ISSN 2499-1422

eikonocity

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

Federico II University Press



fedQA Press

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.iconografiacittaeuropea.unina.it



Federico II University Press



fedOA Press

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

In copertina: Cendrine Bonami-Redler, *Campo Rom a Montreouil*, 2014. Penna e acquerello.

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*
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, *Universidade 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*

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*
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

Questo numero è stato curato da Annunziata Berrino.

La redazione è stata curata da Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone.



Editoriale 7

Uno sguardo sulle città: spazi, rappresentazioni e tecniche

Annunziata Berrino

11 L'iconografia digitale: biblioteche, globi virtuali, strumenti partecipativi per lo studio della storia della città

Marco Petrella

27 Un artificio a metà. La cupola della basilica della Pietrasanta nel cantiere napoletano del Seicento

Valentina Russo

39 I viaggiatori europei tra fine Seicento e inizio Ottocento e la rappresentazione dei litorali italiani: porti, coste, mare

Gilles Bertrand

55 Il Collegio Costanzo Ciano nella «città moderna» di fondazione a Napoli

Alessandro Castagnaro - Roberta Ruggiero

75 Viaggio e paesaggio. L'esperienza nel carnet de voyage

Salvatore Santuccio

Uno sguardo sulle città: spazi, rappresentazioni e tecniche

Editoriale

Eikonocity è una rivista dedicata alla storia e all'iconografia delle città e dei siti europei ed è stata ideata nell'ambito dell'intensa attività di studio e di rapporti scientifici del gruppo del Centro interdipartimentale di ricerca sull'iconografia della città europea (CIRICE) dell'Università degli studi Federico II di Napoli, fondato da Cesare de Seta e diretto dal 2011 da Alfredo Buccaro, entrambi storici dell'architettura. La rivista è anche frutto della collaborazione con l'Associazione Eikonocity, che vanta rapporti di respiro internazionale: la rivista riflette dunque il confronto continuo tra discipline diverse sui temi della storia della città e della sua rappresentazione. Nel segno di questo progetto anche il secondo numero di *Eikonocity* propone cinque articoli elaborati in diversi ambiti disciplinari e con varietà di approcci, e nel suo insieme intende ribadire che la ricerca sulla storia della città, condotta sulla base e con l'ausilio della fonte iconografica, consente di restituire letture più complesse e convincenti.

Il numero si apre con un articolo di Sergio Petrella, docente di geografia presso l'Università degli studi del Molise, che propone un'analisi della presenza in internet di fonti iconografiche digitalizzate al 2004, con una comparazione al 2015. L'avanzamento tecnologico di quest'ultimo decennio rende sempre meglio accessibili le fonti iconografiche come mai prima, ma pone anche sempre più importanti questioni di metodologia di ricerca. La rete contribuisce a integrare le fonti, ad annullare vecchie e resistenti gerarchie di rilevanza e a conferire alla ricerca una ricchezza di risorse fino a pochi anni fa inimmaginabile e proprio per questo richiede agli studiosi, da una parte, una nuova visione delle procedure di ricerca e, dall'altra, una radicale revisione degli strumenti di critica delle fonti.

Questo numero pubblica poi un articolo dello storico Gilles Bertrand, uno specialista della storia del Grand Tour e della città di Venezia, che propone il tema che è stato oggetto della sua relazione di apertura in sessione plenaria del VII Convegno internazionale di studi promosso dal CIRICE e da Eikonocity, dedicato quest'anno – come recita il titolo dell'incontro – ai “vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio” e svoltosi a Napoli dal 27 al 29 ottobre 2016. Il modernista francese propone una densa riflessione sull'ampliamento ai litorali della rappresentazione delle città della Penisola italiana. È tema di estremo interesse, perché la ricerca storica recente non solo ha esplorato la cosiddetta scoperta del mare come indice di modernità, ma anche proposto periodizzazioni diverse per i diversi litorali dello spazio euromediterraneo. Bertrand analizza una vasta produzione di guide, resoconti e iconografia di viaggio, seguendo il complesso di comportamenti e di percezioni che animano la produzione culturale tra età classica e periodo romantico. Certamente i porti, le coste e i mari tra fine Seicento e primi dell'Ottocento vengono acquisiti allo sguardo dei viaggiatori e al paesaggismo e dunque narrati e rappresentati, ma Bertrand con-

clude che occorre ancora qualche decennio «per far passare il mare e le coste dallo status di zona di transito, talvolta sofferta e talvolta contemplata da lontano, a quello di luogo di soggiorno, ricercato per i suoi effetti benefici e il benessere che procura al corpo e all'anima», paesaggio che comincerà infatti ad essere evidente solo a partire dalla metà dell'Ottocento, quando saranno altrettanto chiari anche gli effetti sulla trasformazione del disegno delle città costiere.

Altri due articoli presentano poi casi di studio dedicati alla città di Napoli, l'uno relativo all'età moderna, l'altro all'età contemporanea.

Il primo è firmato da Valentina Russo, docente di restauro, che analizza una delle forme che più caratterizzano il profilo di una città mediterranea e cattolica come Napoli in età moderna, ovvero le cupole delle chiese, che nel vissuto quotidiano sono percepite come icone immobili, ma che di fatto, nel corso dei secoli, sono oggetto di interventi e trasformazioni. Russo ricostruisce la vicenda della cupola della basilica di Santa Maria Maggiore, detta anche della Pietrasanta, a Napoli. Utilizzando documenti di prima mano provenienti dagli archivi storici pubblici ed ecclesiastici napoletani, l'autrice analizza come nel cuore del Seicento questa cupola venga trasformata in doppia calotta, sul modello di esperienze precedenti realizzate in ambito romano, ma anche come la sismicità che connota l'area campana, e napoletana in particolare, porti a intervenire sulla struttura già a fine secolo, per evitare evidenti pericoli di crollo: la calotta superiore sarà eliminata e della cupola resterà la sola volta interna, attualmente riconoscibile.

L'altro caso di studio dedicato alla città di Napoli è il frutto di una ricerca condotta dallo storico dell'architettura contemporanea Alessandro Castagnaro e dalla giovane studiosa Roberta Ruggiero e ricostruisce la vicenda del Collegio Costanzo Ciano. Il governo fascista immagina una città di Napoli come ponte per le colonie di Oltremare e ridisegna l'area a nord cercando di congiungerla da una parte con il centro urbano e dall'altra con i Campi Flegrei. Il regime, nell'ambito di questa vasta riqualificazione urbana, in coerenza con le politiche di redistribuzione delle risorse, di assistenzialismo, di controllo sociale, di cura del consenso e di sanità della razza, con un accordo col locale Banco di Napoli, promuove l'edificazione di un collegio per l'educazione e l'avvio al lavoro di ragazzi napoletani. Il completamento dell'opera viene interrotto dal conflitto mondiale e il collegio viene assegnato all'armata americana di occupazione. L'attribuzione di una funzione militare all'edificio ne ha reso difficile lo studio per motivi di sicurezza fino a tempi recenti e l'articolo di Castagnaro e Ruggiero contribuisce dunque alla riflessione storiografica su uno spazio urbano fortemente caratterizzato dalle politiche della dittatura e del secondo dopoguerra e sul quale il confronto è ancora aperto.

Il quinto contributo è firmato da Salvatore Santuccio, docente di disegno dell'Università di Camerino, nonché acquerellista, ed è una riflessione metodologica su un genere artistico, il carnet de voyage, che ancora oggi ha una eccezionale vitalità. L'autore ricorda che osservare e disegnare un paesaggio sono due attività strettamente correlate e il *carnet de voyage* è uno degli strumenti più consoni alla descrizione di un paesaggio.

La riflessione teorica di Santuccio e il suo focus su una tecnica di rappresentazione di città e paesaggi e su un genere di produzione artistica sono illustrati con una serie di acquerelli dello stesso autore e di altri importanti artisti.

Infine un breve appunto sull'immagine di copertina, scelta tra quelle che illustrano il saggio di Salvatore Santuccio. È un'opera dell'illustratrice e grafica francese Cendrine Bonami-Redler che vive e lavora a Parigi-Montreuil e insegna *croquis* all'École nationale supérieure de la nature et du paysage di Blois e all'École nationale supérieure d'architecture de la ville et des territoires a Marne-la-Vallée; è tratta dalla sua pubblicazione *De Baraque en Baraque* (Montreuil, 2014, La

ville brule) una sorta di *carnet de voyage* realizzato all'interno di un campo nomadi alla periferia di Parigi, che l'artista ha lungamente frequentato. È un'immagine che sublima nell'arte il profilo che vanno assumendo tante periferie delle città europee, e vuole testimoniare l'attenzione della nostra ricerca e riflessione scientifica anche per le trasformazioni in atto che interessano gli spazi urbani.

È dunque un'immagine scelta per la sua evidente attualità, che attribuisce ancora più senso al progetto scientifico di questa rivista, che pone al centro la rappresentazione della città e la sua storia.

Napoli, dicembre 2016

Annunziata Berrino

L'iconografia digitale: biblioteche, globi virtuali, strumenti partecipativi per lo studio della storia della città

Marco Petrella

Università degli studi del Molise- Dipartimento di Bioscienze e territorio

Abstract

L'articolo illustra la prosecuzione di una ricerca intrapresa nel 2004 volta a realizzare un modello per la valutazione di materiali in rete per l'iconografia storica della città europea. La situazione analizzata nel 2004 è paragonata a quella attuale, allo scopo di mostrare differenze e nodi critici. In particolare il contributo si concentra sugli strumenti partecipativi e sul passaggio da un'organizzazione tassonomica dei dati in rete all'uso dello spazio come criterio ordinatore delle fonti iconografiche.

Digital iconography: libraries, virtual globes, participatory tools for the study of the historic city

This paper illustrates the prosecution of a research undertaken in 2004 aimed at structuring a model for the evaluation of sites and materials available on the net for the historical iconography of the European city. The situation analyzed in the past is compared with the situation at present with the aim of showing the differences, the critical issues. In particular, the paper focuses on the participatory tools and on the transition from a taxonomic, thematic organization of the data to the use of space as ordering criteria of the iconographic sources.

Keywords: Iconografia urbana, risorse digitali, Web 2.0.

Urban iconography, digital resources, Web 2.0.

Marco Petrella è docente di Geografia presso l'Università degli Studi del Molise. Dottore di ricerca in Storia d'Europa, è stato assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna. Ha condotto ricerche sulla storia della cartografia e sull'uso delle nuove tecnologie nell'ambito della storia urbana.

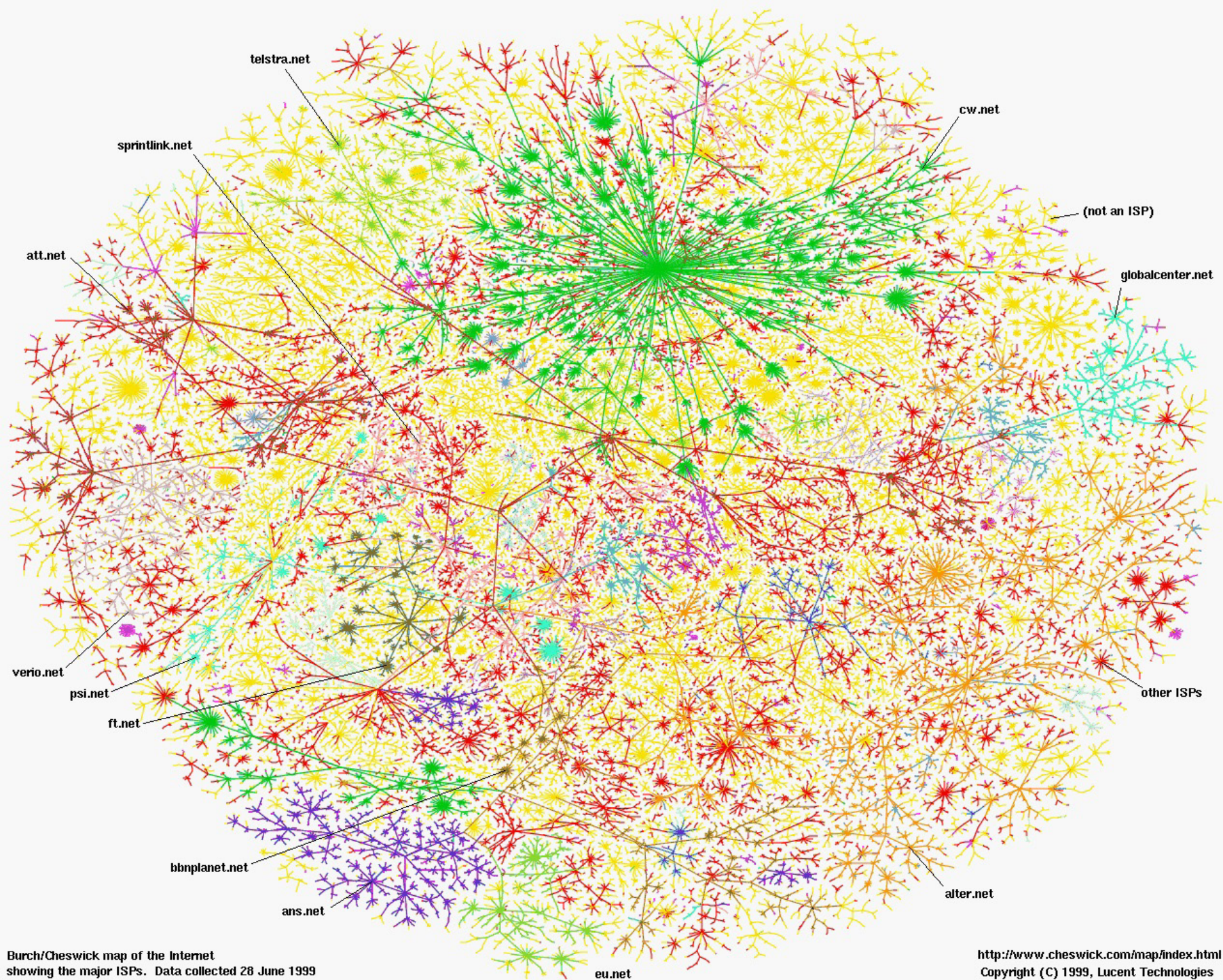
Author: marco.petrella@unimol.it

Received May 5, 2016; accepted June 1, 2015

1 | Introduzione

Questo lavoro trae spunto da una riflessione pubblicata nel 2004 sulla diffusione delle risorse accessibili in rete in ambito geo-storico e sull'ampio ventaglio di possibilità e di applicazioni inedite offerte dalle nuove tecnologie [Petrella e Santini 2004]. In essa si presentavano alcuni criteri volti a valutare criticamente le risorse e a illustrare una serie di iniziative editoriali in rete che presentavano al loro interno una vasta gamma di fonti iconografiche. Si trattava di progetti di varia natura, spesso allestiti da istituzioni universitarie, laboratori o gruppi di ricerca, altre volte organizzati da privati anche con fini commerciali, allo scopo di rendere disponibili in rete documenti e di diffondere iniziative o progetti curati da istituzioni scientifiche.

Nell'ormai lontano 2004, remoto rispetto ai tempi della rete, si avvertiva necessaria una riflessione sul rapporto tra fonti per la ricerca geo-iconografica e la rete internet, e in particolare sulle modalità attraverso cui quest'ultima influenzasse la ricerca nell'ambito della storia della città. Risultava imprescindibile l'elaborazione di un primo elenco delle principali risorse allora disponibili online. Già all'epoca rintracciare una rappresentazione geo-cartografica di una città, partendo da un qualsiasi motore di ricerca, risultava un'operazione macchinosa ai fini di una ricerca scientifica, sebbene non costituisse un'operazione complessa. In molti casi i materiali reperiti non facevano parte di un progetto di digitalizzazione effettuato con metodo. Spesso, inoltre, era difficile reperire informazioni sulla storia editoriale della risorsa o sui responsabili del sito. Nella maggior parte dei casi le fonti iconografiche riprodotte non fornivano informazioni sull'originale, sulla



sua localizzazione, sull'autore, sull'opera in cui erano eventualmente contenute, dimensioni, scala, materiale del supporto, eccetera. Tali mancanze rendevano difficile referenziare le fonti individuate, attribuire affidabilità alla riproduzione dei documenti e alle osservazioni critiche eventualmente prodotte in merito. Per questi motivi nello studio del 2004 si proponeva una griglia di valutazione delle fonti disponibili in rete, corredata dalle riflessioni metodologiche che erano alla base della sua elaborazione. Alla griglia di valutazione seguiva una rassegna di oltre cinquanta risorse sull'argomento, un prototipo per l'individuazione di criteri di base dai quali partire per valutare la qualità dei materiali e per fornire uno strumento con cui procedere agevolmente nella ricerca.

Alla base del lavoro vi era la presa d'atto di una riflessione in continuo sviluppo da parte di storici, geografi e bibliotecari [Abbattista 1999; Minuti 2002; Noiret 1999] che necessitava comunque di un'analisi più specifica nell'ambito geo-iconografico. Un'analisi basata su un approccio che inquadrasse le trasformazioni in atto secondo una prospettiva più ampia, legata ai cambiamenti in corso nell'immagine del mondo indotta dalle nuove tecnologie e dalla rete. Quel lavoro del 2004 è stato più volte rivisto [Petrella 2005; Petrella e Santini, 2005] e nel 2014, prendendo spunto dal nuovo e vivace dibattito sulle potenzialità delle risorse online nell'ambito del cosiddetto Web 2.0, si è cercato di analizzare le nuove modalità di utilizzo di queste risorse ai fini della storia della città [Petrella 2014]. Ecco allora che alcuni dei temi affrontati in passato dovrebbero essere profondamente ripensati: infatti molte esperienze online hanno subito sostanziali modifiche o sono proprio scomparse; inoltre l'organizzazione delle risorse risulta prontamente modificata; i motori di ricerca sono cambiati e le strategie per orientarsi nelle nuove versioni della «biblioteca di Babele» [Borges 1955] non sembrano essere ancora efficaci.

Ad articolare ulteriormente il quadro sono intervenuti degli altri elementi. Da una parte l'evoluzione della rete verso la costruzione di un sapere collettivo che supererebbe quello individuale, ovvero la teoria su cui si fonda Wikipedia; dall'altra il tentativo di spostare l'attenzione su un modello di reperimento di fonti che superi le classificazioni logiche tradizionali, quelle che ci permettono di individuare una fonte per astrazione logica, mediante la costruzione di indici tematici, di una elencazione alfabetica per nome, ambito, eccetera e, che riscopra quella che il filosofo Immanuel Kant (1724-1804) definirebbe «classificazione fisica»: vale a dire una riproposizione delle cose secondo il principio di vicinanza e prossimità, come direbbe Franco Farinelli «d'una accanto all'altra così come davvero nella realtà si danno» [Farinelli 2003, 58], cosa questa che oggi è resa possibile nell'organizzazione online delle informazioni di ogni tipo, grazie all'invenzione dei cosiddetti globi virtuali.

2 | La ricerca della fonte iconografica nel web della partecipazione

«Wikipedia è un'aberrazione fondata sulla leggenda che il sapere collettivo sia inevitabilmente superiore alla conoscenza del singolo esperto e che la quantità di informazioni, superata una certa soglia, sia destinata a trasformarsi automaticamente in qualità» [Lanier 2010].

In un contributo pubblicato nel 2008 l'esperto di sistemi informativi on line Fabio Metitieri ha sottolineato, con toni talvolta polemicamente provocatori, le criticità di un passaggio da una modalità tradizionale di utilizzo della rete, caratterizzata da una sostanziale riproduzione di modelli e tecniche peculiari dell'editoria tradizionale, verso nuove prassi di creazione e fruizione dei contenuti, tipiche di quello che è comunemente definito come Web 2.0, ovvero wiki, blog, social networks, forum [Metitieri 2009]. L'utilizzo dei «contenuti generati dagli utenti» e la loro gratuità, sostiene

Fig. 1: La carta degli indirizzi IP creata da Burch e Cheswick nel 1999 (<http://www.cheswick.com/ches/map/gallery/isp-ss.gif>). La rappresentazione mostra come sia utopistico ipotizzare una mappa nel senso classico del termine delle connessioni Internet mondiali.

Metitieri, innescano, anche nei media tradizionali, un modello insostenibile, incapace di garantire l'autorevolezza della fonte. La «saggezza dello sciame», che valida i contenuti più popolari sarebbe del tutto illusoria, in quanto la cosiddetta «blogosfera» non premia i contenuti migliori, ma la mera popolarità, misurata attraverso il numero dei link in entrata, generati da dinamiche piramidali, in alcune occasioni addirittura pilotate. Queste idee non costituiscono una *lectio singularis* nell'abbondante, multidisciplinare letteratura sui nuovi media, ma che si inseriscono in un percorso già tracciato dallo studioso della cultura virtuale Geert Lovink, autore della teoria dei «Tactical media» [Lovink 2008] e ulteriormente confermato dall'informatico Jaron Lanier in una critica sistematica ai principi delle *wikisources* [Lanier 2010]. Ciò che appare evidente nel panorama degli studi e delle riflessioni suscitate dallo sviluppo del web 2.0, considerato da alcuni, contrariamente a quanto veicolato dalla pubblicistica, più che una rivoluzione una mera evoluzione del web tradizionale, è una costante fluttuazione tra un approccio entusiastico alle nuove tendenze, interpretate come uno strumento di progresso e di risoluzione di problemi e limiti tipici dell'editoria classica, e un approccio che invece ne puntualizza le criticità, soprattutto in termini sociali e culturali, a causa dell'inedita capillarità e natura dello strumento e delle sue potenzialità [Noiret 2011].

Gli studiosi Dan Cohen e Roy Rosenzweig, esperti di storia e nuovi media, offrono un'utile sintesi di quelli che sono gli aspetti positivi e negativi del web 2.0 applicato agli studi storici [Cohen e Rosenzweig 2006]. Tale modalità comunicativa possiede, secondo i due studiosi, l'indubbio vantaggio di creare relazioni tra diversi attori a prescindere dal luogo in cui essi si trovano. Dunque il web 2.0 facilita la collaborazione e l'interattività, consentendo lo sviluppo di conoscenze e saperi, che si moltiplicano grazie agli *user generated content*; gli svantaggi e i problemi sono tuttavia molteplici e relativi principalmente alla precarietà e all'instabilità dell'informazione, oltre che alla durata dei contenuti, che diventano velocemente obsoleti. Tale labilità crea problemi nella ricerca delle risorse a distanza di tempo, ma soprattutto moltiplica la difficoltà di conservazione di risorse che conseguentemente non sempre possono entrare nel rango della letteratura scientifica. Un'ulteriore criticità risiede inoltre nella qualità delle risorse, problema ancora aperto a causa della mancanza di un'autorevolezza editoriale, concetto antitetico rispetto alla logica democratica e *market oriented* del web 2.0. Una logica che pretende che la risorsa più cliccata sia quella più autorevole, e che ciò che cerca la maggior parte degli utenti sia ciò che interessa anche a noi. Una logica dunque che difficilmente si adatta alle finalità e metodologie della ricerca scientifica.

Ciò appare tanto più vero considerando le logiche alla base di motori di ricerca come Google. L'idea del «web semantico», il web «intelligente» proposto dallo stesso inventore di Internet, Tim Berners-Lee, inteso come contesto in cui è possibile effettuare ricerche molto più evolute delle attuali, basate sulla costruzione di reti e connessioni secondo logiche più elaborate del semplice collegamento ipertestuale, sembra essere ancora utopica e l'approccio a un motore come Google determina il più delle volte, di fronte alla sovrabbondanza delle risposte, un atteggiamento di rassegnazione, di accettazione dei risultati posti al più alto livello gerarchico, soprattutto nei casi di ricerche con parole chiave generiche. L'idea che i risultati presentati come più rilevanti costituiscano anche quelli oggettivamente più importanti per la nostra ricerca, sebbene possa considerarsi un falso problema per i più esperti, rappresenta al contrario un rischio per gli utenti meno esperti, dunque anche nella ricerca storiografica online [Minuti 2008] e soprattutto nell'ambito della didattica. Sebbene strumenti come Wikipedia dimostrino che il sistema aperto delle fonti partecipative possa rivelarsi in molti casi portatore di autorevolezza, anche grazie all'intervento di ricercatori che partecipano alla realizzazione e al controllo di voci enciclopediche, il problema della ricerca del dato attraverso uno strumento automatico nel *mare magnum* delle informazioni online diventa

assai complesso. Allo stato attuale irrisolvibile. Poco successo, del resto, hanno riscontrato anche i LASE, Local Area Search Engines, elaborati sul finire degli anni '90 allo scopo di fornire un elenco di risorse online su specifici tematismi individuate col criterio della *peer review*; i LASE si sono mostrati inefficaci a causa delle difficoltà di avere un aggiornamento costante, che potesse tenere il passo rispetto alle continue novità e trasformazioni proposte dalla rete.

Di fronte alla confusione generata dall'evoluzione del web e dalla tendenza al *crowdsourcing*, la percezione generale è che una possibile soluzione sia educare a un corretto uso della rete per affrontare la ricerca scientifica on line. Come sottolinea Serge Noiret, autore di un sondaggio sull'utilizzo delle nuove tecnologie da parte degli storici [Noiret 2008], anche in Italia le competenze nell'uso delle fonti digitali dovrebbero essere trattate in un sistema di formazione all'ICT come già accade in altri Paesi; mancando una preparazione di questo tipo, il sistema della ricerca appare piuttosto carente di una metodologia critica della storia in rete. Spesso ad esempio si ignorano i criteri univoci di valutazione, oppure le modalità di utilizzo o anche solo di citazione.

3 | Tradizione e innovazione nelle banche dati e nelle biblioteche virtuali

«Le carte» io insistetti «non registrano nessuna città di nome Anagoor, ciò fa supporre che sia una delle tante leggende di questo paese; tutto dipende probabilmente dai miraggi che il riverbero del deserto crea, nulla di più» [Buzzati 1958].

Nonostante il pullulare di nuove esperienze nell'ambito della comunicazione, va comunque registrato che buona parte delle fonti geo-iconografiche, e in modo particolare quelle cartografiche, sono riconducibili a sistemi legati ancora in parte a una tradizionale modalità verticistica di intendere il web: il mondo wiki resta al momento in buona parte estraneo alle risorse iconografiche per lo studio della città. In questo contesto si tende difatti a stabilire una relazione univoca tra emittente e ricevente, assimilando uno schema comunicativo tipico dell'editoria tradizionale, che accetta solo marginalmente le nuove modalità di intendere la rete in senso partecipativo e *bottom up*. L'utilizzo dei social network nelle risorse geo-storiche, ad esempio, rappresenta il più delle volte un mero strumento di promozione; infatti fino a oggi non sono stati censiti archivi o biblioteche digitali che presentino possibilità di interazione con i fruitori o più nel dettaglio con la comunità di studiosi. Opportunità, queste, che potrebbero costituire un enorme valore aggiunto nel futuro delle biblioteche digitali. La grande trasformazione rispetto al passato va rintracciata dunque nel numero di persone che utilizza la rete nell'ambito del web 2.0, passato dal 10 al 64% in 10 anni [International Telecommunication Union 2010], nella capacità di penetrazione della rete nei singoli contesti, in particolare quelli accademici, in una più accentuata tendenza alla diffusione on line di iniziative quali le *virtual libraries* che, sebbene tendano ancora a concentrarsi nei Paesi più sviluppati, coprono ambiti disciplinari sempre più vasti e offrono una enorme e crescente, quantità di contenuti. I continui aggiornamenti di repertori tematici quali Maphist [www.maphist.info], fondamentale per lo studio della cartografia storica in rete e curato dal bibliotecario Tony Campbell, restituiscono la misura della continua trasformazione cui sono soggette le risorse in rete. In esso troviamo migliaia di link a risorse cartografiche di tutto il mondo, organizzati sistematicamente, descritti e aggiornati nelle loro caratteristiche.

Iniziative come MapHist testimoniano l'esigenza di creare ordine nell'immenso patrimonio di risorse scientifiche disponibili on line; l'esigenza di abbozzare all'interno della rete una sorta di mappa, idea questa peraltro antinomica rispetto al concetto di globalizzazione, che permetta di

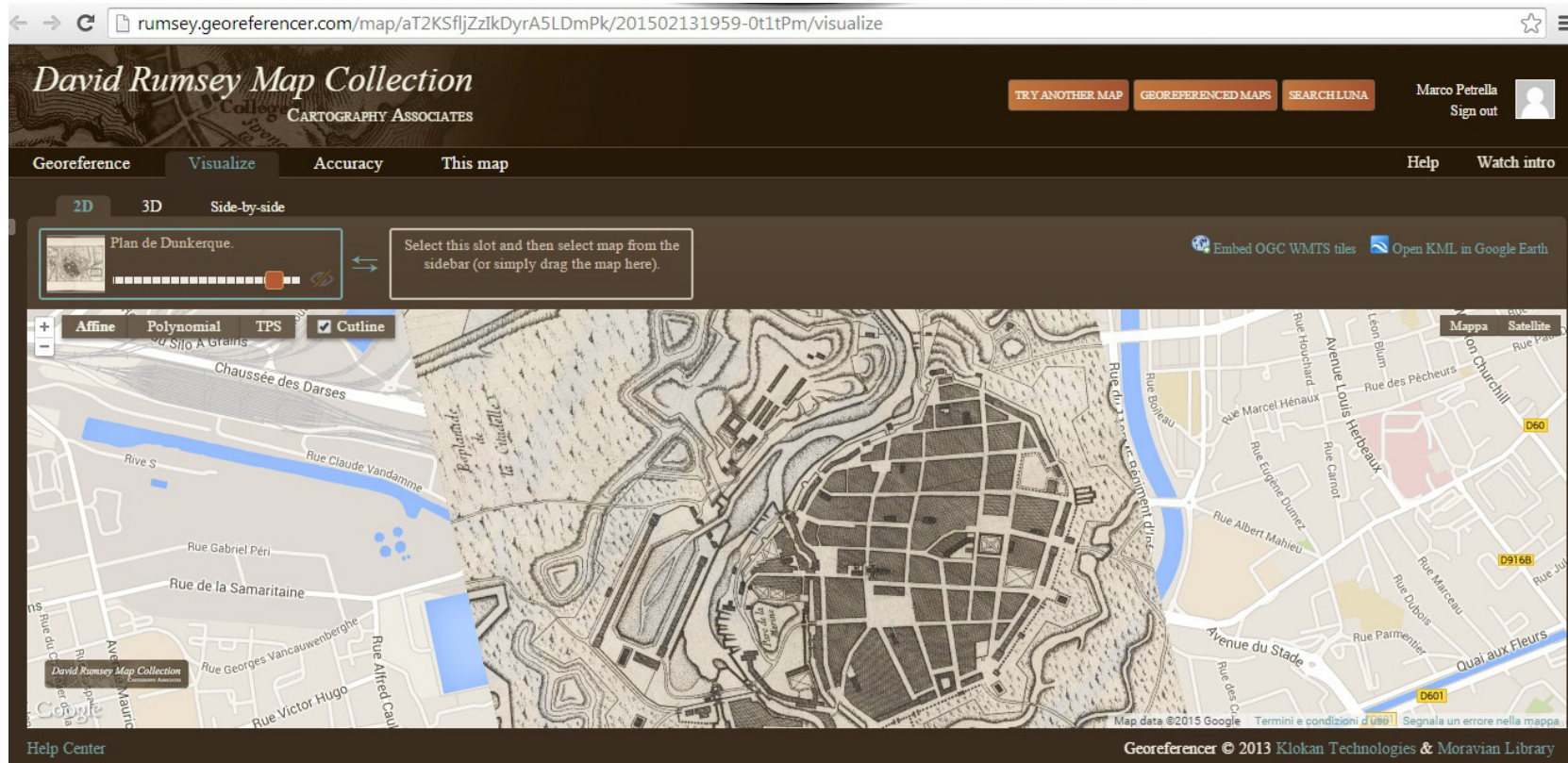


Fig. 2: L'applicazione Georeferencer in www.davidrumsey.com con l'esempio di una carta storica di Dunkerque.

tracciare il sistema di produzione delle risorse. È questa l'idea dell'*Information literacy*, definita dal National Forum americano [<http://infolit.org>] come la competenza di saper individuare, valutare, organizzare, utilizzare e comunicare le informazioni in rete. Aspetto, questo, oggi più che mai sentito, sebbene per molti aspetti utopistico, in vista di un sistema dell'informazione più capillare ed efficace. Anche alla luce di quanto riportato su Maphist si ha una chiara idea di quanto siano stati implementati gli strumenti scientifici per il reperimento di fonti online per l'iconografia della città. Un drastico cambiamento rispetto alla situazione nel 2004 risiede infatti nel numero e nell'efficacia degli strumenti di aggregazione e reperimento bibliografico. Si tratta di dispositivi che consentono ricerche intelligenti nel materiale contenuto in biblioteche di tutto il mondo, con link all'eventuale disponibilità del documento digitale, che presentano il vantaggio di fare riferimento esclusivamente a risorse autorevoli conservate in biblioteca. Si tratta dei meta motori di ricerca che utilizzano la tecnologia Z39.50, un protocollo di comunicazione informatica client-server per ricercare attraverso una rete informatica informazioni nei database, utilizzato in ambito bibliotecario per interrogare simultaneamente diversi cataloghi.

Tra questi i più conosciuti sono il Karlsruhe Virtual Katalog KVK, ospitato dall'Istituto di tecnologia di Karlsruhe e attualmente l'opzione di meta ricerca più estesa sul web; WorldCat, il catalogo globale della Online Computer Library Center OCLC, e infine, attinente l'ambito strettamente cartografico, l'IKAR Database of Old Maps. Quest'ultima banca dati, un progetto di collaborazione di numerose biblioteche tedesche avviato nel 1985, contiene oltre 250 mila record bibliogra-

fici testuali di mappe a stampa prodotte fino al 1850. Il database attualmente contiene circa 1.500 collegamenti a immagini, un numero piuttosto esiguo che appare essere destinato a espandersi. Analogamente, una delle evoluzioni a cui si è assistito negli ultimi tempi è la nascita delle cosiddette *open digital libraries*: strutture che, raccogliendo materiali provenienti da un numero sempre crescente di biblioteche digitali, fanno per così dire da *trait d'union* tra varie biblioteche virtuali, agevolando, come per i meta opac, il reperimento delle fonti. In questo ambito la piattaforma Europeana, Digital Library operativa dal 2009 e caratterizzata da un processo di archiviazione e fruizione aperto, è rappresentativa della tipologia di cambiamento a cui si è assistito con il passaggio al web 2.0. In Europeana confluiscono difatti numerose opere e manufatti artistici provenienti da 27 Paesi. Tra questi immagini, mappe, manoscritti che possono essere organizzati in modalità espositive libere, seguendo un criterio cronologico o il posizionamento attraverso una carta geografica, e organizzate secondo una struttura che consente approfondimenti da parte dell'utente finale attraverso dei link. Anche l'importante patrimonio delle banche dati e delle *virtual libraries* tradizionali ha enormemente modificato le modalità di ricerca degli studiosi dell'iconografia urbana, facendo registrare una forte implementazione delle fonti presenti e delle iniziative. Alcune presentano fondi di estremo interesse per lo studio della città. Tra queste, la più ricca è probabilmente la David Rumsey Map Collection che dispone di oltre 22 mila carte liberamente accessibili. La collezione, interamente digitalizzata ad alta risoluzione, raccoglie soprattutto mappe ottocentesche del Nord e Sud America e presenta anche numerose mappe di città europee. Recentemente la raccolta materiale, costituita da oltre 150 mila mappe, è stata donata alla Stanford University. Uno degli aspetti innovativi della collezione David Rumsey è il tentativo, unico del genere censito, di creare un'informazione alla quale contribuisce anche il fruitore attraverso un blog e la possibilità di inserire commenti riguardanti le opere digitalizzate. Dall'ampia serie di *virtual libraries* sviluppate negli ultimi anni, ne estrapiamo alcune, tratte da diverse regioni del mondo, che ci sono apparse rilevanti per ricchezza di materiale cartografico sulle città.

Afriterra

(<http://www.afriterra.org/>). È un'organizzazione non-profit nata allo scopo di raccogliere e preservare mappe dell'Africa. In questo contesto la cartografia è interpretata come un mezzo che lega in modo univoco l'arte, la tecnologia e la storia. Il database contiene attualmente più di 2.700 mappe dell'Africa, di cui oltre 2.500 ad alta risoluzione. Si tratta di una risorsa aperta, in progress, al cui completamento sono invitati tutti gli utenti, anche per la notifica di eventuali errori.

American Memory Map

(<http://www.loc.gov/maps/collections/>). L'americana Library of Congress possiede una delle più cospicue collezioni cartografiche al mondo. Un piccolo frammento dell'intero patrimonio, corrispondente a poco meno di 20 mila documenti, è stato convertito in formato digitale ed è disponibile online.

Bibliothèque et Archives Nationales du Québec, Cartes et plans

(<http://services.banq.qc.ca/sdx/cep/accueil.xsp>). Progetto collettivo che coinvolge numerosi archivi e biblioteche canadesi, offre un agevole accesso a migliaia di documenti cartografici che rappresentano il Québec su varie scale in diversi periodi, dall'età della Nouvelle France al tempo presente. È possibile visualizzare anche documenti organizzati in collezioni tematiche.

Cartoteca Digitale de Catalunya

(<http://cartotecadigital.icc.cat/>). Gestita dall'Institut Cartogràfic i geològic de Catalunya, è un contenitore di documenti fotografici e cartografici da consultare e scaricare in alta risoluzione. Tra i numerosi fondi troviamo in particolare carte antiche, orto-foto a scala 1:5000, carte antiche prodotte dalla Corte penale internazionale, Orto-foto della Catalogna, collezioni di fotografia aerea e altre collezioni fotografiche degli inizi del XX secolo. È attivo un servizio partecipativo di georeferenziazione aperto a tutti gli utenti.

Gallica

(<http://gallica.bnf.fr>). Si tratta di una delle più importanti *virtual libraries* al mondo. Gallica propone anche un'ampia raccolta di carte e piante. Si tratta in prevalenza di materiali provenienti da tre fondi: la collezione del geografo Jean Baptiste Bourguignon d'Anville (1697-1782), la collezione di carte nautiche su pergamena, comunemente indicate come portolani, e infine il fondo del Servizio Idrografico della Marina, creato nel 1720 per raccogliere, conservare e produrre cartografia scientifica in diverse scale.

GeoWeb

(<http://geoweb.venezia.sbn.it/>). È il servizio di consultazione online delle carte antiche, tra cui numerose piante, vedute e disegni, conservate presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Ad oggi, sono stati catalogati e digitalizzati circa 29 mila documenti. La base dati costituisce il più consistente catalogo cartografico italiano disponibile online, oltre che uno dei più importanti a livello internazionale. Sono disponibili immagini a bassa e ad alta definizione, queste ultime protette da una filigrana digitale che non impedisce la lettura del dettaglio.

Harvard Digital Map Collection

(<http://hcl.harvard.edu/libraries/maps/collections/digital.html>). Parte integrante della Harvard Geospatial Library, fornisce mappe riconducibili all'ambito dei Sistemi informativi geografici GIS. La Harvard Map Collection contiene risorse digitali in vari formati: migliaia di documenti per l'uso e la ricerca nei Sistemi informativi territoriali. Oltre ai dati utilizzabili in ambito GIS, la Harvard Map Collection conserva migliaia di immagini e atlanti digitali.

Linda Hall Digital Collection

(<http://www.lindahall.org/>). È una biblioteca virtuale di scienze e tecnologie di Kansas City, Missouri. Le Collezioni digitali consentono di accedere a materiali rari e in precario stato di conservazione della Linda Hall Library. Le quasi 250 mila immagini digitalizzate offrono la possibilità di visualizzare libri, mappe, fotografie e manoscritti. Inoltre sono presenti collezioni sulle mostre della Biblioteca. Interessante il fondo sulla costruzione del Canale di Panama.

National Library of Australia digital collections

(<http://sydney.edu.au/library/digital/>). Questa collezione digitale permette la scoperta e lo studio delle ricche risorse dell'Università di Sydney. Comprende manoscritti rari, opere letterarie e storiche australiane, immagini artistiche, botaniche e archeologiche. Particolarmente interessanti risultano i fondi relativi alle scoperte dei territori interni dell'Australia e *The dictionary of Sidney*, un progetto *open* che mira alla produzione di una storia di Sydney basata su aspetti della vita quotidiana.

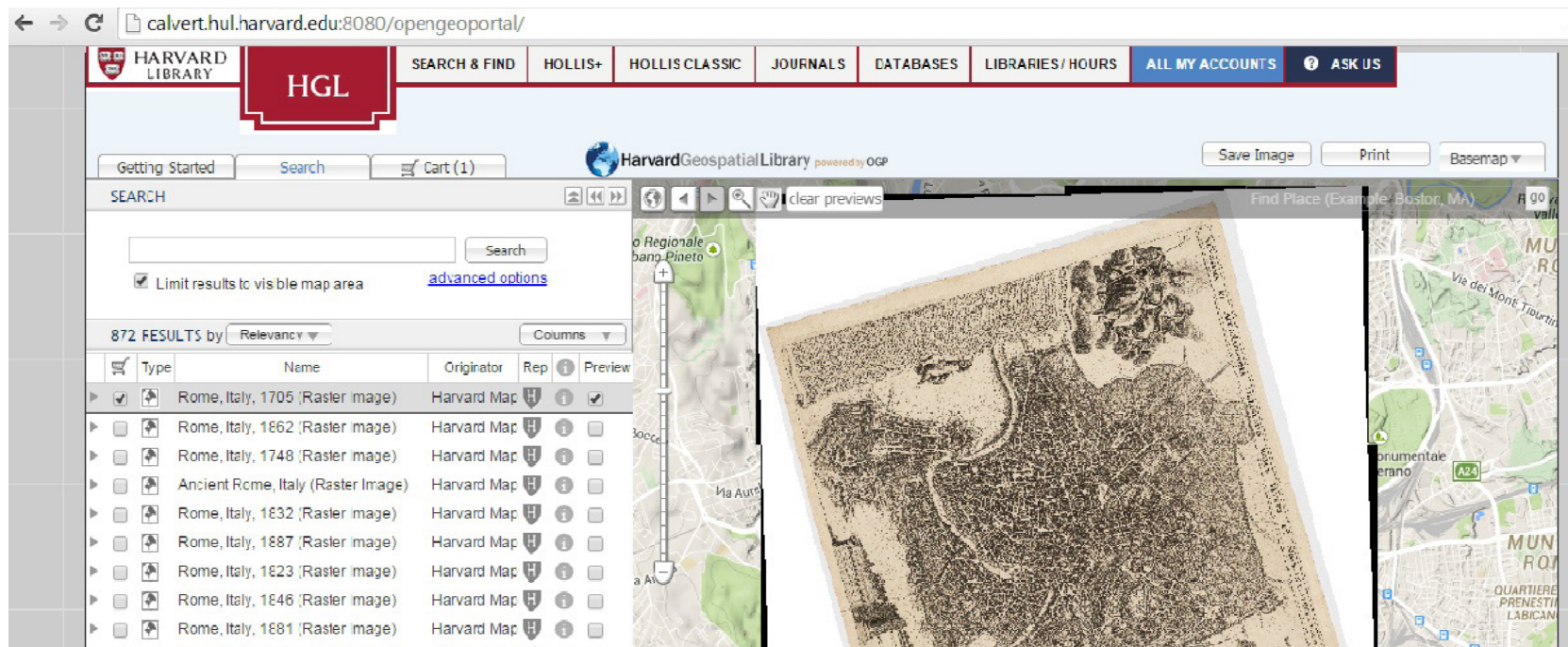


Fig. 3: Una carta storica di Roma reperita attraverso l'Harvard Geospatial Library (<http://calvert.hul.harvard.edu:8080/opengeoportal/>)

New York Public Library

(http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/explore/dgexplore.cfm?col_id=212). La sezione *Digital Collections* della NYPL contiene più di 840 mila oggetti digitalizzati. Sebbene si tratti solo di un piccolo frammento del patrimonio complessivo, la collezione digitale offre numerosi disegni, codici miniati, mappe, fotografie, manifesti, stampe, libri rari illustrati, video, audio, ecc. La ricerca è possibile in tre modalità: *Items*, *Collections* e *Divisions*.

Norman B. Leventhal Map Center

(<http://maps.bpl.org/>). Istituito presso la *Boston Public Library*, il *Norman B. Leventhal map Center* ha lo scopo di promuovere l'uso scientifico ed educativo del suo patrimonio cartografico, che copre un arco cronologico dal XV secolo ad oggi. Nel perseguimento della sua missione, il Centro raccoglie e conserva mappe e atlanti, promuove la ricerca e la diffusione sul suo sito web.

Ryhiner map Collection

(http://www.unibe.ch/universitaet/dienstleistungen/universitaetsbibliothek/recherche/sondersammlungen/kartensammlungen/ryh_ch/index_ger.html). L'archivio digitale della *Ryhiner Map Collection*, curato dalla Biblioteca Nazionale di Berna, è un'importante collezione cartografica di circa 16 mila mappe, piante e vedute dal XVI al XIX secolo. Autore della raccolta è Johann Friedrich Ryhiner (1732-1803), uno statista bernese.

The National Map, Topographic Historical Map Collection

(http://nationalmap.gov/historical/help/download_instructions.html). È parte integrante dell'United States Geological Survey, istituto che ha dedicato forti energie per la realizzazione

di ambienti per la fruizione online della cartografia geologica americana. È una risorsa che comprende oltre 200 mila immagini risalenti al 1884. I documenti coprono l'intero territorio degli Stati Uniti.

Una rapida navigazione all'interno di questa tipologia di risorse restituisce un'idea abbastanza chiara di quanto il panorama delle risorse digitali tradizionali risulti cambiato rispetto al passato. Nel complesso si riscontra un'inedita varietà di fonti e soprattutto uno sviluppo di contenuti più organici, come testimonia il tentativo riuscito di proporre approfondimenti su progetti specifici nel sito www.historic-cities.huji.ac.il, che ai primordi era un mero collettore di immagini, mentre da qualche anno è divenuto un portale strutturato e completo sull'iconografia della città europea. Specie nei progetti di più lunga tradizione, spesso l'attività capillare di digitalizzazione si accompagna a una revisione delle informazioni paratestuali relative ai documenti; va detto infatti che l'80% delle *virtual libraries* censite nel 2004 sono ancora oggi attive, a dispetto della presunta labilità dei contenuti virtuali. È il caso della nota *digital library* francese Gallica [<http://gallica.bnf.fr>], progetto della Bibliothèque Nationale de France che, parallelamente alla digitalizzazione di un enorme corpus cartografico in buona parte conservato nel Département des Carte et Plans, ha avviato una procedura di correzione di numerose attribuzioni di autore proposte nella metà del secolo scorso.

Porsi il problema dei cambiamenti in corso nel web per quanto concerne gli strumenti di archiviazione delle fonti geo-iconografiche e più in generale per le fonti storiche, significa anche domandarsi se la struttura del ciclo informativo del Web 2.0, ovvero le modalità in cui sono presentate le informazioni, la qualità dei contenuti, le caratteristiche di chi pubblica e le motivazioni alla base dell'edizione, abbiano rinnovato e implementato i criteri di ricerca tradizionalmente richiesti dalla comunità scientifica.

A tale proposito vanno segnalate alcune iniziative innovative. Il *Google Art Project*, del Google Cultural Institute che propone percorsi liberi di fruizione di opere del patrimonio culturale mondiale. Come in *Europeana*, le informazioni acquisite possono essere ordinate e messe in relazione secondo modalità grafiche libere [Rosa 2013]. La peculiarità della risorsa risiede nello stretto legame con il mondo della pittura e della fotografia.

Nell'ambito fotografico si stanno inoltre sviluppando ambienti in cui è possibile fruire di risorse sull'immagine della città. È il caso della unità «The Commons», vale a dire beni comuni o risorse comuni, nata nel 2007 su *Flickr*, e delle sezioni «Museums», «National Parks» e «Archaeology» su *Photosynth*, che dal 2008 consente agli utenti di costruire proprie collezioni di carte, immagini, e modelli 3D.

La peculiarità di tali sezioni è che esse offrono documenti creati attraverso un approccio collaborativo, che permette il commento collettivo, l'attribuzione di parole chiave e nuove proposte di catalogazione agli oggetti digitali. Quest'ultima soprattutto ha determinato la creazione di criteri non sempre corrispondenti alle catalogazioni istituzionali, in alcune occasioni talvolta vicine anche alle esigenze della ricerca.

Queste esperienze sono illuminanti per la comprensione delle possibilità offerte di recente dalle nuove tecnologie. Esse lasciano immaginare un futuro in cui una fonte iconografica possa apparire in una biblioteca virtuale corredata di commenti, informazioni, suggestioni e riferimenti a studi che potranno essere indicati non solo dai bibliotecari ma dagli stessi fruitori delle immagini. Si tratta tuttavia al momento di meri contenitori generici, emblematici delle possibilità offerte dalla rete, ma spesso non utilizzabili per la ricerca scientifica nell'ambito della geo-iconografia della città.

4 | Approccio spaziale e globi virtuali

«In terms of its power and pervasiveness, spatial thinking is on a par with, although perhaps not yet as well recognized and certainly not as well formalized as, mathematical or verbal thinking» [National Academy of Sciences 2006].

In un discorso pronunciato in occasione dell'inaugurazione del California Science Center di Los Angeles nel gennaio del 1998, l'allora vice presidente degli Stati Uniti Al Gore propose per la prima volta il concetto di *digital earth*. L'idea di Gore era costruire una «rappresentazione del pianeta a risoluzione multipla e tridimensionale, nella quale inglobare una vasta quantità di dati georeferenziati»: cartografia satellitare, cartografia di base, dati di diversa tipologia. Partendo dalla consapevolezza che la produzione di dati spaziali al tempo presente risulta particolarmente pronunciata, Gore auspicava la possibilità di rendere queste informazioni fruibili per la costruzione di un unico, enorme database accessibile ai più. Uno strumento di comunicazione nella cui costruzione sarebbero state coinvolte diverse istituzioni che avrebbero condiviso strumenti e base dati. La costruzione di questa piattaforma comune avrebbe consentito, con il medium di Internet, la diffusione di un'immagine della Terra tridimensionale capace di visualizzazioni fino alla grande e grandissima scala. Un modello di conoscenza inedito che, agendo su scale plurime, avrebbe potuto ragguagliare l'utente su dati di diversa natura, dalla geomorfologia di un territorio, alle documentazioni su di un monumento, alla tipologia di servizi, attività commerciali, eccetera. Secondo l'idea di Gore, l'utente del *digital earth* non si sarebbe solo limitato a muoversi nello spazio, ma si sarebbe potuto spingere a viaggiare nel tempo. Dopo aver intrapreso un viaggio virtuale a Parigi per visitare il Louvre, afferma Gore, avrebbe potuto procedere a ritroso nel tempo per conoscere la storia francese sfogliando le mappe digitalizzate, cinegiornali, storia orale, giornali e altre fonti primarie. Il seguito al discorso di Gore è stato un progetto avviato nel 1998 con il nome, appunto, di *Digital Earth* [<https://svs.gsfc.nasa.gov/cgi-bin/details.cgi?aid=663>]. L'iniziativa, guidata dalla NASA su richiesta del governo federale, ha compiuto il suo primo passo attraverso l'istituzione di un'agenzia federale finalizzata alla promozione di un partenariato tra governo, industria, università e settore pubblico. L'obiettivo primario del nuovo ente è stato quello di rendere accessibili una serie di dati grezzi tradizionalmente poco diffusi, adottando soluzioni per rendere questi dati fruibili all'utente finale attraverso programmi diffusi e di facile utilizzo. Al tempo presente sebbene siano numerosi i ricercatori che utilizzano anche sulla scala urbana le tecnologie dei globi digitali per lo studio della realtà contemporanea e storica – si pensi ai vari applicativi disponibili attraverso Google earth o Bing Maps, oltre che le numerose esperienze ascrivibili all'abito del *virtual heritage* – più complessa risulta l'idea di utilizzare un modello di mondo virtuale per la ricerca di fonti primarie per l'immagine del territorio. Nell'ambito delle fonti cartografiche per lo studio della città, assimilabili a questo modello di risorse troviamo ancora una volta il sito www.davidrumsey.com, che propone una sovrapposizione di carte storiche e immagini satellitari e soprattutto l'HGL, l'Harvard Geospatial Library: un'iniziativa unica nel suo genere. Attraverso il suo motore di ricerca è infatti possibile rintracciare oltre 7 mila carte storiche georeferenziate che permettono di stabilire, in un vero e proprio sistema informativo geografico web, Web GIS, confronti nell'articolazione territoriale, selezione di livelli informativi, interpretazioni comparative. È l'insieme di queste risorse che ci fa percepire quanto ci si stia avvicinando al disegno immaginifico di Gore. Questo potrà trovare compimento solo nel momento in cui nascerà uno strumento di ricerca capace di inserire in una rete tutti i progetti analoghi, strumenti che potranno essere utili ai ricercatori ma al contempo aprirsi ad un pubblico più ampio appassionato di beni culturali e interessato al turismo.

Un futuro in cui una fonte iconografica possa essere ricercata in un unico portale attraverso l'identificazione di un luogo preciso sulla mappa e mediante l'indicazione di un riferimento temporale o tematico. Sarebbe la vittoria del modello fisico Kantiano su quello logico nell'ambito delle modalità di reperimento e organizzazione dei dati informatici.

5 | Conclusioni

GUILDESTERN: Oh c'è stata una gran battaglia di cervelli!

AMLETO: E i ragazzini la spuntano?

ROSENCRANTZ: Proprio così monsignore. Anche su Ercole col suo mappamondo.

[Shakespeare 1995]

La natura delle fonti geo-iconografiche online per lo studio della città ha subito dunque diversi cambiamenti nell'ultimo decennio. La ricerca dei materiali risulta più agevole, le risorse tradizionali hanno aumentato vertiginosamente la quantità di materiale digitalizzato e soprattutto avviato un processo di approfondimento scientifico sulla fonte, in questo senso avvicinandosi in alcuni casi allo spirito dei centri di ricerca. La letteratura wiki-model si diffonde progressivamente e, sebbene risulti la più difficoltosa da utilizzare per fini scientifici, è quella che offre maggiormente la possibilità di allargare il pubblico dei fruitori. Numerosi progressi, inoltre, si ravvisano nella logica di un web orientato verso un'interfaccia spaziale che un giorno potrebbe ritrarre con strumenti scientifici non solo la superficie terrestre e una serie di layers informativi, ma anche la storia del territorio, delle culture, delle città. Alla luce di queste trasformazioni diventa prioritaria la necessità di mettere a disposizione degli utenti una nuova serie di strumenti valutativi che aiutino a rapportarsi alle risorse presenti in rete in maniera critica, andando in direzione, per quanto possibile, della *information literacy*. Nelle pagine che seguono è presentata una nuova griglia valutativa con le sue applicazioni.

Griglia di valutazione

La griglia proposta si articola in due aree. La prima riguarda l'identificazione e la descrizione della risorsa, la seconda la valutazione propriamente detta.

Nella prima parte sono presi in considerazione gli elementi anagrafici del sito e cioè il nome o il titolo della pagina presa in considerazione e l'indirizzo, il responsabile dei contenuti, il soggetto e le parole chiave, la lingua e la gestione dei diritti. Con questo tipo di informazioni l'utente può avere un'idea immediata della pertinenza della risorsa con il proprio campo d'interesse. Sarà inoltre in grado di individuare i responsabili del documento per poterne giudicare l'autorevolezza; il genere di materiali che può reperire all'interno della risorsa, gli eventuali costi che dovrà affrontare per acquisirne copia, le limitazioni previste dal copyright alle quali dovrà sottostare e, in base all'analisi della storia editoriale, la stabilità e la durata del progetto. L'introduzione della voce *soggetto e parole chiave*, permette infine di utilizzare il lavoro anche nell'ambito di un motore di ricerca.

A) Area identificativa e descrittiva

1) *Nome e indirizzo*. Il nome con il quale la risorsa è formalmente conosciuta e l'indirizzo URL attraverso il quale è raggiungibile. Nel caso si prenda in considerazione la sottosezione di un sito contenitore sarà indicato l'indirizzo specifico, considerando la risorsa come indipendente dalla struttura quadro. Nel caso di documenti appartenenti ad un portale tematico, ci si riferirà

all'intera risorsa o a una sua sezione a seconda della pertinenza dell'una o dell'altra all'argomento in esame.

- 2) *Responsabili dei contenuti*. In questa voce sono segnalati anche gli autori dei contributi subordinati, cioè l'apporto contenutistico da parte di autori o di istituzioni esterne al progetto, eventuali patrocini di enti esterni, la raggiungibilità dei responsabili e degli autori. È valutata inoltre la chiarezza con cui sono resi noti nomi e posizioni di tutti i collaboratori.
- 3) *Soggetto e parole chiave*. Quali sono gli argomenti della risorsa. Area geografica e arco temporale di pertinenza del sito. In particolare un soggetto può essere espresso da parole chiave, frasi o codici di classificazione che descrivono l'argomento della ricerca e possono costituire un valido aiuto a quanti devono svolgere un'indagine su uno specifico tema.
- 4) *Finalità*. Quali sono gli utilizzi principali per i quali la risorsa è stata concepita.
- 5) *Materiali contenuti*. Tipologia di documenti contenuti all'interno del sito: articoli, fonti, carte, ipertesti, liste di discussione, indici bibliografici, link, immagini tridimensionali, documenti sonori, etc.
- 6) *Storia editoriale*. In questa voce è descritto il "retrofrontespizio" della risorsa: la data di creazione, le diverse edizioni, la successione degli aggiornamenti.
- 7) *Lingua*. In questa voce è indicata anche l'eventuale presenza di edizioni in più lingue.
- 8) *Gestione dei diritti*. Il gestore della risorsa, indicazioni sui copyright, l'eventuale costo economico per l'acquisizione della risorsa.

B) Area valutativa

- 1) *Contenuti*. In questa voce è valutata la qualità e quantità delle informazioni contenute nel sito. In particolare è indicato se i contenuti sono il frutto di un lavoro di selezione da parte di un referente scientifico, *peer review*, o meno, se gli argomenti trattati sono attinenti al tema del sito, se le fonti utilizzate sono citate, il loro rapporto con pubblicazioni cartacee preesistenti. Si segnala l'eventuale presenza di una biografia degli autori dei contributi e di una lista della loro produzione scientifica. Infine si valuta l'esistenza di una *policy* specifica, i legami con i sostenitori del progetto.
- 2) *Qualità delle fonti testuali e iconografiche*. Indicazioni sulla provenienza e collocazione della fonte. Leggibilità e chiarezza dei materiali testuali. Criteri di restituzione in formato digitale delle immagini e dei documenti scritti. Presenza di edizioni critiche e di storie editoriali della fonte. Per quanto riguarda i documenti cartografici, si pone particolare attenzione all'indicazione dell'autore del documento, dell'eventuale opera in cui esso è contenuto, alle dimensioni della rappresentazione, alla scala utilizzata, alla qualità e alle caratteristiche del supporto materiale.
- 3) *Funzionalità e fruibilità*. Velocità di trasmissione dei dati, accessibilità mediante applicazioni di uso comune, semplicità di utilizzo. Disponibilità di ipertesti esaustivi, possibilità di scaricare dati e immagini.
- 4) *Globalità*. In questa voce è analizzato il rapporto del sito con altre risorse sul medesimo soggetto, siano esse multimediali o no. Si vuole pertanto verificare in che misura il sito preso in esame rappresenti il completamento di un progetto editoriale cartaceo, se abbia materiali originali, se faccia riferimento ad altri siti mediante link pertinenti, se presenti dei rimandi webliografici.
- 5) *Potenzialità e innovazione*. In questa voce è analizzata la possibilità offerta dalla risorsa in termini di interazione con le fonti, wikisources, l'utilizzo eventuale in un sistema informativo geografico, più in generale la capacità di ricezione delle novità offerte dalla rete per quanto riguarda la partecipazione e il *geoweb*.

C. Griglia valutativa sintetica

	@@@	@@@	@@	@	Peso	Tot.
Contenuti (da omettere nel caso delle Virtual libraries)	Esplicitazione puntuale degli autori, delle istituzioni che supportano l'iniziativa; contenuti soggetti a <i>peer review</i> o a revisione scientifica documentata	Esplicitazione generica degli attori coinvolti, incluse le istituzioni scientifiche. Solo parte dei contenuti sono soggetti a revisione scientifica	Lacunosa esplicitazione degli autori coinvolti, nessuna istituzione scientifica coinvolta, revisione dei contenuti arbitraria	Manca l'indicazione dei soggetti coinvolti, non vi sono istituzioni scientifiche interessate, nessuna forma di revisione dei contenuti	0,20	
Qualità delle fonti	Alta definizione delle immagini, informazioni specifiche sulla fonte cartacea originale, ampia disponibilità di metadati	Risoluzione non sempre soddisfacente, lacune informative sulle caratteristiche dell'originale cartaceo, limitata disponibilità di metadati	Bassa definizione, lacunoso il rapporto con l'originale, nessuna disponibilità di metadati	Bassa definizione, non esplicitato il rapporto con l'originale, nessuna disponibilità di metadati	0,20	
Funzionalità e fruibilità	Veloce, semplice e immediato nell'utilizzo, non necessita di software specifici	Abbastanza veloce, relativamente immediato l'utilizzo, necessità di applicazioni e competenze specifiche	Piuttosto lento, pone numerosi ostacoli e problemi nell'utilizzo dei materiali	Lento, macchinoso, non sempre chiaro nell'utilizzo, spesso non funzionante	0,20	
Globalità (non utilizzabile per i meta cataloghi)	Riporta materiali originali, esplicita i rapporti con le fonti, rimanda in maniera capillare ad altre iniziative, ipertesti esaustivi. Possibilità di trasferire i dati in altri progetti	Consta di materiali originali, esplicita in forma più o meno chiara i rapporti con le fonti, vi sono riferimenti ad altre iniziative analoghe	Consta di pochi materiali originali, lacunosi i riferimenti alle fonti. Carenti i collegamenti con altre iniziative.	Non fornisce materiali originali, molto lacunosi o inesistenti i riferimenti alle fonti, non sono esplicitati collegamenti con altre iniziative	0,20	
Potenzialità e innovazione	Wikioriented, GIS efficace a copertura ampia	Wikioriented, GIS efficace a copertura ampia per una sola parte delle risorse	Appena abbozzato o avviato un discorso wikioriented e l'utilizzo di tecnologia GIS	Non si avvale di GIS e non prevede strumenti partecipativi	0,20	

Bibliografia

- ABBATTISTA, G. (1999). *Ricerca storica e telematica in Italia. Un bilancio provvisorio*, in «Cromohs», n. 4, pp. 1-31, http://www.cromohs.unifi.it/4_99/abba.html
- BORGES, J. L. (1955). *La biblioteca di Babele*, Torino, Einaudi.
- BUZZATI, D. (1958). *Le mura di Anagor*, in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, pp. 254-258.
- COHEN, D., ROSENZWEIG, R. (2006). *Digital history: a guide to gathering, preserving, and presenting the past on the Web*, <http://chnm.gmu.edu/digitalhistory>, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- FARINELLI, F. (2003). *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino, Einaudi.
- INTERNATIONAL TELECOMMUNICATION UNION (2010). *The world in 2010: ICT, Facts and Figures*, www.itu.int.
- LANIER, J. (2010). *Tu non sei un gadget*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- LOVINK, G. (2008). *Zero comments: teoria critica di internet*, Milano, Bruno Mondadori.
- LOVINK, G. (2012). *Ossessioni collettive: critica dei social media*, Milano, EGEA.
- METTIERI, F. (2009). *Il grande inganno del web 2.0*, Roma-Bari, Laterza.
- MINUTI, R. (2002). *Internet et le métier d'historien*, Parigi, PUF.
- MINUTI, R. (2008). *Informazione storica e web: considerazioni su problemi aperti*, in «Cromohs», n. 13, pp. 1-14, http://www.cromohs.unifi.it/13_2008/minuti_infoweb.html
- Learning to Think Spatially - GIS Across the K-12 Curriculum*. (2006). Washington, D.C. National Academy of Sciences.
- NOIRET, S. (1999). *Storia e Internet: la ricerca storica all'alba del terzo millennio*, in «Memoria e ricerca», anno III, <http://www.fondazionecasadiorini.it/modules.php?name=MR&op=body&id=74>
- NOIRET, S. (2008). *Y a-t-il une histoire numérique 2.0?*, in *Les historiens et l'informatique: un métier à réinventer*, Rome, 4-6 décembre 2008, http://www.cadmus.eui.eu/bitstream/handle/1814/18074/Noiret_web-2-histoire-ecole-fran%C3%A7aise-2010.pdf?sequence=1
- NOIRET, S. (2011). *Storia digitale: sulle risorse in rete per gli storici*, in *La macchina del tempo. Studi di informatica umanistica in onore di Tito Orlandi*, a cura di L. Perilli e D. Fiormonte, Firenze, Le Lettere, pp. 201-258.
- PETRELLA, M., SANTINI, C. (2004). *Risorse in rete per l'iconografia della città europea in età moderna e contemporanea. Un modello per la valutazione dei siti e dei materiali disponibili*, in «Storia e futuro», anno IV, www.storiaefuturo.com.
- PETRELLA M. (2005), *La cartografia storica in rete. Proposte per la ricerca, la strutturazione e la valutazione dei dati*, in «Bollettino dell'Associazione italiana di cartografia», n. 1-2, pp. 263-272.
- PETRELLA, M., SANTINI, C. (2005). *Historical Cities in the Net. Selecting and Analyzing Internet Resources*, in «Inferno. Journal of Art History», n. 10, pp. 29-32.
- PETRELLA, M. (2014). *L'iconografia della città in rete. Problemi di ricerca, organizzazione, utilizzo delle fonti online nell'era dei Sistemi Informativi Geografici*, in *Identità e immagine del paesaggio italiano tra Sette e Novecento*, Atti del VI convegno CIRICE Città mediterranee in trasformazione: Identità e immagine del paesaggio mediterraneo tra Sette e Novecento a cura di C. De Seta e A. Buccaro, Napoli, ESI, pp. 333-338.
- ROSA, E. (2013). *Itinerari open: progettare la società della conoscenza con il Cultural Heritage digitalizzato*, in «Storicamente», n. 9, http://www.storicamente.org/02_tecnostoria/rosa_elena.htm
- SCHULTZ, R. B., KERSKI, J.J., PATTERSON T.C. (2008). *The Use of Virtual Globes as a Spatial Teaching Tool with Suggestions for Metadata Standards*, in «Journal of Geography», n. 107, n. 1, pp. 27-34.
- SHAKESPEARE, W. (1995). *Amleto*, trad. it. di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli.

Sitografia

Le fonti sono state consultate l'ultima volta il 5 maggio 2016

<http://cartotecadigital.icc.cat/>
<http://chnm.gmu.edu/digitalhistory>
http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/explore/dgexplore.cfm?col_id=212
<http://gallica.bnf.fr>
<http://geoweb.venezia.sbn.it/>
<http://hcl.harvard.edu/libraries/maps/collections/digital.html>
<http://ikar.staatsbibliothek-berlin.de/allgemeines/english.html>
<http://infolit.org>
<http://kvk.bibliothek.kit.edu/>
<http://maps.bpl.org/>
http://nationalmap.gov/historical/help/download_instructions.html
<http://services.banq.qc.ca/sdx/cep/accueil.xsp>
<http://sydney.edu.au/library/digital/>
<http://www.afriterra.org/>
http://www.cromohs.unifi.it/13_2008/minuti_infoweb.html
http://www.cromohs.unifi.it/4_99/abba.html
<http://www.davidrumsey.com>
<http://www.europeana.eu/portal/>
<http://www.itu.int>
<http://www.lindahall.org/>
<http://www.loc.gov/maps/collections/>
http://www.unibe.ch/universitaet/dienstleistungen/universitaetsbibliothek/recherche/sondersammlungen/kartensammlungen/ryh_ch/index_ger.html
<https://svs.gsfc.nasa.gov/cgi-bin/details.cgi?aid=663>
<https://www.flickr.com/commons>
<https://www.historic-cities.huji.ac.il>
<https://www.oclc.org>

Un artificio a metà. La cupola della basilica della Pietrasanta nel cantiere napoletano del Seicento

Valentina Russo

Università degli Studi di Napoli - Dipartimento di Architettura

Abstract

Le scelte tecniche che accompagnano la rifazione della basilica di Santa Maria Maggiore (Pietrasanta) in forme barocche trovano nella costruzione della cupola seicentesca motivo di sperimentazione del tipo a doppia calotta in muratura, dalla diffusa applicazione nel contesto napoletano del Seicento. Nel contributo, tale cantiere e l'inedito sistema costruttivo sono correlati alle vicende che seguono i sismi della fine del secolo e che ne determinano, come emerge anche dal confronto con l'iconografia del 1708, una complessa alterazione, diretta dall'architetto Giuseppe Lucchese.

A halved artifice. The dome of Pietrasanta Basilica in the seventeenth century Neapolitan building yard

The technical choices that connote the reconstruction of the basilica of Santa Maria Maggiore (Pietrasanta) in Baroque forms find in the construction of the 17th century dome the occasion for experimenting the double shell masonry type, with a diffusing application in the Neapolitan context of the same century. In the paper, this construction yard and the scarcely known building system are related to the events following the earthquakes of the end of the century and that will trigger, as it emerges from the comparison with the iconography of 1708 too, a complex alteration, directed by the architect Giuseppe Lucchese.

Keywords: Cupole doppie, storia della costruzione, restauro.

Double domes, construction history, restoration.

Valentina Russo è Professore Associato confermato di Restauro nell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Docente di Storia del Restauro nella Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, è membro del Collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Architettura. Coordina programmi di ricerca, anche in sinergia con enti locali, con pubblicazione dei risultati (*Landscape as Architecture*, 2014) e ha curato (in collab.) l'organizzazione scientifica di mostre e Convegni, con pubblicazione di cataloghi e Atti. Relatore in numerosi Convegni nazionali ed internazionali, corrispondente e peer-reviewer di riviste nazionali e internazionali, è autrice di monografie, di curatele e numerosi contributi incentrati sugli aspetti teorici, storici e progettuali del restauro architettonico e del paesaggio. Nell'ambito delle proprie ricerche, approfondisce lo studio del cantiere di costruzione e consolidamento delle strutture voltate e delle cupole nel Napoletano tra XVI e XIX secolo, pubblicando sull'argomento numerosi saggi e una monografia.

Author: valrusso@unina.it

Received June 1, 2016; accepted December 15, 2016

1 | Introduzione

Le cupole sono simboli e riferimenti plurisecolari nel paesaggio urbano e anche nel contesto di Napoli partecipano del suo continuo e dinamico processo di trasformazione. Percepiti quali icone immobili nel vissuto quotidiano, esse sono in realtà il risultato della successione di interventi di addizione di nuovi elementi o della loro sottrazione, di sostituzioni, abbellimenti e adattamenti. Tale processualità ne connota la costruzione e la trasformazione attraverso i secoli offrendo, nel presente, immagini spesso difforni da quanto concepito in fase ideativa. Ciò è dimostrato con immediatezza da manufatti tronchi, ovvero privi dei fastigi conclusivi delle lanterne, cromaticamente altri rispetto alle originarie scelte decorative. Basti considerare la sostituzione dei manti maiolicati con guaine di produzione industriale o alterati nel disegno delle finiture, spesso con la perdita dei sapienti chiaroscuri iniziali.

L'interpretazione di un valore dinamicamente 'processuale' si intreccia, a sua volta, con la necessità di comprendere i manufatti in esame nella duplice dimensione del 'visibile' e dell'invisibile', ovvero nelle relazioni tra quanto direttamente emerge dall'analisi diretta e quanto costruttivamente non è immediato percepire. Il riconoscimento di tale seconda dimensione si rivela oltremodo rilevante quando le ricerche si rivolgono, nello specifico, allo studio di cupole doppiamente voltate, la cui sezione richiede di comprendere elementi e parti strutturali nascosti alla vista. In anni recenti tali questioni sono emerse con un arricchimento di informazioni attraverso molteplici indagini e mappature dei manufatti in ambito napoletano e campano [Casiello 2005;

Fig. 1: Napoli, la trama urbana e le architetture emergenti, attraverso le cupole della basilica di Santa Maria Maggiore (in primo piano), della chiesa dei Gerolamini, della Cappella del Tesoro di San Gennaro e, sul fondo, della chiesa di Santa Caterina a Formiello.

Fig. 2: Napoli, basilica di Santa Maria Maggiore (Pietrasanta). Il fronte ovest.





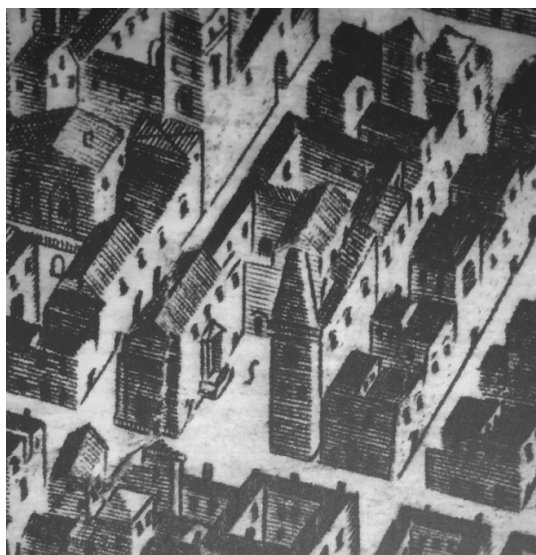


Fig. 3: A. Baratta (1629), *Fidelissimae Urbis Neapolitanae...* (particolare). La basilica della Pietrasanta nella conformazione medioevale. Sul fronte, lo slargo, le Cappelle del Pontano e del SS. Salvatore e il campanile.

Russo 2005] nonché attraverso approfondimenti dedicati, più nello specifico, all'introduzione e alla diffusione del tipo con doppia volta nel cantiere napoletano tra XVI e XVII secolo [Russo 2012]. La storia costruttiva della fabbrica e della cupola della basilica di Santa Maria Maggiore, anche detta della Pietrasanta, a Napoli si inserisce pertanto in questi orizzonti di ricerca, stimolando, a sua volta, ulteriori prospettive di indagine.

2 | Un cantiere travagliato, dal Medioevo al Seicento

Nel secondo Novecento le complesse vicende costruttive della basilica della Pietrasanta sono state oggetto di approfondimenti condotti da Gian Carlo Alisio nel 1964 [Alisio 1964] e da Gaetana Cantone in relazione all'apporto dello scultore e architetto Cosimo Fanzago (1591-1678) [Cantone 1993, 138-142], unitamente a contributi editi in occasione dei consolidamenti novecenteschi [Guida 1969; Cundari 1971; Sparacio 1977]. Lo studio di Alisio metteva a fuoco le principali coordinate delle tappe evolutive del complesso, mentre il lavoro di Cantone tratteggiava soprattutto il ruolo rivestito da Fanzago nella connotazione dello spazio della basilica. A valle di tali contributi, ulteriori questioni sono rimaste aperte e poco hanno aggiunto altre ricerche in anni recenti [Torino 2012]. Tra le problematiche principali emergono le relazioni tra la basilica datata al VI secolo e l'architettura del XVII secolo e le peculiarità tecnico-costruttive del manufatto barocco, anche connesse alla sua risposta agli eventi sismici posteriori all'edificazione. Di conseguenza, una nuova interpretazione delle fonti, alcune anche già esplorate, può aiutare a comprendere meglio alcuni aspetti costruttivi e ad aggiungere un ulteriore tassello al sistema di conoscenze inerenti l'avanzamento tecnico-scientifico nel cantiere di costruzione e restauro durante il vicereame spagnolo. Fondata nel VI secolo, la basilica si articolava secondo un assetto tripartito, con navate separate da nove colonne per lato. La Santa Visita effettuata nella chiesa dall'arcivescovo Annibale di Capua (metà XV secolo - 1595) nel 1580 restituisce particolari molto utili per avanzare ipotesi riguardo all'impianto altomedioevale¹: la chiesa doveva presentare una dimensione longitudinale corrispondente all'incirca alla prima campata e crociera attuali, con una larghezza poco maggiore rispetto a quella di queste ultime. Lo spazio basilicale si concludeva, verso settentrione, con un'abside semicircolare coperta con un catino con mosaici raffiguranti la maternità divina. La fabbrica altomedioevale era, dunque, di dimensioni ben inferiori per estensione e altezza rispetto a quella seicentesca e doveva essere preceduta, allora come oggi, da una corte-sagrato, dove nei secoli successivi si edificarono il campanile e le Cappelle del Pontano e del Santissimo Salvatore [De Stefano 1560, 91; D'Engenio 1623, 60-61; Filangieri 1926]. La basilica e gli ambienti adiacenti furono gravemente danneggiati dal terremoto del 1456 [Beneduce 1931, 31] e furono concessi ai chierici regolari Minori nel 1589 da parte degli ebdomadari già presenti in Santa Maria Maggiore [Alisio 1964, 229]. Questo passaggio di consegne, in pieno clima post-tridentino, vide l'ingresso nel tessuto urbano di un ordine religioso, detto "dei Caracciolini" dal nome del co-fondatore Francesco Caracciolo (1563-1608), che incarnava pienamente le aspirazioni della restaurazione cattolica [Giannini 2010].

Le modalità insediative perseguite nei primi decenni del XVII secolo per la costruzione del convento nella parte nord dell'insula appaiono piuttosto ben documentate, mentre le fasi che accompagnano il processo ideativo della chiesa seicentesca appaiono più sfocate. A partire dagli anni '20 del Seicento, i Caracciolini programmarono la sostituzione della fabbrica medioevale, accordandosi nel 1624 con le vicine religiose della Croce di Lucca [Alisio 1964, 231]. Tuttavia non fu realizzato nulla ex novo e negli anni successivi si procedette solo ad accomodi del «lanternone» nel 1631², a «biancheggiare» l'intera chiesa nel 1639³ e a decorare con stucchi «la cupola del choro»⁴.

¹ Archivio Storico Diocesano di Napoli, Sante Visite, A. Di Capua, 1580, vol. III, fol. 305 e sgg.

² Archivio di Stato di Napoli. Corporazioni religiose soppresse, fascio 3866, folio 45v.

³ Ivi, folio s.n.

⁴ Ibidem.

Mentre la presenza dell'architetto ingegnere Pietro de Marino (...-1673) è documentata come ingegnere del convento agli inizi degli anni Quaranta del Seicento⁵, quella di Cosimo Fanzago (1591-1678) è in tali anni meno esplicita. Ciò nonostante l'attribuzione all'architetto bergamasco di un disegno per la Chiesa della Pietrasanta è possibile, seguendo gli studi che Gaetana Cantone conduce sulle fonti documentarie riguardanti la chiesa napoletana di San Giuseppe dei Vecchi. Anche questa chiesa era sede dei Chierici Regolari Minori e dovette riprodurre, dal 1634, una precedente proposta fanzaghiana per la Pietrasanta⁶ la cui ideazione, dunque, oscillerebbe entro il decennio 1624-1634.

Nel 1653, dopo una stasi di circa un ventennio, fu avviata la nuova chiesa caracciolina «dentro l'istesso sito della vecchia»⁷. Il coinvolgimento di Fanzago [Alisio 1964, 42 e n.] diviene, in tale fase, più chiaro anche attraverso i pagamenti che precedono la posa della prima pietra della fabbrica barocca⁸, databile al luglio dello stesso anno. La chiesa seicentesca era concepita secondo un impianto centrico, in cui la dimensione longitudinale prevale su quella trasversale; si avvantaggiava dell'arretramento rispetto alla strada e dello slargo antistante e, al contempo, era parzialmente occlusa dalle Cappelle a ridosso del fronte principale. Il programma fanzaghiano sembra mirare, da un lato, a una completa leggibilità della facciata, grazie alla demolizione, fallita, della Cappella del Santissimo Salvatore⁹ e, dall'altro, a potenziare la visibilità del nuovo manufatto attraverso una cupola possente e lanciata. Il rifacimento seicentesco sembra connotato dunque dall'esecuzione differita di quanto ideato almeno due decenni prima. Pur tuttavia, un'esecuzione lenta e, probabilmente, limitata solo a talune parti dovette caratterizzare tale fase del cantiere: infatti, mentre la chiesa continuava a essere officiata, si realizzava una nuova cappella nel 1654, quindi si procedeva a «nettar le mura della chiesa» nell'agosto 1655, ad «accomodamenti» nell'ottobre 1655 e, agli inizi del 1656, a «impeciare l'astrichi della chiesa» e ad «accomodare tutto il tetto»¹⁰.

L'epidemia di peste del 1656 impose un'interruzione al cantiere appena avviato, con la perdita di un gran numero di religiosi; di conseguenza, solo dall'anno seguente fu possibile riprendere il programma architettonico con l'obiettivo di guadagnare la totale visibilità della facciata verso il decumano. È, probabilmente, anche tale problematica che posticiperà il concreto riavvio delle opere. Nel 1666 il cantiere, finanziato grazie alla munificenza di Andrea d'Aponte, era pienamente in corso e la cupola in corrispondenza della crociera era in costruzione¹¹. Attraverso una prosecuzione travagliata, che si protrasse nei decenni centrali del secolo¹², nel 1678 la chiesa fu riaperta al pubblico con la partecipazione dell'arcivescovo Innico Caracciolo (1607-1685) [Strazzullo 1961, VII, 38].

3 | La cupola della Pietrasanta nel cantiere barocco

Entro tale processo, connotato da un'intrinseca e tipica *longue durée*, possiamo disporre di nuovi dati circa la conformazione della cupola della moderna chiesa dei Caracciolini. Seguendo quanto annotato da Carlo Celano (1625-1693) nel 1692, questa era «una delle più belle che fusse in Napoli» [Celano 1692, tomo I, giorn. II, 196]. La mole slanciata, frutto della probabile ideazione di Fanzago, era affidata a un tamburo alto, finestrato e ritmato da coppie di lesene che proseguivano nelle fasce-costoloni delle due calotte a sesto rialzato, collegate da un «tamburello», ovvero da una lanterna interposta tra le due¹³. La volta esterna, dallo spessore all'imposta di circa 70 cm¹⁴, doveva presentare una sequenza di bucatore, gli «occhi della cupola»¹⁵, probabilmente simili a quelle presenti sulla calotta esterna della cupola della Cappella del Tesoro di San Gennaro. La «macchina» barocca si chiudeva in sommità con un «cupolino», «degno d'esser veduto» nel giudizio di Celano. Al presente, pur in assenza di ulteriori dati e fonti iconografiche utili per ipotizzare

⁵ Ivi, fascio 3845, folio 263.

⁶ Idem, fascio 3326, folio 13. rip. in Cantone 1993, p. 138.

⁷ Ivi, fascio 3844, folio s. n. ma 14 novembre 1654.

⁸ Ivi, fascio 3870, folio s.n., esiti maggio-giugno 1653.

⁹ Ivi, fascio 3855.

¹⁰ Ivi, fascio 3870, folio s.n., pagamenti.

¹¹ Ivi, fascio 3845, folio 296 e folio 282.

¹² Ivi, fascio 3844, folio s.n.

¹³ Archivio storico municipale di Napoli. Tribunale della Fortificazione, fascio 1863/36, folio 38.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Archivio di Stato di Napoli. Corporazioni religiose sopresse, fascio 3873, folio 82v.



Fig. 4: P. Petrini (1698), *Pianta e alzata della Città di Napoli* (partic.). La basilica appare sovrastata dalla cupola ridotta alla calotta inferiore e conclusa da una lanterna, in realtà non realizzata.



Fig. 5: Napoli, basilica di Santa Maria Maggiore (Pietrasanta). L'interno della crociera sovrastata dalla calotta inferiore della cupola seicentesca.

quale fosse l'aspetto e i dettagli costruttivi della copertura barocca, è possibile condurre talune riflessioni per contestualizzarne la genesi e le relazioni con cantieri coevi.

La diffusione nel cantiere italiano tra Quattrocento e Ottocento del sistema di due calotte in muratura in successione verticale non ha ricevuto finora un'attenzione sistematica. Infatti, se il caso *princeps* della copertura di Santa Maria del Fiore a Firenze ha visto il fiorire di studi sempre più approfonditi e aggiornati anche in relazione all'evoluzione delle tecniche di rilevamento e monitoraggio [Di Pasquale 2002; Dalla Negra 2004; Blasi 2012], non altrettanto avanzati sono gli studi sulle modalità di diffusione di tale modello in Italia e le ragioni della sua adozione. La doppia cupola della Pietrasanta si connette ad un insieme di esperienze precedenti che sono in stretta relazione con l'elaborazione cinquecentesca in ambito romano [Russo 2012, pp. 35-41] e sempre più diffuse anche nel contesto partenopeo, dimostrandosi aggiornate e in grado di mettere in pratica, nel corso della prima metà del Seicento, modi edificatori di notevole complessità.

Nel 1608 doveva essere già conclusa, o prossima al completamento, l'edificazione della cupola della chiesa di Santa Maria della Sanità, considerato che a tale data venivano pagati gli embri- ci per la sua copertura [Ghisetti Giavarina 1989]. L'opera di Giuseppe Donzelli (Fra' Nuvolo, 1570-1643), con ampio ricorso al tufo giallo interamente rivestito da intonaco chiaro, dimostra una distanza ridotta tra le due calotte, che ancora si riallaccia all'idea michelangiolesca per la cupola della Basilica di San Pietro. Tuttavia, come riscontriamo anche nella successiva cupola doppia della Cappella del Tesoro di San Gennaro, la voluta assume un ruolo, formale e struttivo, di

notevole valenza, migliorando il trasferimento delle sollecitazioni dalle volte alle parti sottostanti e fondendo visivamente il modellato della volta esterna alle strutture di sostegno.

La cronologia relativa all'ideazione della cupola della Pietrasanta, come si è visto già presente nelle intenzioni dei Caracciolini tra il 1624 e il 1634, sembra in diretta derivazione dal programma di Francesco Grimaldi (1543-1613) per la cupola della Cappella del Tesoro nella cattedrale partenopea, ideata appena prima del 1608 e conclusa architettonicamente entro il 1618 [Russo 2012, 15-33]. È possibile registrare, inoltre, una coincidenza con quanto condotto per la prima cupola del Gesù Nuovo, ancora a Napoli, realizzata con la direzione di Agazio Stoia (1592-1625) tra il 1629 e il 1633 [Errichetti 1963; Pirri 1970]. Crollata nel 1688, la fabbrica dei Gesuiti era costituita da un alto tamburo sovrastato da una calotta più interna di altezza pari a circa 23 metri, sulla quale insisteva una seconda volta a distanza di circa 7 metri. L'intervallo tra le due calotte era percorribile a mezzo di scale che raggiungevano la lanterna, decorata all'esterno da colonne di «piperno dolce», vasi e balaustre [Celano 1692, tomo II, giorn. III, 45-46].

In tutte le architetture citate, e a conferma di quanto già emerso nelle ricerche sulla cupola della Cappella del Tesoro di San Gennaro [Russo 2012], l'elemento cupolato doppio insiste su piante centriche e pertanto costituisce il fulcro di una spazialità tutta in tensione verso l'alto. Il rad-doppio della volta di chiusura consente di guadagnare altezze inusitate, mantenendo la giusta proporzione della sezione interna, a vantaggio della riconoscibilità dell'architettura religiosa nel paesaggio urbano.

Un ulteriore aspetto, meno approfondito ma che apre ulteriori prospettive di ricerca interdisciplinare, concerne la risposta in termini acustici che gli spazi dovevano possedere. Nella chiesa della Pietrasanta la musica e il canto erano componenti fondamentali della celebrazione: le spese per soprani, contralti, tenori, bassi, musicisti ordinari e straordinari, suonatori di violone e violino, fagotti e cornetta incidavano non poco sulle uscite di metà Seicento, testimoniando una densa attività musicale entro lo spazio sacro¹⁶. La sezione doppiamente voltata, con una camera d'aria interposta tra le calotte, poteva ridurre la dispersione del suono e restituire, dunque, un migliore effetto acustico complessivo.

4 | Una nuova identità: terremoti e restauro tra Seicento e Settecento

Le cupole con calotte sovrapposte moltiplicavano la verticalità dello spazio entro assetti planimetrici compatti pur se si riveleranno ben presto poco adatte a resistere alle sollecitazioni dovute ai terremoti. Infatti, la loro stessa concezione strutturale, connotata da un raffinato grado di sperimentalismo, non si dimostrerà compatibile e rispondente all'elevata sismicità del contesto partenopeo. Di conseguenza, la vulnerabilità delle strutture sarà all'origine di crolli, così come accadde per la prima cupola della chiesa del Gesù Nuovo, oppure di ricostruzioni in forma diversa o, più in generale, produrrà danni ingenti, come nel caso della Cappella del Tesoro di San Gennaro.

Una risposta mancata, dunque, che ci restituisce, di conseguenza, un insieme di fabbriche sovente ben diverse rispetto alla loro originaria concezione.

Alla fine del Seicento la cupola di Santa Maria Maggiore non fu demolita, ma fatta oggetto di significative alterazioni che, come si vedrà, condurranno a un manufatto ben diverso da quello ideato e messo in opera tra gli anni '60 e '70 del secolo. La testimonianza già richiamata di Carlo Celano e quella di Domenico Antonio Parrino (1642-1716) [Parrino 1700, 326-327] sono di ausilio per comprendere quanto accaduto a causa del sisma del 1688: probabilmente, fu persa la continuità di alcuni incatenamenti¹⁷ [Cantabene 2004, 58-59] e la cupola «restò dal tremoto

¹⁶ Ivi, fascio 3866, passim.

¹⁷ Relazione dei danni che ha causato in questa città e Regno di Napoli il terremoto del giorno 5 di giugno del 1688..., in *Archivo General de Simancas*, Secretarias Provinciales.

in parte offesa, onde per timore, buttarono giù il Lantenino o Cupolino» [Celano 1692, p. 197], la cui altezza era, come si è visto, particolarmente accentuata. Pur alleggerita in chiave grazie alla demolizione della lanterna esterna – intervento, quest’ultimo, ricorrente negli anni in esame [Russo 2005] – la struttura subì danni notevolissimi per le successive scosse del 1694: «quasi ne restò del tutto fracassata, poiché la Cupola fu miracolo che non cadesse tanto aperta per tutte le parti e l’arco verso la porta della Chiesa che la mantiene calato più di due palmi, tutte le Cappelle, Cappelloni lamie e muraglie della chiesa aperte da tutte le parti»¹⁸. Temendo pericoli per abitanti e fabbriche all’intorno, il Tribunale della fortificazione diede immediato incarico a una commissione, costituita dai tecnici Lorenzo Ruggiano, Antonio Galluccio, Giustiniano Cafaro, Giovan Battista Manni, Francesco Antonio de Laurentiis e Luise Naclerio, di verificare i dissesti e di individuare gli interventi da effettuare¹⁹. La lettura ravvicinata delle condizioni della cupola mostrò la presenza di un quadro fessurativo particolarmente preoccupante soprattutto sulla lanterna interna e sulla calotta esterna, sottodimensionata nella sezione di imposta. Le due catene che ne dovevano assicurare la stabilità – poste in opera, è ipotizzabile, già in fase costruttiva – apparirono spezzate²⁰ e, dunque, inefficaci. Un cedimento in chiave di circa 50 centimetri interessava, inoltre, l’arcone di sostegno verso l’ingresso²¹. Dall’esame di tale quadro di danni e dal parere degli esperti coinvolti scaturì la drastica scelta di «dimezzare» la possente cupola, demolendo «con la dovuta diligenza» la volta superiore²².

Probabilmente in considerazione della complessità e del rischio insito nell’intervento, Giuseppe Lucchese, architetto con significativa competenza su questioni strutturali, fu repentinamente incaricato della direzione della demolizione e del consolidamento tardo-seicentesco. Ridotta nel volume e alleggerita nel peso attraverso l’eliminazione sia della calotta superiore sia della lanterna interna, la conclusione della cupola della Pietrasanta venne a coincidere con la sola volta interna, attualmente riconoscibile in corrispondenza della sua crociera²³.

Lucchese maturò un’esperienza tecnica nell’arduo consolidamento della cupola dei Caracciolini: quest’ultima rappresentò un’importante occasione per la sua carriera professionale, procurandogli successive opportunità di confronto con problematiche di consolidamento [Russo 2012, 64n], come nei restauri post-terremoto della basilica di San Giorgio Maggiore (1702) e della cupola della chiesa di Sant’Arcangelo a Bajano. Meglio noto è il coinvolgimento di Lucchese nelle scelte per il rafforzamento della cupola della Cappella del Tesoro di San Gennaro (1707-1708), molto provata dai sismi di fine Seicento. In tal caso, l’architetto si orienterà verso l’uso di cerchiature metalliche per il contenimento degli sforzi di trazione e, attraverso le relazioni presentate alla committenza, dimostrerà un significativo grado di aggiornamento rispetto alla letteratura scientifica d’Oltralpe. Nel cantiere della Cappella, tuttavia, l’intervento di rafforzamento messo in atto nel 1724 con la direzione del successore Teodoro Gallarano contemplerà il mantenimento delle due calotte e il sacrificio della sola lanterna interna, mostrando così un chiaro affinamento della procedura conservativa nel consolidamento strutturale e un superamento della più drastica soluzione tardo-seicentesca adottata per la cupola della Pietrasanta.

Le spese sostenute per la fabbrica della basilica dei Caracciolini ci restituiscono con sufficiente chiarezza le fasi del restauro di fine Seicento: nuovamente cerchiata la calotta e riparate le catene spezzate²⁴, il cantiere procedette con la messa in opera del piperno «per il giro della cupola»²⁵, la verifica dell’adesione degli stucchi all’intradosso della volta «per tastare i stucchi guasti della Cupola»²⁶ e la rimozione di quelli distaccati²⁷, la sarcitura a scuci e cucì delle fessurazioni con mattoni²⁸, il rifacimento dell’arco dissestato²⁹ e dell’oculo sommitale, già base della lanterna interna tra le calotte³⁰.

¹⁸ Ivi, fascio 3874, folio 32.

¹⁹ Archivio storico municipale di Napoli. Tribunale della Fortificazione, fascio 1863/36, foll. 37v-39.

²⁰ Archivio Deputazione del Tesoro di San Gennaro, DA/72.

²¹ Cfr. nota 18.

²² Archivio storico municipale di Napoli. Tribunale della Fortificazione, fascio 1863/36, folio 38v.

²³ Archivio di Stato di Napoli. Corporazioni religiose soppresse, fascio 3873, folio 85.

²⁴ Ivi, fascio 3873, folio 92v e folio 98; fascio 3874, folio 51v.

²⁵ Archivio di Stato di Napoli. Corporazioni religiose soppresse, fascio 3874, folio 63 e folio 66.

²⁶ Ivi, folio 75.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Archivio di Stato di Napoli. Corporazioni religiose soppresse, fascio 3874, folio 42v e folio 84v.

²⁹ Ivi, fascio 3874, folio 84.

³⁰ Ivi, fascio 3874, folio 51v e folio 67.

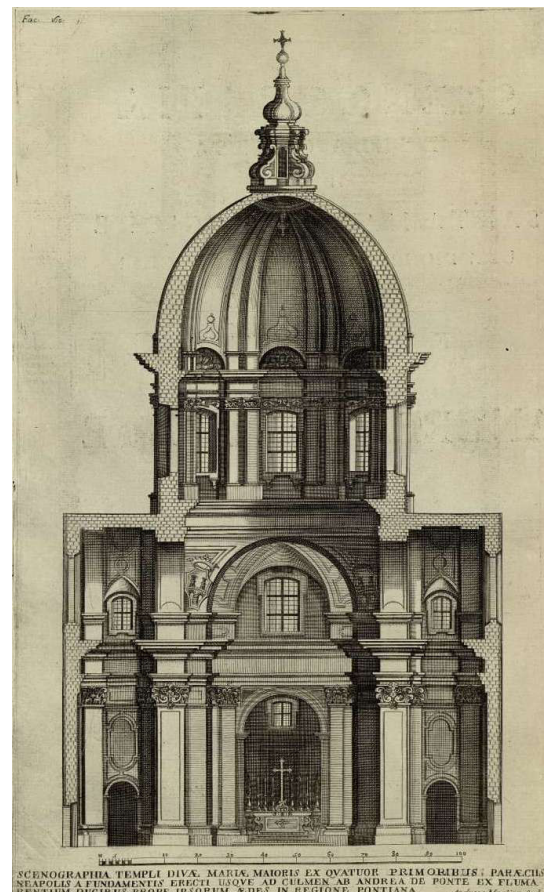
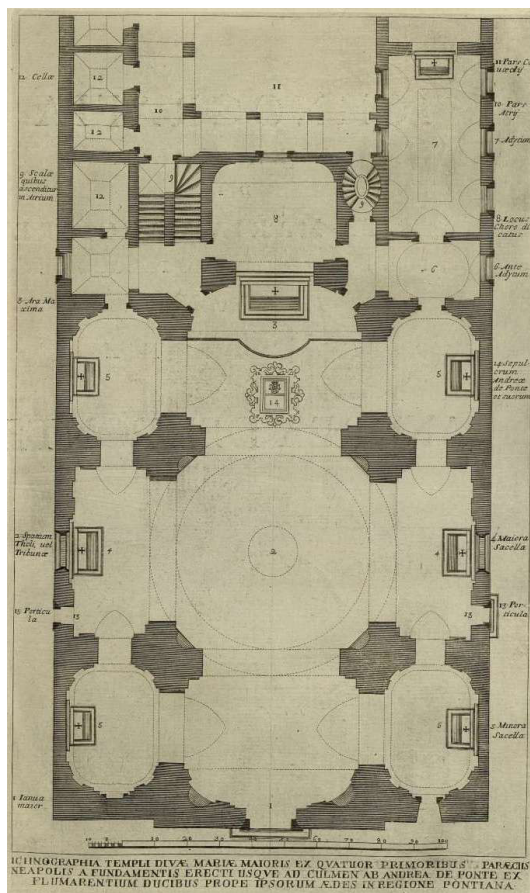
³¹ Ivi, fol. 177r e v.



Fig. 6: Napoli, basilica di Santa Maria Maggiore (Pietrasant). L'intradosso della volta inferiore prima dei restauri del secondo Novecento. Al culmine dell'apparato di stucchi può ancora distinguersi la tavola dipinta con la prospettiva di una lanterna.

Fig. 7: *Ichographia Templi Divae Mariae Maioris...* La pianta della chiesa, in scala palmi napoletani, contiene riferimenti ad altari, sepolcri e ambienti di connessione con il convento (da Carafa 1708).

Fig. 8: *Scenographia Templi Divae Mariae Maioris...* La sezione riproduce la conformazione della fabbrica a conclusione della demolizione della volta superiore della cupola, con la libera aggiunta di una lanterna sommitale (da Carafa 1708).



Completate le opere strutturali, nuovi stucchi furono realizzati con la direzione di Onofrio Parascandolo e per mano di Giuseppe Cristiano³¹ ricorrendo, sapientemente, all'uso di canne e spago «per reticolare tutti i sodi dell'8 fascie della Cupola e colligare assieme l'asche seu scaglie di pietre per i lavori de stucchi»³², ovvero facendo uso di una sorta di armatura fibrorinforzata tale da ridurre le possibili fratturazioni degli stucchi.

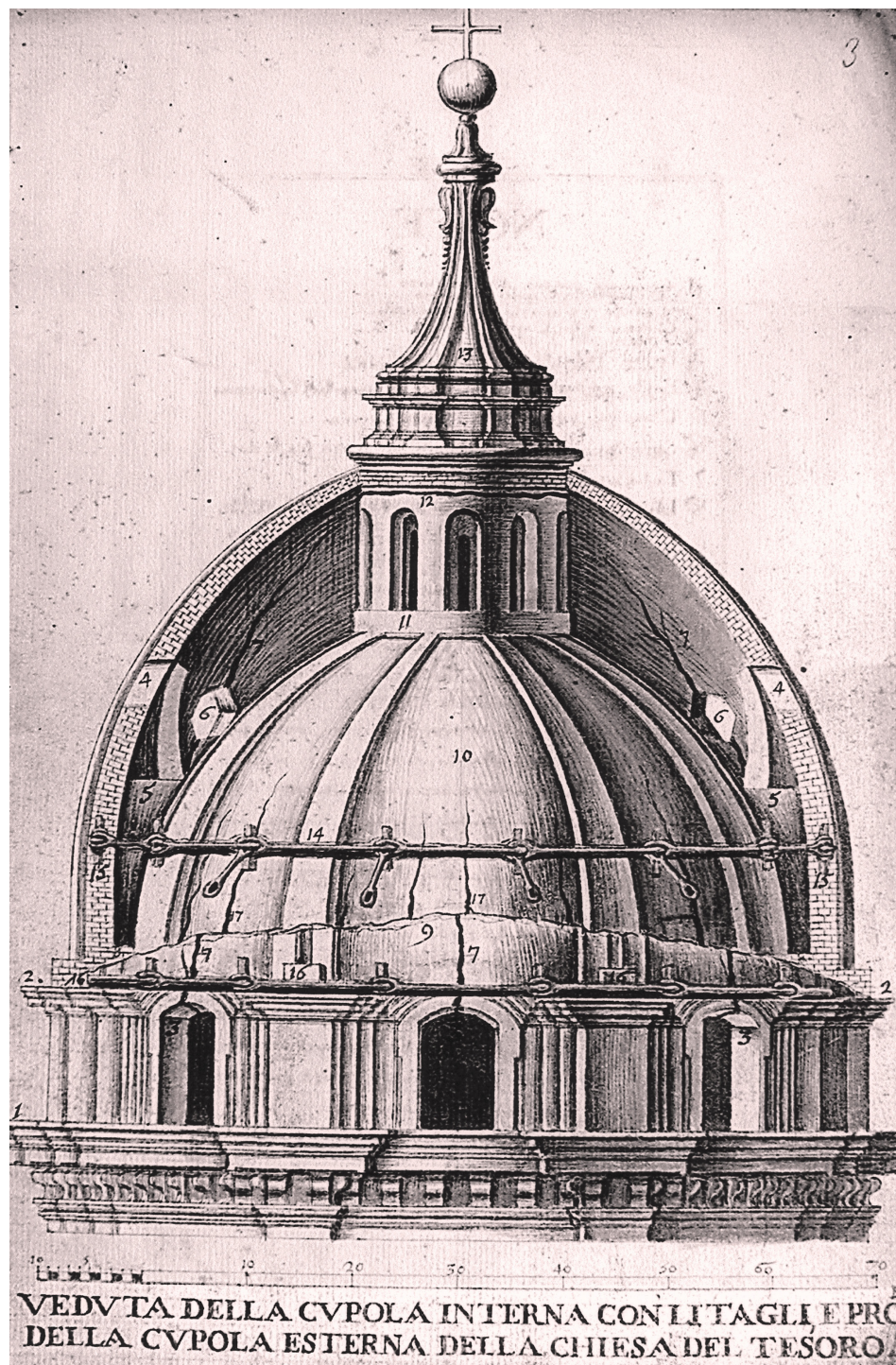
La decorazione di una «Prospettiva di Cupolino nel centro della Cupola» raffigurante una lanterna retta da colonne [Aliso 1964, 46] e realizzata dal pittore e ornamentista Antonio Maffei, concluse nel giugno 1707 il complesso restauro della cupola seicentesca, simulando mediante l'artificio prospettico quanto rimosso negli anni precedenti.

5 | Conclusioni

L'impresa tardo seicentesca condotta in Santa Maria Maggiore non ha lasciato, per quanto ci è noto, una documentazione iconografica che possa integrare le notizie circa l'apporto di Cosimo Fanzago alla fabbrica. Tuttavia è significativo che Giuseppe Lucchese fornì un «disegno e pianta» della chiesa, inviati a Roma unitamente ad altri grafici, e fu per questi ricompensato nel 1698 anche con una lastra d'ottone e «una lima dolce per farsene alcuni strumenti matematici»³³.

³² Ivi, folio 178, marzo 1707.

³³ Ivi, folio. 152v.



Tali particolari, congiuntamente all'assegnazione nel 1707 della chiusura del restauro della cupola, conducono ad attribuire nuovi significati alle *Ichnografia* e *Scenographia* della chiesa – pianta e sezione trasversale –, pubblicate nel 1708 con l'apporto di Gaetano e Andrea Magliar [Carafa 1708]. Accanto al valore encomiastico rispetto ai mecenati d'Aponte fondatori del tempio («a fundamentis erecti usque ad culmen ab Andrea de Ponte»), in entrambi i grafici risalta la cura nella rappresentazione delle diverse parti del manufatto, anche indicate sui lati della pianta, l'attenzione alla caratterizzazione 'muraria' della sezione della chiesa e l'apposizione della scala metrica in basso; dettagli, questi ultimi, che lasciano trasparire la presenza di un tecnico-disegnatore che potrebbe avere preceduto il lavoro dell'incisore Magliar. Inoltre, di un certo interesse è il completamento della cupola con una ricca lanterna sommitale, circondata da volute, libera invenzione o, piuttosto, riprodotte quanto eliminato dopo il sisma del 1688 e non più ricostruito.

In ultimo, considerata l'evidente analogia con le tavole prodotte da Lucchese nell'anno precedente per la cupola della Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli [Russo 2012, 172-174], è possibile ipotizzare che quanto edito nel volume del 1708 riproducesse, mediante incisione, quel «disegno e pianta» della Pietrasanta, realizzati da Giuseppe Lucchese e inviati a Roma, forse anche con gli altri grafici riportati nel volume medesimo, alla fine del Seicento.

Bibliografia

- ALISIO, G. (1964). *La chiesa e il campanile della Pietrasanta in Napoli*, in «Napoli nobilissima», anno III, n. 6, pp. 228-236 e IV, nn. 1-2, pp. 42-52.
- BENEDUCE, G. (1931). *Origini e vicende storiche della Chiesa di S. Maria Maggiore detta Pietrasanta in Napoli*, Napoli, Tipografia Gioventù Italiana.
- BLASI, C. (a cura di) (2012). *Il monitoraggio delle grandi fabbriche storiche. 60 anni di monitoraggio della cupola del Brunelleschi*. Atti del Convegno, Firenze, 19-20 gennaio 2012. Firenze, Mandragora.
- CANTABENE, G. (2004). *Il terremoto del 1688 a Napoli. Nuove acquisizioni documentarie*, in «Ricerche sul '600 napoletano», s.n., pp. 55-59.
- CANTONE, G. (1993). *Napoli Barocca e Cosimo Fanfango*. Roma, Laterza.
- CARAFÀ, C. M. (1708). *Della storia genealogica della famiglia Del Ponte patrizia romana, e napoletana scritta dal padre fra Girolamo Maria di Santanna*, Napoli, Stamperia di Felice Mosca.
- CASIELLO, S. (a cura di) (2005). *Le cupole in Campania. Indagini conoscitive e problematiche di conservazione*, Napoli, Arte Tipografica.
- CELANO, C. (1692). *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Stamperia di Giacomo Raillard.
- CUNDARI, C. (1971). *Problemi di restauro nella chiesa della Pietrasanta*, in «Napoli nobilissima», anno X, n. 1, pp. 60-76.
- DALLA NEGRA, R. (a cura di) (2004). *La Cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze. Il rilievo fotogrammetrico*, Livorno, Sillabe.
- D'ENGENIO CARACCILO, C. (1623). *Napoli Sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano.
- DE STEFANO, P. (1560). *Descrittione de i luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli: presso Raymondo Amato.
- DI PASQUALE, S. (2002). *Brunelleschi: la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore*, Venezia: Marsilio.

Fig. 9: G. Lucchese (1707), *Veduta della cupola interna con li tagli e proiezione della cupola esterna della chiesa del Tesoro* (Archivio Deputazione del Tesoro di San Gennaro, DA/72).

- ERRICHETTI, M. (1963). *La cupola del Gesù Nuovo*, in «Napoli nobilissima», anno II, n. 5, pp. 177-184.
- FILANGIERI DI CANDIDA, R. (1926). *Il tempietto di Gioviano Pontano in Napoli*, Napoli, Accademia Pontaniana.
- GHISETTI GIAVARINA, A. (1989). *La prima esperienza di Fra' Nuvolo: S. Maria della Sanità in Napoli*, in *Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, in *Atti del XXIII Congresso di Storia dell'architettura*, Roma, 24-26 marzo 1988, Roma, Centro di studi per la Storia dell'Architettura, pp. 321-332.
- GIANNINI, M.C. (2010). «*Accrescere il culto divino, et l'honore, et servitio della religion cattolica*». *Le origini e i primi anni di vita dei Chierici Regolari Minori (1588-1608)*, in *L'Ordine dei Chierici Regolari Minori (Caracciolini): religione e cultura in età postridentina*, Atti del Convegno, Chieti, 11-12 aprile 2008, a cura di I. FOSI e G. PIZZORUSSO, Napoli, Loffredo, pp. 115-135.
- GUIDA, P. (1969). *Il restauro della Chiesa e l'isolamento del Campanile del complesso monumentale di S. Maria Maggiore alla Pietrasanta in Napoli. Evoluzioni, involuzioni ed iscrizioni del Tempio*, Napoli, Giannini.
- PARRINO, D. A. (1700). *Napoli città nobilissima, antica, e fedelissima*, Napoli, Nuova Stampa del Parrino.
- PIRRI, P. (1970). *Giuseppe Valeriano S. I.: architetto e pittore, 1542-1596*, Roma, Inst. Historicum S.I.
- RUSSO, V. (2005). *Il consolidamento delle cupole napoletane tra XVII e XVIII secolo. Interpretazione dei dissesti e tecniche di intervento*, in *Tecniche costruttive dell'edilizia storica. Conoscere per conservare* a cura di D. FIORANI e D. ESPOSITO, Roma, Viella, pp. 157-174.
- RUSSO, V. (2012). *Il doppio artificio. La cupola della Cappella del Tesoro di San Gennaro nel Duomo di Napoli tra costruzione e restauri*, Firenze, Alinea editrice.
- SPARACIO, R. (1977). *Analisi tensionale nelle murature e interventi di Restauro statico in S. Maria Maggiore della Pietrasanta in Napoli*, in «Restauro», anno VI, n. 31, pp. 5-41.
- STRAZZULLO, F. (1961). *I Diari dei cerimonieri della cattedrale di Napoli*, Napoli, Agar.
- TORINO, M. (2012). *La storia della chiesa di Santa Maria Maggiore detta della Pietrasanta attraverso un manoscritto del 1880*, Napoli, Giannini.

Fonti archivistiche

- Napoli, Archivio Deputazione del Tesoro di San Gennaro. DA/72.
- Napoli, Archivio di Stato di Napoli. Fondo: Corporazioni religiose sopprese, fasci 3326, 3844, 3845, 3855, 3866, 3870, 3873, 3874.
- Napoli, Archivio storico Diocesano di Napoli. Fondo: Sante visite, A. Di Capua, 1580. Vol. III.
- Napoli, Archivio storico municipale di Napoli. Fondo: Tribunale della Fortificazione, fascio 1863/36.

I viaggiatori europei tra fine Seicento e inizio Ottocento e la rappresentazione dei litorali italiani: porti, coste, mare

Gilles Bertrand

Université Grenoble Alpes

Abstract

Ci si propone di mettere in evidenza le modalità complesse della relazione che i viaggiatori europei, in particolare francesi ed inglesi, ebbero con il mar Mediterraneo e le coste italiane nel corso del Settecento. Dai racconti di viaggio delle élites colte e nello sguardo degli artisti emergono una serie di approcci che si susseguono e in parte si sovrappongono: mare temuto o ignorato, tanto da trasformare la costa in un rifugio, costa erudita e “classica”, costa utile ai flussi economici, costa estetizzata come oggetto di conoscenza, e infine costa edonista, fonte di nuovi piaceri alla vigilia del romanticismo e dell’era del turismo.

European travelers between the end of XVIIth century and the beginning of XIXth and the representation of Italian coasts: harbours, shores, sea

This paper concerns the complex procedures of the relationship that European travellers, particularly French and English, have had with the Mediterranean sea and Italian coasts during the Eighteenth century. From the elites’ travel accounts and the artists’ eye outline various approaches which are both simultaneous and in chronological order: fear or ignorance of the sea that transforms the coast in a refuge, search for classical erudition along the coasts, economical and utilitarian approach, aesthetic reconstruction of the shores to broaden knowledge, and finally enjoyment that announces romanticism and tourism.

Keywords: Viaggio, Età dei Lumi, Italia, mare, litorale, rappresentazione.

Travel, Enlightenment, Italy, sea, coast, representation.

Gilles Bertrand è professore ordinario di storia moderna a Grenoble e membro dell’Institut Universitaire de France. Si interessa alla storia d’Italia dall’epoca dei lumi a Napoleone, in particolare quella di Venezia, ed alla storia del viaggio in Europa nel Settecento, sia dal punto di vista degli aspetti materiali e di controllo delle mobilità che da quello dei saperi e delle rappresentazioni. Tra i suoi libri: *Le Grand Tour revisité: le voyage des Français en Italie, milieu XVIIIe-début XIXe siècle*, Roma, EFR, 2008; *Histoire du carnaval de Venise, XIe-XXIe siècle*, Paris, Pygmalion, 2013. In collaborazione con J.-Y. Frégné e A. Giaccone: *La France et l’Italie. Histoire des deux nations sœurs, de 1660 à nos jours* (Paris, Colin, 2016). Tra le sue recenti curatele: (con P. Serna), *La République en voyage, 1770-1830*, Rennes, PUR, 2013; (con J. Ehrard), edizione dei *Voyages* di Montesquieu, Paris/Lyon, Classiques Garnier, 2012; (con A. Guyot), *Des «passeurs» entre science, histoire et littérature. Contribution à l’étude de la construction des savoirs (1750-1840)*, Grenoble, ELLUG, 2011.

Author: gilles.bertrand@univ-grenoble-alpes.fr
Received November 21, 2016; accepted December 2, 2016

1 | Introduzione

Alla domanda se l’Italia fosse stata nel Settecento un «laboratorio della natura», per riprendere il titolo del libro di Paola Giacomoni, storica della filosofia, sul «paesaggio montano» e il «sublime naturale» [Giacomoni 2001], grande è la tentazione di rispondere di sì, riferendosi però in modo dominante alle montagne, che dalle Alpi fino all’Appennino e ai vulcani del Meridione furono oggetto di uno sguardo rinnovato, soprattutto a partire dagli anni 1770. Sembra più difficile cogliere un «desiderio» del mare e delle coste italiane presso le élite europee in questo stesso periodo. Lo storico francese Alain Corbin, nella sua *Invenzione del mare* in cui analizza l’attrazione progressiva per i litorali europei da parte delle élite della società, riconosce una forma di scarto tra le coste del nord Europa, dal mare del Nord alla Manica, apprezzate dai cittadini sin dagli anni 1750, e quelle pur calde del Mediterraneo, che impiegavano più tempo prima di diventare luoghi di villeggiatura [Corbin 1990]. Sembra questa una buona ragione per riflettere sulle modalità della relazione dei viaggiatori europei con il mare Mediterraneo e le coste italiane nel Settecento. Occorre quindi proporre un bilancio sul modo in cui furono affrontati e messi in scena – nella scrittura e nell’iconografia viatica – i luoghi dell’incontro tra la terra e il mare sulle coste italiane. L’indagine riguarda tanto i modelli proposti nelle guide quanto le immagini e i testi lasciati alla posterità dai viaggiatori e dagli artisti viaggiatori, per lo più francesi e inglesi, qualche volta anche tedeschi e italiani lungo tutto l’arco del Settecento. Sullo sfondo c’è l’idea che si andavano allora scoprendo molti altri tipi di ambienti extra urbani come le montagne, vulcaniche

o no, e il sottosuolo delle città sepolte nell'ambito della nascita dell'archeologia. Le città, le zone urbane erano sempre meno lo scopo principale dei viaggiatori, mentre si stavano aprendo spazi nuovi alla conoscenza della natura e del passato. Ci rimane da osservare con più precisione come questa scoperta si organizzò in quegli anni, e se le coste e i litorali, e cioè i luoghi di contatto tra terra e mare, ne fecero parte con uguale importanza rispetto ad altri spazi naturali. Sulla scia dei lavori pionieristici degli storici Jean Delumeau [Delumeau 1978], Alain Corbin [Corbin 1990] e più recentemente Alain Cabantous e François Walter [Cabantous 2011, 221-232; Walter 2011, 245-258], ci si chiede in che modo il viaggio in Italia abbia contribuito al grande processo di appropriazione mentale, estetica e sentimentale di spazi litorali prima temuti o al massimo associati a ricordi dell'antichità, utilizzati per scopi puramente utilitari o assimilati ai porti. Se tutti questi usi e approcci hanno subito importanti metamorfosi nel corso del Settecento, occorre distinguere tra i litorali che fanno parte dell'itinerario obbligato dei viaggiatori e quelli che invece erano ricercati volutamente e che in altre epoche si sarebbero potuti evitare. Nel primo gruppo troviamo i porti che accolgono il viaggiatore durante o dopo una traversata, le capitali situate in riva al mare come Venezia, Genova o Napoli, le coste viste dal mare o il mare costeggiato lungo l'Adriatico da Rimini ad Ancona. Altre zone costiere erano invece valorizzate da lungo tempo, come i Campi Flegrei, per i loro monumenti antichi e il golfo di Napoli, e da meno tempo per gli scenari naturali e i piaceri inediti che sembravano poter suscitare. Da questi vari punti delle coste italiane emerge una geografia specifica, ovvero una tipologia che possiamo tener in mente perché corrisponde a una grande diversità di esperienze «costiere» per i viaggiatori europei. C'è in particolare poco in comune tra la costa del Tirreno solitamente praticata via mare in Liguria e quella dell'Adriatico sperimentata con le vetture via terra. Né la visita o il commento sui porti commerciali presentano molto in comune con l'approdo alle coste mitiche o alle isole già descritte dagli antichi nei dintorni di Napoli. Si profilano dunque grosso modo tre zone del territorio italiano privilegiate dai viaggiatori e dagli artisti nel Settecento – Liguria, metà nord dell'Adriatico e dintorni di Napoli – e i mutamenti negli ultimi decenni del Settecento ci spingono a proporre un'altra classificazione, per capire il senso delle rappresentazioni dei litorali italiani e delle loro metamorfosi all'epoca dei Lumi. Questa classificazione si può articolare in cinque definizioni, che talvolta si accavallano ma che ci aiutano a capire la complessità di questa lenta e difficile conquista dei litorali della Penisola da parte degli europei in viaggio, ivi compresi gli italiani.

2 | Il mare temuto o ignorato, la costa desiderata come un rifugio

Prima di tutto colpisce la forza del rifiuto del mare, che porta il viaggiatore ad adottare un doppio atteggiamento, assai paradossale: da un lato la repulsione rispetto al mare, da cui deriva una visione negativa dei litorali, spazi aperti e frontiera indecisa, «spazi di indeterminazione» atti a rappresentare l'incompiutezza della natura, in continuità con la visione del teologo scozzese Gilbert Burnet (1643-1715) [Cabantous, Walter 2011, 7-14], ma anche, dall'altro lato, la risposta a un bisogno di protezione rispetto alle difficoltà dei venti, alle incursioni dei pirati e ai tanti rischi della navigazione.

Da questa doppia percezione deriva una serie di luoghi comuni sulle rive, viste come dei luoghi abbandonati – l'erudito francese abate Jérôme Richard (1720-1795) nel Lazio parla delle «broussailles & taillis qui avoisinent la mer», ovvero dei cespugli e boschi cedui vicini al mare [Richard 1766, I, XXXIV] –, nauseabondi, consegnati alle paludi come l'Agro Pontino o il delta del Po, oppure resi pericolosi dalla presenza ricorrente dei corsari, come quelli siciliani ancora

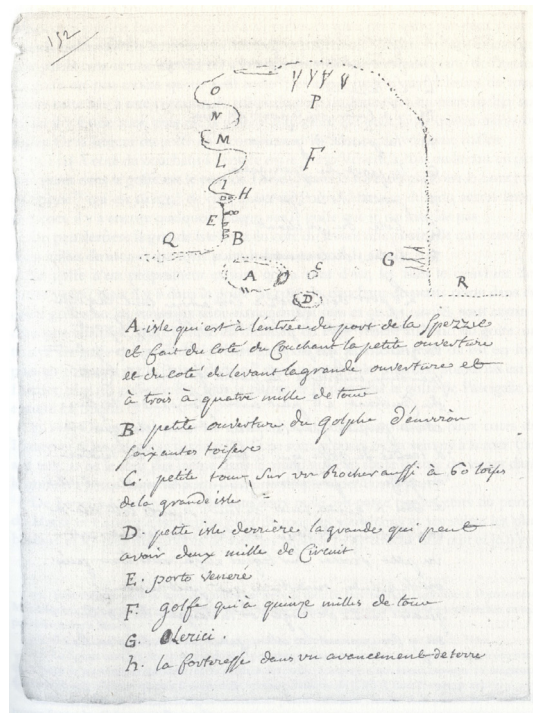


Fig. 1: Montesquieu, schizzo del porto di La Spezia, visto nel novembre 1728 sul percorso da Genova a Carrara, Lucca, Pisa e Livorno (riprod. dal Voyage d'Italie, in Mes voyages, a cura di J. Ehrard e G. Bertrand, Lyon-Paris, ENS Editions-Classiques Garnier, 202, p. 203).

segnalati nel 1812 dall'archeologo francese Aubin-Louis Millin (1759-1818) e dallo scrittore Astolphe de Custine (1790-1857), nascosti nelle grotte ai piedi del muro di rocce sulla spiaggia in Calabria tra Scilla e Pali: «Mes amis et des marins distingués m'avaient sagement recommandé de ne faire aucune excursion sur mer, parce que la côte même est souvent infestée de corsaires qui sont cachés dans les rochers» [Millin 2014, 42]. Alla stessa logica si ricollega l'insistenza a descrivere, nelle città portuali come Genova o Ancona, le muraglie e i bastioni, unici elementi che possano ricordare il mare nella lista delle curiosità segnalate dal letterato ugonotto François Maximilien Misson (1650?-1722) nel *Mémoire pour les voyageurs* («arsenali», «fortificazioni») [Misson 2007, 366-367] e veri *topoi* in tutte le guide del Settecento, a cominciare da quella dell'astronomo Joseph-Jérôme Lefrançois de Lalande (1732-1807).

È quindi logico che, in continuità con questo timore, il mare venga spesso ignorato, anche quando lo si utilizza o costeggia. Colpisce fino all'alba dell'Ottocento l'estrema costanza di un suo rifiuto tanto da parte delle guide inglesi – del botanico Thomas Martyn (1735-1825), della scrittrice Mariana Starke (1762-1838) – quanto tedesche – lo scrittore Heinrich August Ottokar Reichard (1751-1828) – o francesi – il libraio Hyacinthe Langlois (1771?-1835?). Il mare non è mai oggetto di discorso, anche se si impone come via di passaggio per evitare la difficile traversata delle Alpi, tra Civitavecchia e Marsiglia, come fece Gilbert Burnet nel 1686 [Burnet 1718, 316-317], o da Nizza o Antibes verso Genova, Lerici o Livorno, come suggeriscono numerose guide del Settecento di fronte al cattivo stato del sentiero lungo la costa, e neanche la costa viene descritta dal mare. Se il libraio François-Jacques Deseine (16..-1715) nel 1699 preferisce la navigazione costiera all'alto mare «où l'on ne voit que le ciel, & l'eau», cioè dove non si vede che il cielo e l'acqua [Deseine 1699, II, 44], i suoi commenti sul litorale rimangono poveri, limitati a nomi di porti, di golfi, di spiagge o di isole. Nel 1691 Misson ad Ancona si accontenta di ricordarne l'etimologia: «ainsi nommée, à cause du coude ou du detour que fait son rivage» [Misson 1722, III, 189]. Tre quarti di secolo più tardi l'astronomo Jean-Dominique Cassini (1748-1845) invita alla prudenza, limitandosi a consigliare che i rematori rimangano sempre vicini alla riva per poterci tornare «à la moindre apparence de mauvais temps» [Cassini 1778, 87]. La guida di Martyn si serve del mare in Liguria per meglio osservare la città di Genova, e non commenta che le colline verdi e i campi coltivati sulla strada dell'Adriatico [Martyn 1787, 54, 116]. Ancora nel 1793 la guida di Reichard privilegia nettamente, a Napoli, il vulcano a scapito del golfo, mentre a Venezia il cielo ha la meglio sul mare, anche se sono messi in relazione l'uno con l'altro: «Le ciel de ce pays est le plus beau du monde, d'un bleu tendre, avec des nuages d'un gris léger, vaporeux et argentin, qui se marie admirablement avec le verd un peu céladon des eaux de la mer» [Reichard 1793, I, 404].

Perciò si profilano degli atteggiamenti complementari. Alcuni viaggiatori si lamentano, come Lady Mary Coke (1727-1811) bloccata dal cattivo tempo a Lerici nel gennaio 1774: «I have nothing in my view but Mountains & a roaring Sea, rain, & wind» [Coke 1970, IV, 297-298]. Molti altri si limitano a commentare esclusivamente le ville, che tra Genova e Sestri Levante costituiscono «one continued chain of villas, nearly equal in size to the palaces within the City» [Starke 1800, I, 191]. Nello stesso tempo le insenature e i golfi emanano un senso di sicurezza e di protezione, simmetrico al rifiuto precedentemente ricordato. Questa dimensione della costa come luogo di rifugio è particolarmente messa in evidenza nella descrizione che Montesquieu (1689-1755) propone nelle sue note di viaggio dell'autunno 1728 sul golfo di La Spezia (fig. 1), in quanto vede il porto non soltanto come un luogo di commercio, ma anche come un autentico rifugio. L'insenatura del golfo rappresenta una specie di matrice della sicurezza, che Montesquieu aveva

già intravista a Venezia e soprattutto a Vado ligure, preferita a Genova, prima di ritrovarla a Napoli con il suo golfo o ancora a Gaeta. In verità Montesquieu non è l'unico a vantare il carattere di protezione che offre il golfo della Spezia, «un des plus beaux ports du monde» [Guillaume 1775, 193]. Le guide, i racconti lo fanno spesso. Ma quel che ci interessa nel testo di Montesquieu è che il *leitmotiv* tecnico e commerciale passa in secondo piano dietro la dimensione affettiva. Come scrive lo storico della letteratura Corrado Rosso, «Finalmente il golfo lo accoglie, amoroso e protettore, come il grembo materno [...] Si può allora ipotizzare, che all'idea del porto come luogo di commercio, come *emporio*, si sostituisce con forza quella di porto come *rifugio* e *riparo*» [Rosso 1983, 10, 14].

In rottura con il frequente lamento sul mal di mare, evocato ad esempio dal magistrato ed erudito Charles de Brosses (1709-1777) al largo di Pozzuoli [Brosses 1991, I, 556], occorrono circostanze eccezionali e rare perché il mare in tempesta possa favorire un viaggiatore. È il caso dell'agente realista Antoine-Philippe de La Maisonfort (1763-1827), che descrive la sua fuga dall'isola d'Elba nel 1803: «Nous primes le large, nous avions l'air d'aller à la pêche, le vent s'éleva de nouveau. Nous eûmes gros temps, grosse mer, mais c'était tout ce que je désirais, on ne pouvait plus nous poursuivre» [La Maisonfort 1998, 291]. E comunque anche qui c'è uno sbarco in un porticciolo della costa che indica la salvezza.

3 | La costa erudita e 'classica'

Prima della scoperta del Salento nel 1797 ad opera del pittore Antoine-Laurent Castellan (1772-1838) e della Calabria dove Millin preparava un suo «viaggio pittoresco» visitando nel 1811-1813 un'Italia prevalentemente monumentale, l'idea del pellegrinaggio verso i luoghi antichi o d'arte prendeva senso in una sola parte del litorale italiano. Si trattava del «pellegrinaggio sulle coste della Campania» [Corbin 1990, 64] per riprendere la formula di Alain Corbin, il quale usa un termine ricco di significati in quanto si tratta, come ricorda lo storico Dominique Julia a proposito del pellegrinaggio religioso, di una ricerca delle fonti per passare a vita nuova, ma anche di un rituale collettivo, dotato di una dimensione sacrale e che genera un'economia che preannuncia il turismo [Julia 2000].

Gli itinerari nell'Italia erudita alla ricerca dei monumenti antichi nel Sei e Settecento e poi medievali a partire dall'inizio dell'Ottocento erano in linea generale poco attenti alla dimensione topografica delle coste. Certo i viaggiatori che si recano nei Campi Flegrei vedono anche il mare – «une mer toujours claire et calme», dice de Brosses – e tra l'altro non è del tutto vero che ci sia stato nel secondo Settecento uno spostamento radicale dai vecchi interessi per il centro di Napoli [Blunt 1974] o i Campi Flegrei [Vallet 1986] verso le città seppellite di Ercolano e Pompei. Di fatto colpisce il prestigio di cui gode la zona di Pozzuoli, rispetto alle città vesuviane, nelle *Memorie* del paesaggista Thomas Jones (1742-1803) all'inizio degli anni 1780, che pure testimoniano una visione nuova della natura, come vedremo più avanti. Ancora, nell'autunno 1795, la marchesa Boccapaduli (1735-1820), venuta da Roma, non ne può fare a meno: «*Capo Miseno Maremorto*. Passato il promontorio del Castello di Baia si scopre un altro piccolo seno che termina al promontorio di Miseno, dove si dice che naufragasse un compagno di Enea che lasciò a quelle acque il suo nome, per cui ora chiamansi Miseno»¹.

Però si verifica anche qui la lunga predominanza dei resti antichi sull'esperienza del litorale, al punto che nel *Voyage pittoresque* finanziato dall'amatore d'arte Jean-Claude Richard de Saint-Non (1727-1791) nei Regni di Napoli e di Sicilia la presenza del mare rimane tutto sommato minore, tanto nelle vedute di Napoli e dei suoi dintorni quanto in quelle della Magna Grecia e della Sicilia

¹ Archivio di Stato di Roma. Fondo del Drago. *Viaggio d'Italia della marchesa Sparapani Gentili Boccapadule*, parte seconda, autunno 1795, p. 181. Manoscritto di prossima pubblicazione presso l'editore Viella, a cura di G. Bertrand e M. Pieretti.



Fig. 2: Jean Houël, «La presa del tonno», dal *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, Paris, Impr. de Monsieur, t. 1, pl. 29.



Fig. 3: Louis-François Cassas, «Veduta di Venezia dal Bacino di San Marco», disegno (grafite su carta vergata beige), 1782.

[Saint-Non 1781-1786]. A parte l'esperienza verso la Calabria, Millin stesso non si interessa in Abruzzo o in Puglia che a monumenti, a resti architettonici, a costumi locali, tralasciando la riva del mare.

Inoltre, quando all'inizio dell'Ottocento, in Italia, accanto all'itinerario verso i dintorni di Napoli e Paestum, compaiono altre mete fino a quel momento poco esplorate, si tratta di zone costiere comunque collegate a ricordi classici. Così lo scrittore francese Astolphe de Custine al momento di imbarcarsi vicino a Reggio per risalire a Scilla esclama, almeno nella versione delle sue lettere pubblicate nel 1830, quindi a distanza dal viaggio del maggio-luglio 1812 con Millin: «Je n'aurais pu me consoler d'être venu jusqu'ici, sans me laisser porter par les flots du détroit qui a vu passer le vaisseau d'Ulysse. Il fallait affronter les écueils de Scylla, ou ne pas venir en Calabre» [Custine 1830, II, 4].

La tratta in questione è tra l'altro tranquilla nonostante il conflitto in atto con gli inglesi e rispetto all'interno della Calabria: «Les rivages que nous avons côtoyés sont la terre classique de Calabre, et nous trouvions plaisir à rendre leurs anciens noms à chacun des torrens qui tombaient près de nous dans la mer» [Custine 1830, II, 5-6]. Le evocazioni del lontano passato diventano però fonte di malinconia quando in Magna Grecia, guardando dall'alto verso il mare, ad esempio osservando la pianura di Locri da un passo, lo sguardo di Custine è colpito dal carattere desertico e arido della riva. Così forte e pregnante è il modello della lettura degli antichi che l'isola di Capri nonostante la scoperta della grotta azzurra e gli scavi archeologici negli anni 1820 rimane a lungo offuscata in contrasto con Ischia e Procida, forse perché segnata dall'immagine di infamia che Gaio Svetonio (70-126) ha dato di Tiberio nella *Vita dei dodici Cesari* (libro III, XLIV) e non tanto per le difficoltà di accesso e la dogana [Marcoz 2007].



Fig. 4: Jean Houël, «Veduta del palazzo del vice-re a Messina nel momento della sua distruzione dal terremoto», dal *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, Paris, Impr. de Monsieur, t. 1, 1782, pl. 87.



Fig. 5: Claude-Louis Châtelet (disegnatore), «Prima Veduta dell'isola di Vulcano, una delle isole di Lipari, a 30 miglia Nord-Est delle coste della Sicilia», in Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, t. 5, n° 133, 1786.

4 | La costa utile ai flussi economici

I viaggiatori europei sono sensibili anche alla dimensione economica e lavorativa delle coste italiane che sono sfruttate da secoli, nell'ambito delle attività di pesca - tra cui quella del tonno illustrata dal pittore e disegnatore Jean-Pierre Houël (1735-1813) -, di commercio o di transito militare (fig. 2). Il porto è per eccellenza un luogo ricercato non solo perché costituisce un'oasi, un rifugio nell'intera penisola per chi è stanco dopo le traversate spesso pericolose, ma anche perché rappresenta il cuore di una civiltà tecnica. Le sue prodezze sono celebrate attraverso le descrizioni delle attrezzature portuali. Ricordiamo i disegni di Louis-François Cassas (1756-1827) a Venezia (fig. 3) o Trieste nel 1782, e il fascino della Boccapaduli nel 1794-1795 per le navi inglesi nei porti di Venezia o Livorno.

È così che numerosi viaggiatori deplorano nel Settecento la cattiva esposizione ai venti del porto di Genova mentre è rimasto famoso l'elogio che Montesquieu faceva del golfo di La Spezia nel novembre 1728, completando come abbiamo visto la sua descrizione con uno dei rarissimi schizzi presenti nelle sue note di viaggio (fig. 1): «Il porto di La Spezia, cioè tutto il golfo è una delle cose più stupende che ci siano in Italia» [Montesquieu 1995, 110]. Il viaggiatore dà le misure precise che separano ognuna delle rocce e delle isole situate nell'ingresso e che ne fanno un luogo perfettamente sicuro. Lo sguardo è quello del geometra e anche dello stratega che esamina con cura le possibilità offerte per l'ormeggio.

Mentre la guida del viaggiatore francese Alexandre de Rogissart rimpiange nel 1706 la degradazione a Rimini o Ancona rispetto allo splendore antico [Rogissart 1743, II, 31-32, 50-51], è ricorrente il *topos* dei porti come cuore dell'attività economica soggetto a lavori, trasformazioni e sistemazioni. Questi interventi suscitano giudizi positivi o negativi, dalle lettere di viaggio di de Brosse sui lavori di Ancona ordinati da papa Clemente XII (1652-1740) [Brosse 1991, II, 1179] al racconto-guida di Lalande [Lalande 1769]. Nelle guide di fine Settecento, mentre il mare è assente sulla costa Adriatica nonostante l'evocazione di Pesaro, Fano, Sinigaglia e Ancona, predomina l'evocazione del commercio, come lo si vede ad Ancona in quella di Martyn:

Ancone a un havre beau & commode. Comme c'est un port libre, le seul considérable que la pape possède sur la mer Adriatique, il y a un commerce florissant. [...] La ville, bâtie sur le penchant d'une colline, s'étend aujourd'hui jusqu'au bord de la mer. La cathédrale est située sur le sommet d'un promontoire. [...] Ancone a une belle apparence depuis la mer, mais l'intérieur en est très-chétif [...] [p. 134] [...] Le môle est un très-bel ouvrage, qui a 2.000 pieds de long, 100 de large, & 68 de hauteur depuis le bord de l'eau. Il est orné d'un arc de triomphe antique [...] [Guide du voyageur en Italie 1791, I, 133-134].

Questo sguardo segnato dal *leitmotiv* dell'utilità rinvia la costa alla sua funzione economica e fa del mare un puro luogo di passaggio per andare velocemente da un luogo all'altro. Si capisce dunque lo smarrimento provato dai contemporanei di fronte alla distruzione del porto di Messina provocata dal terremoto del 1783, di cui rendono conto gli artisti come i già citati Cassas, Houël e Louis Jean Desprez (1743-1804) per Saint-Non. Con i loro disegni più o meno fantasmagorici si coglie la sensibilità alle fragilità degli insediamenti e, come a Lisbona nel 1755, il limite delle potenzialità umane.

5 | La costa estetizzata come oggetto di conoscenza

La prima caratteristica che si impone all'attenzione è il legame molto forte che sin dagli anni 1770 e forse anche prima ricollega il mare con la montagna, dal Vesuvio del pittore di vedute Pierre-Jacques



Fig. 6: Franz Ludwig Catel, «Veduta di Scilla», [1812], Paris, Bibliothèque Nationale, Estampes, Vb 132 r Fol (P65886).

Voltaire (1729-1799) all'isola di Vulcano nel *Viaggio pittoresco* di Saint-Non (fig. 5). Molto eloquenti sono gli entusiasmi davanti allo spettacolo del mare visto da un promontorio, quindi dall'alto. Questa vena del panorama consente di osservare il mare a distanza, ricollegandolo con un'idea di spettacolo della natura che sarebbe tradizionale – si pensi ai paesaggi di Claude Lorrain (1600-1682), Salvator Rosa (1615-1673) o Gaspard Dughet (1615-1675), fino alle vedute con rive al mare di Claude-Joseph Vernet (1714-1789), oltre che alla longevità dell'elogio del golfo di Napoli, vantato tra tanti altri da de Brosses nel 1739-1740 e preferito al paesaggio meno affascinante, più «arido» di Genova – se non fosse messa al servizio di nuove conoscenze. Da Jean-Pierre Houël, a Franz Ludwig Catel (1778-1856) l'artista che accompagnò l'archeologo Millin in Calabria nel 1812, si moltiplicano le vedute da lontano, con integrazione del mare ad una forma di disciplinamento della vista e dei saperi. Come dice Alain Roger, «le paysage n'est jamais naturel, mais toujours 'surnaturel'», la sua origine «est humaine et artistique [...] La perception, historique et culturelle, de tous nos paysages – campagne, montagne, mer, désert, etc – [...] s'opère selon ce que je nomme, en reprenant un mot de Montaigne, une 'artialisation'» [Roger 1997, 9-10].

Questo intervento dell'arte nella trasformazione della natura si ripercuote poi sulla visione dei viaggiatori. Non è una sorpresa se prima degli altri viaggiatori, e soprattutto prima del flusso dei moderni turisti, sono gli artisti ad indicare la via esplorando in modo del tutto inedito i litorali italiani finora trascurati, in particolare nel Sud. Alternando vedute dall'alto (fig. 6) e altre dal mare, il prussiano Catel che accompagna Millin propone dalla costa amalfitana allo Stretto di Messina una serie di disegni dove la composizione spesso in più fogli esprime attraverso inquadramenti successivi una volontà di restituire con esattezza l'ampiezza e vastità di una costiera, inaugurando forse l'impiego della camera chiara (fig. 7).

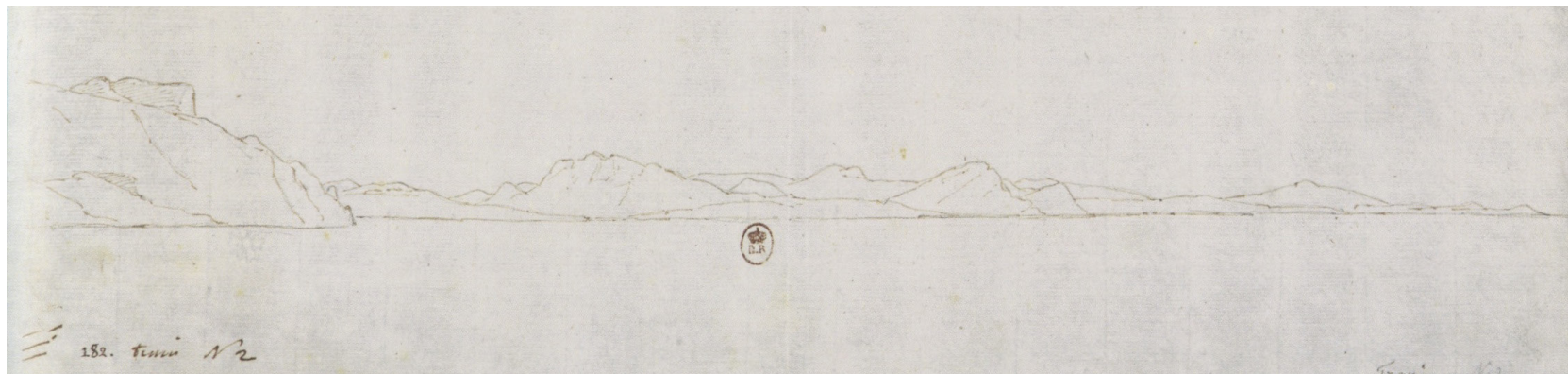


Fig. 7: Franz Ludwig Catel, «Veduta su due fogli di Atrani e della costa verso Salerno», [1812], Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Vb mat. 1a, boîte 1190.

Fig. 8: Gian Pietro Vieusseux, «Panorama», 1830.

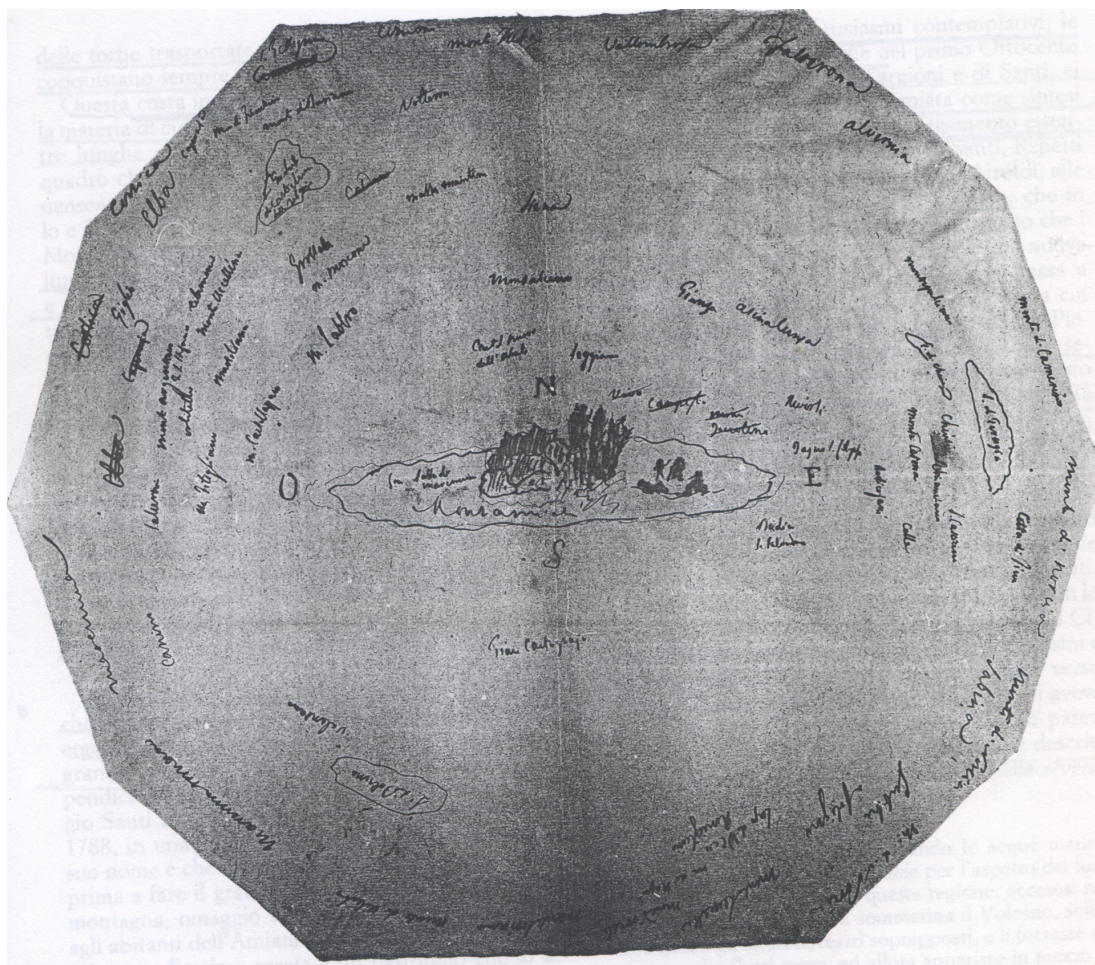


Fig. 9: Gian Pietro Vieusseux, «Panorama» dal Sasso di Maremma durante un'escursione sul Monte Amiata, con un frammento del Tirreno verso la Corsica, Elba e Giglio, [giugno 1830], disegno, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Carte Vieusseux.



Cogliamo l'interesse per il panorama anche nelle lettere di Custine, il compagno di Millin e Catel, tratte dal viaggio del 1812 ma pubblicate, ricordiamolo, nel 1830, quando dice che da un passo della Calabria si vedono i due mari, il Tirreno e lo Ionio, o quando ricorda l'ardore di Millin a salire per vedere da lontano il mare. Così a Stilo: «M. M***, que nous avons surnommé l'infatigable, m'a quitté ce matin pour gravir, avec Catel, la plus haute montagne des environs, d'où je crois qu'on aperçoit encore les deux mers» [Custine 1830, II, 39]. Il *topos* del frammento di mare visto dall'alto ricorda la famosa «vista circolare» a 360 gradi del naturalista e alpinista Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799) nel primo tomo del *Viaggio nelle Alpi* nel 1779, il cui principio si ritrova nel «Panorama» dell'editore Giovan Pietro Vieusseux (1779-1863) schizzato dal Sasso di Maremma in Toscana durante un'escursione del 1830 sul Monte Amiata, da dove si intravedevano la Corsica, Elba e Giglio [Bossi 1993, 75] (fig. 9).

Non può stupire se in continuità con il gusto per il sublime dei paesaggi montani, il mare e le sue coste suscitano un brivido procurato dalla mescolanza tra la bellezza e l'aspetto temibile e selvaggio (fig. 9). Ancora una volta è Custine a comunicarci questa impressione dalla barca che uscendo dallo Stretto di Messina costeggia la Calabria risalendo verso Palmi, moltiplicando gli ossimori («fertiles abîmes», «côte déserte et parfumée»):

Pendant ce trajet nous avons vu de la mer, les côtes que nous admirions, il y a quelques jours, du haut de la route de terre. Leur aspect terrible et sauvage, produit sur l'âme (sic) des impressions profondes. Un ciel pur, une lumière brillante et douce à la fois, un air suave, une mer silencieuse, des bois d'oliviers, de châtaigniers, perdus sur des pics inaccessibles, des abîmes comblés de vignes sauvages et de clématites odorantes dont les guirlandes [...] traversent, par leur puissante végétation, des ravins, des vallons entiers [...] [p. 10] ; un vaste horizon, borné d'un côté par les plages de Nicotera, qui se prolongent jusqu'au cap Vaticano, et de l'autre par les côtes de la Sicile, qui passaient devant moi comme un songe [...] La vie, dans le silence, c'est ce qui charme le voyageur voguant devant les fertiles abîmes de cette côte déserte et parfumée! [Custine 1830, II, 9-10]

In contrapposizione con il panorama, il piacere del dettaglio è stimolato all'intervento delle scienze naturali, che sulla scia del processo descritto da Barbara Maria Stafford [Stafford 1984]



Fig. 10: Jean Houël, «Lo Scoglio di Strombolino», dal *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, Paris, Impr. de Monsieur, t. 1, 1782, pl. 69. Jean Houël, «Lo Scoglio di basalto al porto della Trizza», dal *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, Paris, Impr. de Monsieur, t. 1, 1782, pl. 106.

Fig. 11 (a destra): Franz Ludwig Catel, «Veduta del guado del fiume Savuto tra Amantea e Nocera Terinese», [1812], Paris, Bibliothèque Nationale de France, Estampes, Vb 132 e Fol (P63358).



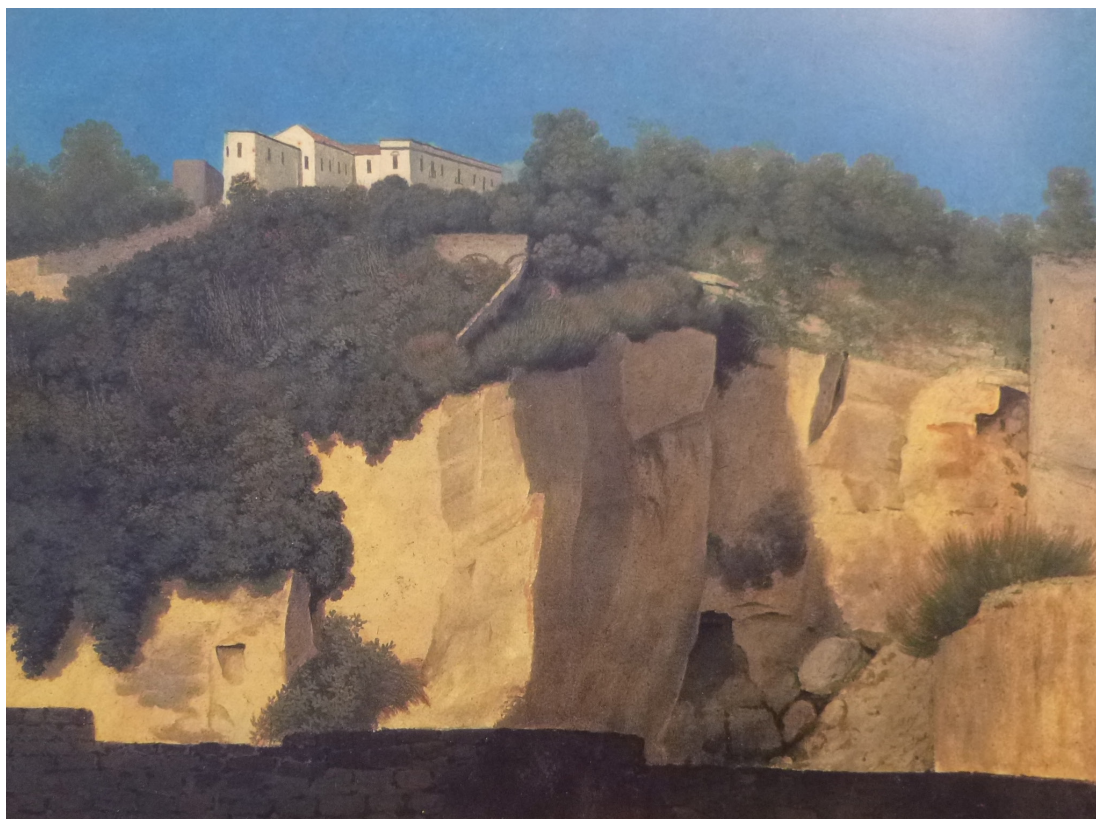
determinano un'attenzione alla sostanza delle materie che formano le rocce in riva al mare. Di grande interesse a questo riguardo sono i disegni di Houël nel suo viaggio pittoresco in Sicilia: in particolare le isole Eolie e la costa tra Messina e Catania (fig. 10). Negli stessi anni, risalendo da Ancona verso Senigallia, l'entomologo e botanico inglese James Edward Smith (1759-1828) raccoglie e confronta conchiglie, piante e insetti [Smith 1793, II, 321]. Ricordandosi la tratta in barca tra Reggio e Scilla all'inizio dell'estate 1812, Custine si lascia dal canto proprio prendere dallo spettacolo delle correnti: «Ce matin, comme nous avons peu de vent, et que la surface de l'eau était unie, nous pouvions distinguer les courans, et suivre des yeux tous leurs détours. Les dessins qu'ils traçaient sur l'eau ressembloient aux veines bleuâtres qui varient le couleurs du marbre!» [Custine 1830, II, 5].

È così che l'esperienza del mare può diventare un'esperienza da naturalista. A cominciare dai dintorni di Salerno e poi in Calabria Aubin-Louis Millin, il famoso archeologo che Custine accompagna, si lascia progressivamente invadere dal desiderio delle coste (fig. 11), mentre in teoria sta cercando monumenti ed opere d'arte, e lo fa con una passione crescente da naturalista mentre scopre la costa amalfitana dal mare, le coste del Cilento, la grotta di Palinuro o nell'estremo sud della Calabria il panorama che da Palmi e Tropea fanno intravedere in lontananza le isole Eolie e le coste della Sicilia. La scoperta in parte inattesa ci ricorda quella dell'arte che aveva fatto Montesquieu nel 1728-1729, mentre pensava inizialmente di indagare essenzialmente nel campo politico ed economico.

6 | La costa edonista, fonte di piaceri nuovi

Non si è aspettato l'Ottocento e la civiltà del tempo libero per lasciar spazio a una relazione fisica del viaggiatore con il paesaggio in riva al mare. Se non in Lalande per lo meno nella

Fig. 12: Thomas Jones, «Case sulla scogliera», 1782, olio su carta, Londra, Tate Gallery.



guida dell'abate Richard appare l'idea di godersi la vista del mare mentre si passeggia in città. A Genova la sua descrizione elenca le varie passeggiate dalle quali «d'un côté on a la vûe du port, & de la côte au couchant», e da dove, da un'altra parte delle colline «on y a la vûe de la mer, & celle d'une partie du bourg de Bisagno, composé d'une multitude de maisons de campagne [...], entremêlées de beaucoup de palais & de jardins, qui tous ensemble forment un spectacle varié & très vivant» [Richard 1766, I, 124-125]: un paesaggio ideale insomma, per prendere il fresco d'estate. Nella sua guida del 1775, per altri versi molto tradizionale, in linea con le guide per i pellegrini, pure Guillaume indica che «De Fano on suit le rivage de la mer, en passant sur le sable, laissant le grand chemin sur terre à droite, pour jouir du plus beau chemin, & du plaisir de voir les flots de la mer l'espace d'environ quinze milles, jusqu'à Sinigaglia» [Guillaume 1775, 56-57]. Succede che certi viaggiatori del primo Settecento come de Brosses fossero a loro volta sensibili alla vista del mare: «Rien n'est plus beau que toute cette route à travers la marche d'Ancône [...] Une bonne partie de notre route, depuis Lorette, s'est faite dans la mer même sur un sable fin [...] La manière d'aller est amusante surtout la nuit, par une lune brillante telle que nous l'avions» [Brosses 1791, II, 1180-1181]. Il vero passo in avanti è però merito degli artisti come Thomas Jones durante il suo lungo soggiorno italiano tra Roma e Napoli tra il 1776 e il 1783, con una prima fase napoletana alla fine del 1778 e all'inizio del 1779 e una residenza più lunga in questa città dal 1780 al 1783. Jones racconta le sue gite sulle cime e in barca per andare a vedere le rocce a strapiombo (fig. 12), i resti antichi della costa di Baia, gli scenari dei golfi di Napoli

o di Salerno con le isole nello sfondo. Ma racconta anche della difficile conquista di un piacere nuovo, quello del nuoto, che sembra poco apprezzato da certi abitanti di Procida, che dall'alto lanciano sassi ai bagnanti:

mentre passeggiavamo lungo la riva studiando il paesaggio, scoprimmo una spiaggetta tranquilla [179] e riparata, proprio su un costone di roccia perpendicolare, un promontorio coperto di alberi e cespugli. Il posto era isolato e faceva molto caldo, così non resistemmo alla tentazione di spogliarci e fare il bagno, ma eravamo appena entrati in acqua che fummo investiti da una scarica di sassi scagliati dall'alto. E difficile stabilire se le canaglie che ce li lanciavano si fossero spaventate alla vista di esseri di carnagione così diversa dalla loro o se invece agissero per puro divertimento; comunque, grazie all'altezza del punto dal quale partiva l'attacco, potevamo vedere le pietre mentre erano ancora in aria, e con una buona dose di fortuna riuscimmo a evitare i colpi. Ci buttammo addosso alla meglio qualche vestito, lasciando sulla spiaggia calze, giacche e panciotti [...] Ci arrampicammo su per il precipizio coperto di sterpi e alla fine arrivammo al cancello di una vigna: lo spalancammo e ci mettemmo a cercare lì intorno, ma i nostri nemici dovevano essersi nascosti (18 giugno 1781) [Jones 2003, 178-179].

L'idea di godimento è particolarmente spiccata presso certi aristocratici inglesi, quando costeggiano le scogliere. Così Lady Palmerston (1755-1805) esclama il 4 aprile 1793 a Capri: «In the afternoon we went again on the southern shore rather inclining to the east, where from a point called Tragara there is a very fine view of the bold cliffs below us and particularly of two detached rocks called Monaco and Monacone, which rise out of the sea» [Palmerston 1957, 282]. Però si ritrova anche in più modesti osservatori, di fronte a paesaggi marittimi più «piatti», come nella primavera 1793, quando il prete emigrato lionese Antoine Vieux (1752-1816) racconta l'itinerario da Bologna a Loreto, narrando la sua scoperta del mare mentre scende da Sant'Arcangelo verso Rimini: «A quelque distance de là nous commençâmes à apercevoir la mer Adriatique. Nous eûmes le plaisir ravissant de voir le soleil sortir du sein des eaux, le ciel était pur, dégagé de tout nuage» [Vieux 1991, 90]. Lo spettacolo del mare lo entusiasma, anche se in chiave biblica associa soprattutto il mare all'abbondanza dei pesci: «Saint-Antoine de Padoue [...] prêchant un jour à Rimini et voyant que les citoyens dédaignaient d'entendre ses prédications, invoqua la puissance de Dieu qui l'exauça à l'instant. On vit tout à coup la surface de la mer couverte de poissons gros et petits tournés vers le saint prédicateur comme pour écouter, au refus des hommes, la Sainte Parole» [Vieux 1991, 92]. Tuttavia, se a Pesaro si rallegra del fatto che vi si mangia buon pesce di mare – «L'on y mange de fort bons poissons de mer» –, Vieux evoca anche il piacere di camminare lungo il mare raccogliendo le conchiglie: «nous eûmes le plaisir de côtoyer la mer dont les flots venaient se briser à nos pieds. Nous y cueillîmes plusieurs coquillages et des morceaux d'écume dorée par le soleil. Ils étaient en forme de cailloux longs et plats» [Vieux 1991, 93]. Ci sono ancora accenti moderni nella descrizione della città di Senigallia, quando seleziona un quartiere aperto sul porto: «Nous admirâmes surtout le quartier qui a vue sur le port: c'est une enfilade de maisons à portiques, richement décorées et embellies de tous les agréments de l'architecture» [Vieux 1991, 94-95]. Sempre più man mano che si avvicina il periodo romantico cresce l'affermazione di un piacere sensuale, rivolto sia alla sabbia sulla quale si cammina, sia alla semplice vista del mare, che poco a poco esce dalla sua sottomissione all'elemento roccioso per diventare a se stante un oggetto di contemplazione e di piacere, producendo un effetto nuovo sul corpo sensibile. Così il diplomatico Auguste Creuzé de Lesser (1771-1839) celebra nel 1802 una navigazione in barca lungo la costa di Cefalù che lo libera dalle paure del mare: «arrivés assez tard à un petit village,

nous fûmes fort heureux d'y trouver à louer un petit bateau et six rameurs, qui par une mer très calme nous menerent à huit lieues de là, à Cefalu. Ce petit voyage nous fut fort agréable: après une marche pénible il est bien doux d'avancer sans se donner de peine, et voilà le beau côté de la navigation. Le ciel étoit aussi calme que la mer, et nous nous amusions à suivre les étincelles qui dans la nuit sembloient sortir des rames phosphoriques de nos matelots» [Creuzé de Lesser 1806, 100]. Il mare diventa un oggetto di contemplazione a se stante, come lo dimostra a sua volta Custine: «je me retournais souvent pour regarder la mer, à travers le treillage argenté de la forêt. L'onde unie était comme le miroir des astres; leur pâle éclat, réfléchi sur cette glace scintillante, fascinait mes regards et jetai mon esprit dans la mélancolie» [Custine 1830, II, 11]. Lo stesso Custine, prima di lasciare Palmi per inoltrarsi verso Gerace e Stilo, ha preso l'abitudine di osservare su questa costa esposta verso ovest il tramonto del sole sul mare. Una volta passato dall'altra parte, sullo Ionio, scopre da una terrazza a Gerace lo spettacolo della luna che sorge dal mare e si compiace i giorni seguenti nell'osservare le variazioni dei colori dell'acqua mentre sale la luna.

La costa diventa quindi oggetto di un desiderio capace di vincere qualsiasi resistenza. C'è uno slancio, una forza che spinge il viaggiatore verso quei paesaggi e neanche il rischio di affrontare i corsari può ormai fermarlo, come testimonia Millin, decisamente temerario: «[...] la côte même est souvent infestée de corsaires qui sont cachés dans les rochers. Je n'ai pu cependant résister au désir de voir le beau golfe de Salerne et les villes autrefois célèbres, du moins dans le Moyen Age, qui en font l'ornement par la manière pittoresque dont elles sont situées» [Millin 2014, 42]. Quel desiderio di paesaggio che preannuncia quello del futuro turista – «Je désirai au moins voir la *Grotte de Palinure*», esclama Millin [Millin 2014, 44] – si trasforma per ora in un'esperienza che richiede tempo perché è un'operazione allo stesso tempo di conoscenza e di arte: «Vous pensez bien que ces excursions, ces dessins ont exigé du temps. J'ai passé, à différentes reprises, quatorze jours à Salerne ou dans ses environs» [Millin 2014, 42].

Il fatto che la pratica della maggior parte dei viaggiatori non seguisse questi pionieri non ci deve stupire più di tanto. All'inizio dell'Ottocento, le guide si aprono poco alla dimensione di piacere provato sulle riviere. Se l'*Itinéraire complet de l'Empire français* di Hyacinthe Langlois cita nel 1812 la strada in costruzione da Nizza a Sarzana che «côtoiera en grande partie le rivage de la mer» [Langlois 1812, III, 375-376], è solo per vantare il fatto che faciliterà la circolazione tra Francia e l'Italia, togliendo l'obbligo della navigazione. Tra l'altro quella stessa guida non evoca nessun bagno di mare in Italia mentre segnala quelli di Dieppe o di Travemunde nel Nord Europa. Elenca invece numerosissimi soggiorni possibili nelle stazioni termali, tra cui quella di Ischia, grazie alle sue fonti di acque calde: «Les bains qu'elle renferme et les étuves (*stufia*), vapeurs humides qui y sortent de la terre, font qu'en été cette île est très-fréquentée par les malades» [Langlois 1812, I, 213]. Tra l'altro anche a La Spezia Langlois è colpito da una fonte di acqua calda.

7 | Conclusioni

Certo il quadro che si è qui cercato di presentare non è affatto esaustivo, né pretende di proporre una cronologia articolata della crescente attrazione per le coste di cui Alain Corbin tracciava i contorni tra il 1750 e il 1840 nella sua *Invenzione del mare*. Ma attraverso la molteplicità degli approcci che le zone di contatto tra la terra e il mare suscitano, vediamo delinearci dall'età classica al periodo romantico un intreccio molto complesso di comportamenti e di percezioni. Non è vero che la paura del mare scompare del tutto all'alba dell'Ottocento, soprattutto in un

contesto in cui la conflittualità dell'età napoleonica, in particolare tra l'occupante francese e gli inglesi, crea un clima di insicurezza delle coste e talvolta di crescita del fenomeno dei corsari. Né il godimento dell'elemento aquatico che batte contro la spiaggia o le rocce è apparso soltanto negli anni settanta del Settecento. L'appropriazione degli spazi in riva al mare ha preso forme variegate ed è quest'intreccio che dobbiamo capire alla vigilia di una vera e propria conquista della dimensione di una villeggiatura di piacere sulle coste italiane.

Sta però di fatto che il tratto comune ai vari viaggiatori europei dell'epoca dei lumi intesa come un «lungo» Settecento rimane una certa distanza del proprio corpo dal mondo aquatico. Questo universo riguarda ancora solo gli addetti ai lavori, e cioè i mestieri del commercio, i pescatori, i marinai e i soldati, che rinviano ai viaggiatori che Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) aveva chiaramente definito nel 1755 quando diceva che «il n'y a guères que quatre sortes d'hommes qui fassent des voyages de long cours; les Marins, les Marchands, les Soldats, et les Missionnaires» [Rousseau 1964, 212]. Per il viaggiatore istruito o curioso, ci vuole un grande sforzo per far passare il mare e le coste dallo status di zona di transito, talvolta sofferta e talvolta contemplata da lontano, a quello di luogo di soggiorno, ricercato per i suoi effetti benefici e il benessere che procura al corpo e all'anima.

Eppure, risalendo abbastanza indietro nel tempo, i segni di questa appropriazione dei litorali sono ben presenti. Nell'apprezzare certi paesaggi, la forma delle insenature, la tranquillità del porto, si esprime anche all'epoca del trionfo delle città aristocratiche quel bisogno che, pur nascosto o solo abbozzato, dice come si prepara un tempo nuovo che, al di là dell'emergere delle stazioni balneari, sarà fatto di immobilità e di contemplazione del mare. Nella nuova era delle crociere, andando da un'isola all'altra, basterà aspettare che dal mare possa sorgere in lontananza una terra, segno di un orizzonte ritrovato con lo stesso piacere liberatorio di quello provato al momento della partenza.

Bibliografia

- BLUNT, A. (1974). *Naples as seen by French Travellers, 1630-1780*, in *The Artist and the writer in France. Essays in honour of Jean Seznec*, Oxford, Clarendon Press, pp. 1-14.
- BOSSI, M. (1993). *Vie al mare. L'incontro con la costa fra Sette e Ottocento*, in *Paesaggi della costa*, a cura di C. Greppi, Firenze-Venezia, Giunta regionale toscana-Marsilio Editori, pp. 73-86.
- BROSSES, CH. DE (1991). *Lettres familières*, Naples, Centre Jean Bérard, edizione a cura di L. Norci Cagiano, 3 t.
- BURNET, G. (1718). *Voyage de Suisse, d'Italie et de quelques endroits d'Allemagne et de France, fait ès années 1685 et 1686*, Rotterdam, A. Acher (1^a ed. 1687, in inglese 1686).
- CABANTOUS, A., WALTER, F. (2011). *Introduzione*, in *Mer et montagne dans la culture européenne (XVIe-XIXe siècle)* a cura di A. Cabantous, J.-L. Chappey, R. Morieux, N. Richard e F. Walter, Rennes, PUR, pp. 7-14.
- CABANTOUS, A. (2011). *Des sauvages dans des espaces sauvages. Les Basques de Pierre de Lancre entre mer et montagne au début du XVIIe siècle*, in *Mer et montagne dans la culture européenne (XVIe-XIXe siècle)*, a cura di A. Cabantous, J.-L. Chappey, R. Morieux, N. Richard, F. Walter, Rennes, PUR, pp. 221-232.
- CASSINI, J.-D. (1778). *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, Paris, Veuve Duchesne.
- COKE, M. CAMPBELL, LADY (1970). *The Letters and Journals of Lady Mary Coke*, James A. Home ed., Bath, Lonsdale and Bartholomew, vol. 4, pp. 255-329.
- CORBIN, A. (1990). *L'invenzione del mare: l'Occidente e il fascino della spiaggia, 1750-1840*, Venezia, Marsilio (titolo originale: *Le territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988).
- CREUZÉ DE LESSER, A. (1806). *Voyage en Italie et en Sicile fait en 1801 et 1802*, Paris, P. Didot l'aîné.
- CUSTINE, A. DE (1830). *Mémoires et voyages ou lettres écrites à diverses époques pendant des courses en Suisse, en Calabre, en Angleterre et en Ecosse*, Paris, A. Vezard, 2 vol.
- DELUMEAU, J. (1978). *La paura in occidente: secoli 14.-18.: la città assediata*, Torino, Società Editrice Internazionale (titolo originale : *La peur en occident, XIVe-XVIIIe siècle: une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978).
- DESEINE, F.-J. (1699). *Nouveau voyage d'Italie*, Lyon, Jean Crozier, 2 vol.
- GIACOMONI, P. (2001). *Il laboratorio della natura: paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Milano, F. Angeli.
- Guide du voyageur en Italie* (1791). Probabilmente tradotto da Thomas Martyn, Genève-Paris, Didier-Buisson, 2 t. in 1 vol.
- GUILLAUME (1775). *Le guide d'Italie. Pour faire agréablement le Voyage de Rome, Naples & autres lieux; tant par la Poste que par les Voitures publiques*, Paris, Chez Berton et Gauguery.
- HOUËL, J. (1782-1787). *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, Paris, Impr. de Monsieur, 4 t.
- JONES, TH. (2003). *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Milano, Electa.
- JULIA, D. (2000). *Pour une géographie européenne du pèlerinage à l'époque moderne et contemporaine*, in *Pèlerins et pèlerinages dans l'Europe moderne*, a cura di P. Boutry, D. Julia, Rome, Ecole française de Rome, pp. 3-126.
- LALANDE, J. DE (1769). *Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, Paris, Desaint, 8 vol.
- LA MAISONFORT, A.-PH., MARQUIS DE (1998). *Mémoires d'un agent royaliste sous la Révolution, l'Empire et la Restauration*, Paris, Mercure de France.

- LANGLOIS, H. (1812). *Itinéraire complet de l'Empire français, de l'Italie et des Provinces Illyriennes*, Paris, H. Langlois, 3 t.
- MARCOZ, P. (2007). *La triple identité de Capri dans les récits de voyageurs du premier tiers du XIXe siècle*, in *Voyager en Europe de Humboldt à Stendhal*, a cura di N. Bourguinat, S. Venayre, Paris, Nouveau Monde éditions, pp. 207-224.
- MARTYN, T. (1787). *The gentleman's Guide in his tour through Italy*, London, G. Kearsley.
- MILLIN, A.-L. (2014). *Extrait de quelques lettres que M. Millin a adressées à la Classe de la littérature ancienne de l'Institut impérial, pendant son voyage d'Italie*, pubblicato in A. M. D'ACHILLE, A. IACOBINI, G. TOSCANO, *Le voyage en Italie d'Aubin-Louis Millin 1811-1813. Un archéologue dans l'Italie napoléonienne*, Paris, Gourguff Gradenigo.
- MISSION, M. (1722). *Nouveau voyage d'Italie*, Utrecht, G. Water et J. Van Poolsum, 3 t. (1^a ed. 1691).
- MISSION, M. (2007). *Viaggio in Italia*, ed. a cura di G. E. Viola, Palermo, L'Epos, 2007, tra cui il «Mémoire pour les voyageurs», pp. 351-392 (ed. del *Nouveau voyage d'Italie* tradotta a partire dall'ed. del 1717, 1^a ed. 1691).
- MONTESQUIEU (1995). *Viaggio in Italia*, ed. a cura di G. Macchia e M. Colesanti, Roma-Bari, Laterza (1^a ed. 1970).
- PALMERSTON, M. MEE, LADY (1957). Estratti di lettere dal viaggio in Europa in B. Connell, a cura di, *Portrait of a Whig Peer, Compiled from the papers of the Second Viscount Palmerston (Henry Temple), 1739-1802*, Londres, André Deutsch, chapter IX, « Europe in Turmoil », pp. 261-305.
- REICHARD, H. A. O. (1793). *Guide des voyageurs en Europe*, Weimar, au Bureau d'industrie, 2 vol.
- RICHARD, J. (1766). *Description historique et critique de l'Italie*, Dijon, François des Ventes, 6 vol.
- ROGER, A. (1997). *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard (*Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009).
- ROGISSART, A. DE, HAVARD (1743). *Les délices de l'Italie, contenant une description exacte du pais, des principales villes, de toutes les antiquitez, & de toutes les raretez qui s'y trouvent*, Amsterdam, Pierre Morlier (1^a ed. 1706).
- ROSSO, C. (1983). *Montesquien e il golfo di La Spezia*, in «Bollettino del CIRVI», fasc. 1, pp. 3-15.
- ROUSSEAU, J.-J. (1964). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1^a ed. 1755, in *Oeuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, Pléiade.
- SAINT-NON, J.-C. RICHARD DE (1781-1786). *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, impr. de Clousier, 4 vol. in 5 tomi.
- SMITH, J. E. (1793). *A Sketch of a Tour on the continent in the years 1786-1787*, London, J. Davis, 3 vol.
- STAFFORD, B. M. (1984). *Voyage into substance: art, science, nature and the illustrated travel account, 1760-1840*, Cambridge, Mass.-London, MIT press.
- STARKE, M. (1800). *Letters from Italy between the years 1792 and 1798*, London, for R. Philipps, 2 vol.
- VALLET, G. (1986). *Les 'Antiquités' des Champs phlégréens dans les récits des voyageurs du XVIIIe siècle*, in *Il destino della Sibilla: mito, scienza e storia dei Campi Flegrei*, a cura di P. Amalfitano, Napoli, Bibliopolis, pp. 43-57.
- VIEUX, A. (1991). *Récit d'émigration*, edizione a cura di J. Tassin, H. Hours e E. Poulat, Lyon, Editions lyonnaises d'Art et d'Histoire.
- WALTER, F. (2011). *Savoirs croisés de la mer et de la montagne au XVIIIe siècle*, in *Mer et montagne dans la culture européenne (XVIe-XIXe siècle)*, a cura di A. CABANTOUS, J.-L. CHAPPEY, R. MORIEUX, N. RICHARD, F. WALTER, RENNES, PUR, pp. 245-258.

Il Collegio Costanzo Ciano nella «città moderna» di fondazione a Napoli

Alessandro Castagnaro
Roberta Ruggiero

Università degli studi di Napoli- Dipartimento di Architettura

Abstract

Il Collegio Costanzo Ciano, realizzato a Napoli tra il 1937 e il 1940 nell'area dei Campi Flegrei - zona di grandi valenze paesaggistiche, caratterizzata da alture e crateri, un tempo ineditata - rientra in un contesto di sviluppo urbano che prevedeva l'espansione ad occidente e la fondazione di una «città moderna». Il Collegio, realizzato con tecniche costruttive moderne, evocate da un razionalismo italiano con richiami al tradizionalismo locale, rientra in quel filone chiamato da Henry Russell Hitchcock (1903-1987) «della tradizione» e che la più recente storiografia italiana ha definito dell'Altra Modernità.

The College Costanzo Ciano in the modern city in Naples

The College Costanzo Ciano, built in Naples between 1937 and 1940 in the area of Campi Flegrei - area of great landscape values, characterized by hills and craters, a time not built - is part of an urban development context which involved the expansion to the west and the founding of a “modern city.” The College, built with modern techniques of construction, evoked by the Italian Rationalism with a lot of references to the local traditionalism, belongs to that current called by Henry Russell Hitchcock (1903-1987) “tradition” and that the Italian historiography has defined the Other Modernity.

Keywords: Città di fondazione, razional-funzionalismo, altra modernità.

New town, rational-functionalism, another modernity.

Alessandro Castagnaro è docente di Storia dell'architettura contemporanea all'Università degli studi di Napoli e al Master di II livello, *Progettazione di eccellenza per la città storica: L'antica Neapolis come cittadella degli studi*. Insegna Arti Applicate e Design presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università di Siena. Direttore della Collana Editoriale *Conservazione e Restauro*, direttore responsabile delle riviste *Rassegna aniai* e *Eikonocity* e redattore delle riviste *Op. Cit* e *ANANKE*. Presidente dell'ANIAI e dell'ANIAI Campania.

Roberta Ruggiero è laureata in Scienze dell'Architettura presso il dipartimento di Architettura dell'Università degli studi di Napoli. Collabora al corso di Storia dell'architettura 2 con il Prof. Alessandro Castagnaro presso il dipartimento di Architettura. Ha svolto un tirocinio formativo presso la Soprintendenza per i Beni Architettonici Paesaggistici Storici Artistici ed Etnoantropologici.

Authors: alessandro.castagnaro@unina.it
errero90@gmail.com

Received May 30, 2016; accepted December 2, 2016

Alessandro Castagnaro è autore dei paragrafi 1, 2, 3, 4 e 8; Roberta Ruggiero è autrice dei paragrafi 5, 6 e 7.

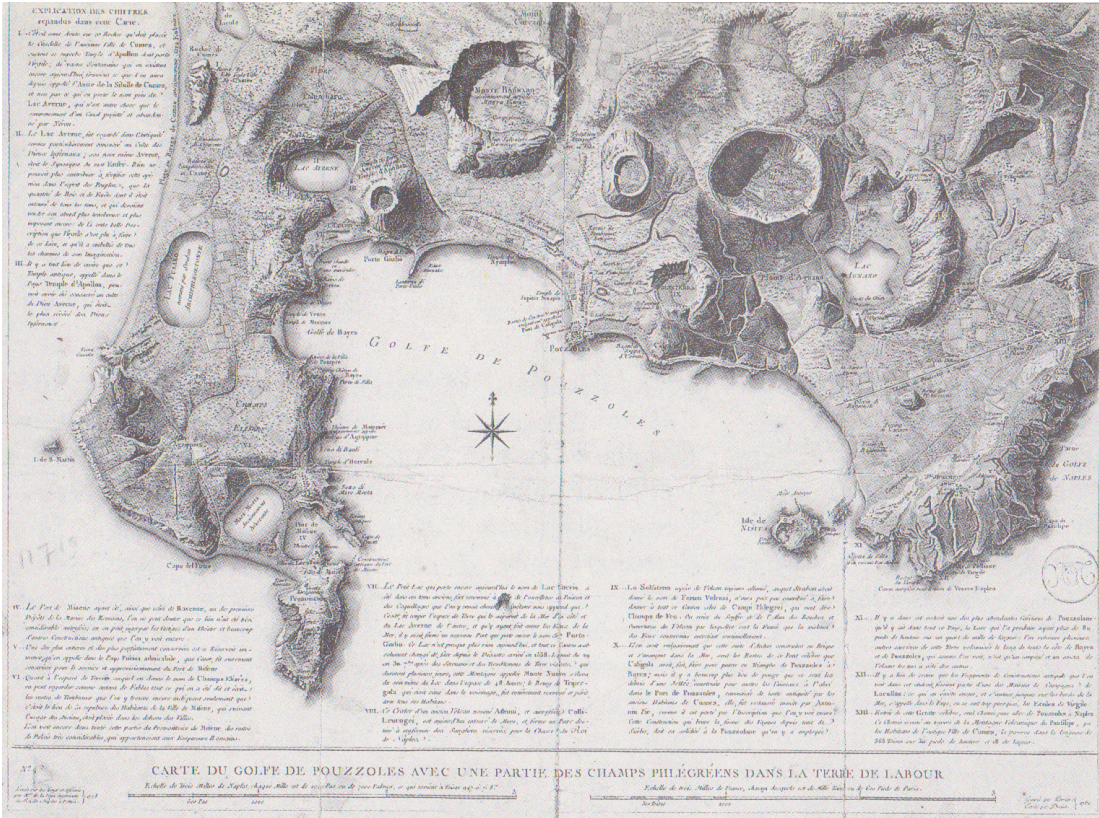
1 | Introduzione

La realizzazione del Collegio Costanzo Ciano fu voluta dal Banco di Napoli, la più importante banca della città, in occasione della celebrazione del quarto centenario della sua fondazione. Il Consiglio generale del Banco di Napoli decise di intitolare l'Istituto per i figli del popolo al conte Costanzo Ciano (1876-1939) il quale, distintosi durante la prima guerra mondiale, sarebbe morto proprio durante l'esecuzione dei lavori del complesso. Ciano aveva partecipato attivamente alla vita politica e militare italiana, prendendo parte alla guerra di Libia del 1911. Durante la prima guerra mondiale aveva condotto numerose imprese belliche, tra cui quella nota come la beffa di Buccari del febbraio 1918, per la quale aveva ricevuto la medaglia d'oro al valor militare. Dopo la guerra aveva aderito al movimento fascista e, eletto deputato nel 1921, si era dedicato esclusivamente all'attività politica e parlamentare. Aveva affiancato Benito Mussolini (1883-1945) nelle trattative con il re Vittorio Emanuele III (1869-1947) per ottenere lo scioglimento della Camera e, in seguito alla marcia su Roma del 28 ottobre 1922, quando Mussolini fu incaricato di formare il primo ministero, Ciano fu nominato sottosegretario alla Marina.

Nel 1924 gli venne affidato il ministero delle Comunicazioni e nel 1934, Mussolini gli affidò la presidenza della Camera dei deputati, carica che ricoprì fino alla morte.

Il collegio dedicato a Costanzo Ciano aveva l'obiettivo di accogliere ed educare secondo l'ideologia del regime fascista, circa 2.500 giovani minorenni, i cosiddetti «figli del popolo» [Basadonna 1995, 7], per educarli al lavoro e alle armi. Oggi il complesso è noto per aver ospitato per circa

56 Fig. 1: M. e F. De La Vega, Carte des Champs Phlegreens dans la Terre de Labour, in 1780, J.C.R. de Saint-Non, Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie, 5 voll., Paris 1782.



60 anni, dal 1954 al 2012, la base militare della NATO di Bagnoli [De Falco 2011] ed è un sito di grande interesse sia dal punto di vista paesaggistico che urbanistico e architettonico. Esso rappresenta un tassello della Napoli moderna, perché fu realizzato negli anni del governo fascista nell'ambito del ridisegno della città occidentale, della progettazione del quartiere Fuorigrotta e della più nota Mostra delle Terre italiane d'oltremare.

Il Collegio è un impianto urbano finora poco studiato. Motivi di sicurezza militare non hanno consentito la consultazione presso gli archivi né tanto meno approfonditi studi de visu all'interno dell'impianto. Oggi con il trasferimento della base NATO è possibile accedere ai documenti d'archivio per troppi anni segretati, approfondire lo studio del progetto e della sua realizzazione nonché tentare un'interpretazione che tenga conto degli elementi contestuali. Il complesso è stato per molti anni ritenuto un impianto a sé stante, chiuso tra recinti murari e importanti assi viari, ma un'analisi attenta mostra che il sito rientrava in un progetto più ampio, che prevedeva lo sviluppo di parte di una città moderna di fondazione che, superando la cinta collinare della città - il Vomero e Posillipo - si estendesse verso i Campi Flegrei.

2 | Lo sviluppo della città moderna

L'area dei Campi Flegrei è separata dal centro storico della città di Napoli dalla collina di Posillipo e si estende con la piana di Fuorigrotta sino a Cuma e Baia, includendo Bagnoli e Pozzuoli. La configurazione naturale di quest'area ha rappresentato nel corso dei secoli una netta separa-



Fig. 2: Vista satellitare del litorale campano. Si possono individuare le aree di Napoli, Fuorigrotta, Agnano, Bagnoli e Pozzuoli. In rosso è stata evidenziata l'area del Collegio Costanzo Ciano.

zione con la città. L'assetto urbanistico della zona Flegrea, che fa da sfondo al Collegio Costanzo Ciano, fu il frutto di numerose trasformazioni realizzate a partire dalla fine dell'Ottocento e sviluppate nel ventennio tra le due guerre, quando l'approvazione del Piano redatto dalla Commissione tecnica di studio, costituita nel 1934 a iniziativa della Fondazione Politecnica, e dato alle stampe nell'agosto 1936, delineò l'aspetto attuale di quella parte della città che andava contraddistinta come la «città moderna» [Siola 1991; Dal Piaz 2004].

Dopo l'epidemia di colera del 1883-84 fu approvata la legge speciale per Napoli del 1885, con la previsione del noto Piano di Risanamento. Il Piano, redatto dall'ingegnere Adolfo Giambarda, si basava su tre criteri: il primo il risanamento dei quartieri bassi, il secondo la realizzazione di una rete fognaria e il terzo la creazione di rioni di ampliamento; fu in questo contesto che si presentò la necessità di un diradamento urbano dettato anche da motivazioni igienico sanitarie e dall'esigenza di collegare la città storica con la piana dei Campi Flegrei [Alisio 1980].

Infatti era già stata aperta una galleria che, attraversando la collina di Posillipo, univa via Piedigrotta con l'antico e popolare nucleo di Fuorigrotta, definito Borgo Castellana, dando così inizio all'urbanizzazione di questa zona [Alisio 1980; Siola 1991; Alisio e Buccaro 1999]. Nel 1910 il Comune redasse un piano guida, inserito nel più ampio Nuovo piano di risanamento ed





Fig. 3: Piano di Risanamento del rione di Fuorigrotta, 1937; l'impianto della Triennale d'Oltremare; il collegio Costanzo Ciano.

Fig. 4: Vista satellitare dell'area di Fuorigrotta. Sono stati evidenziati i complessi della Mostra d'Oltremare, la Scuola di Equitazione e il Collegio Costanzo Ciano.

Fig. 5: Pianta di Bagnoli con il Collegio Costanzo Ciano, 1939, G. Alisio - A. Buccaro, Napoli 1900.



ampliamento della città. Nella zona di Fuorigrotta fu edificato il Rione duca d'Aosta a opera dell'Istituto case popolari, iniziato nel 1913 e completato solo al 1939; ad opera dello stesso ente, fu edificato il Rione Miraglia tra il 1928 e il 1930, mentre a Bagnoli fu costruito il Rione Bagnoli-Agnano, nei pressi del già realizzato quartiere Giusso. Il Rione Bagnoli era un quartiere destinato agli addetti dell'impianto siderurgico e prevedeva abitazioni di tipo residenziale estivo. Il tutto solo dopo che la Società Edilizia Laziale ottenne dal Comune, nel 1913, la concessione a espropriare i terreni della zona [Stenti 1993; Alisio e Buccaro 1999; Cennamo 2014].

La costruzione della stazione ferroviaria di Mergellina e del tronco della Direttissima Napoli-Roma, avvenuta nello stesso periodo, contribuì a collegare l'area dei Campi Flegrei, allora periferica e in via di sviluppo, al centro storico della città.

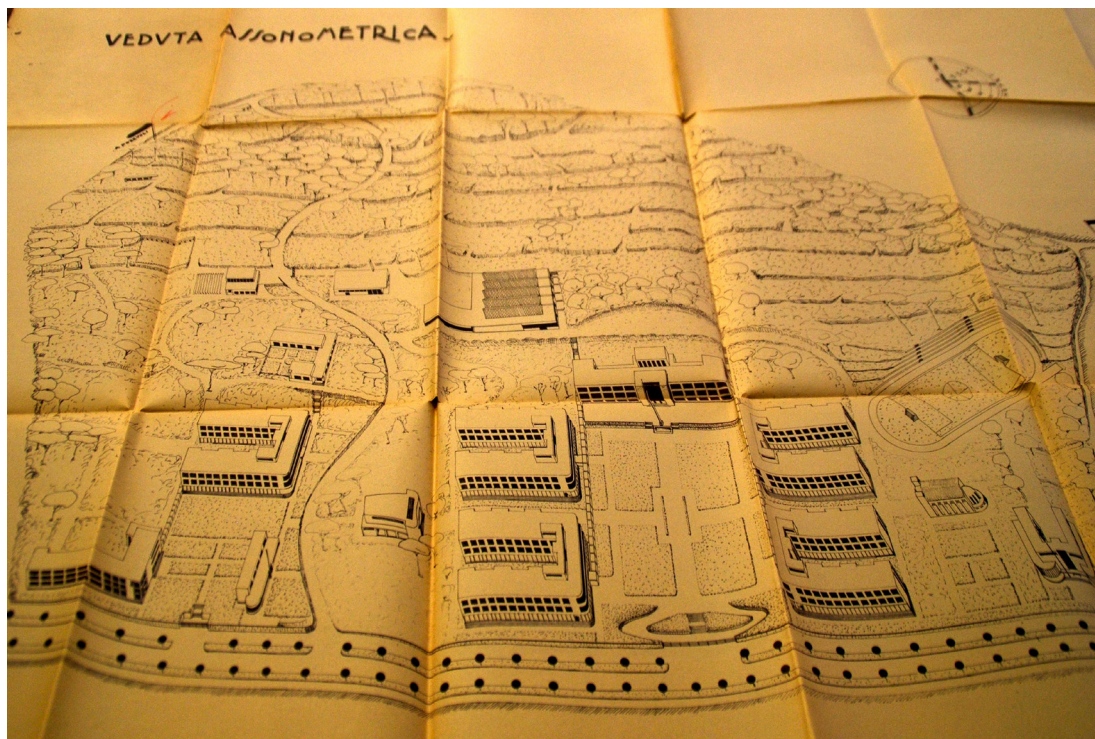
In particolare, tra le realizzazioni delle infrastrutture di collegamento, va ricordata l'apertura di un'altra galleria, la Laziale, che conduceva da via Fuorigrotta a piazza Sannazzaro.

Con la prima guerra mondiale, il piano urbanistico subì un brusco arresto. Nell'immediato dopoguerra, con Regio decreto 15 agosto 1925 n. 1636, fu istituito l'Alto Commissariato, un organo gestionale voluto dal governo fascista con l'intento di eseguire e coordinare le varie opere pubbliche promosse dallo Stato; fu infatti segnata una svolta nella gestione urbana della città con l'intento di valorizzare tutte le arti, dall'architettura alla letteratura, anche a scopo di propaganda politica del regime [de Seta 1998; *Napoli: Urbanistica* 1998; de Seta 1999]. L'Alto Commissariato fu presieduto da Michele Castelli (1877-1973) fino al 1932, poi succeduto da Pietro Baratonio (1884-1947). Napoli veniva promossa come ponte tra l'Italia e le sue conquiste territoriali africane e si ricono-



Fig. 6: Il Collegio Costanzo Ciano e la stazione della Cumana di Bagnoli - Agnano Terme. Foto storica, 1940.

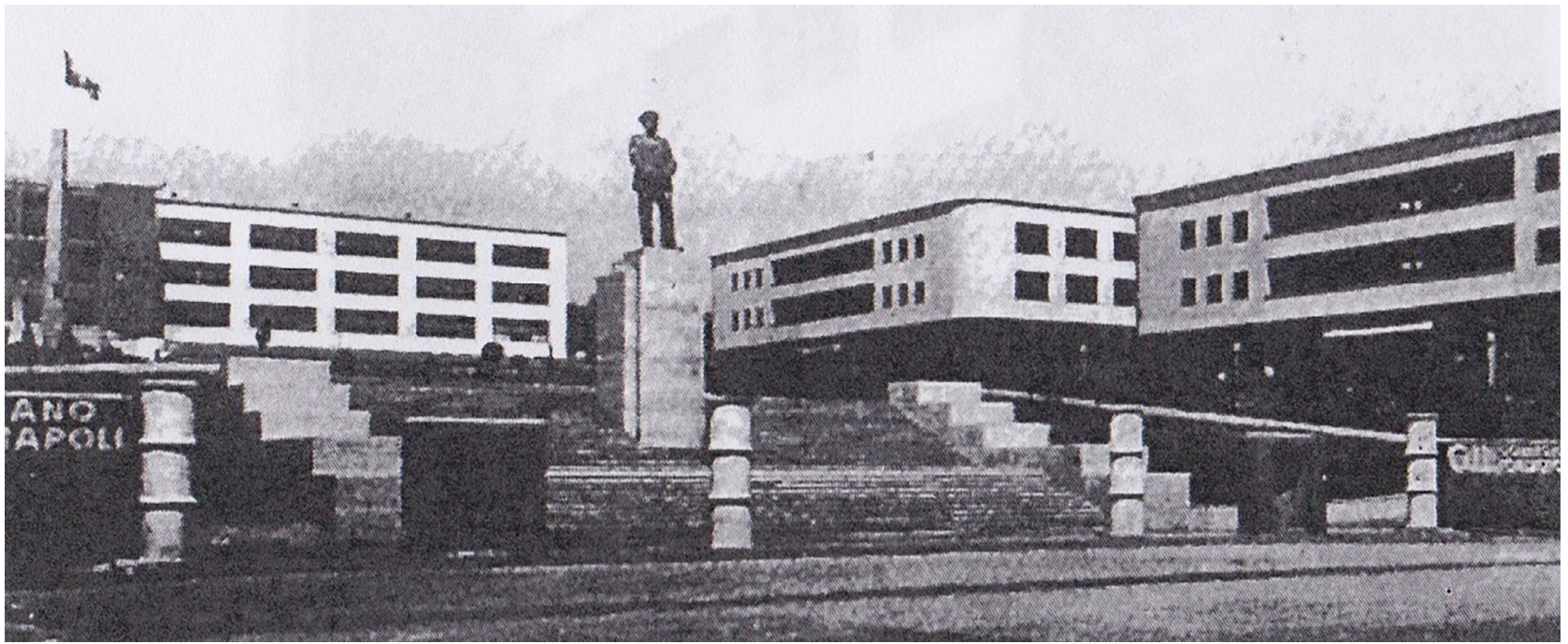
Fig. 7: Veduta assonometrica della seconda soluzione progettuale con evidenziata la netta separazione tra il reparto maschile e il reparto femminile. Progetto dell'ingegner F. Silvestri. Archivio Banco di Napoli.



sceva l'importanza di assicurarle un futuro attraverso un disegno politico ed economico, in quanto principale metropoli del meridione. Questo programma prevedeva la creazione di nuove piazze e vie panoramiche, il restauro di opere monumentali, le ripavimentazioni stradali e la creazione di giardini.

Particolare rilievo nel riassetto urbano ebbe la realizzazione di una nuova rete viaria. Lungimirante fu la scelta del governo fascista di potenziare il collegamento lungo la costa: la strada si sarebbe estesa, da una parte, a occidente, fino alla galleria Laziale, ai piedi di Posillipo, collegandola così alla zona Flegrea; dall'altra, a oriente, fino all'ingresso dell'autostrada Napoli-Pompeï, una delle prime realizzate in Italia tra il 1927 e il 1928, per il collegamento di Napoli con la zona vesuviana. Il 9 maggio 1936 fu proclamato l'Impero italiano d'Etiopia e, per affermare il dominio nelle Terre d'Oltremare, fu deciso di costruire per espressa volontà di Benito Mussolini la Mostra triennale delle Terre italiane d'Oltremare e si scelse di collocarla a Napoli considerando la sua posizione strategica nel Mediterraneo. La Mostra fu edificata nella conca occidentale della città nella zona di Fuorigrotta, che meglio si prestava a esprimere quel senso di modernità che il regime voleva e in accordo con la previsione del Piano redatto nel 1936 e approvato nel 1939 [Siola 1991; Dal Piaz 2004].

Va precisato che in questi anni il regime fascista tende alla creazione di una serie di città moderne con la realizzazione delle cinque città di fondazione – Sabaudia, Pontinia, Pomezia, Littoria, Aprilia – attuate con la bonifica dei territori dell'Agro Pontino. Fu un'iniziativa che ebbe grandissima risonanza perché rappresentava un nuovo modello sociale, il simbolo di un programma politico, un episodio di grande rilievo per l'urbanistica e l'architettura del tempo.



62 Fig. 8: Ingresso monumentale al Collegio con la grande scala e la statua dedicata a Costanzo Ciano. Sullo sfondo si vedono due dei quattro dormitori e la scuola maschile. Foto storica, 1940, Archivio Banco di Napoli.

Le città di fondazione costituirono una sperimentazione che rimandava a impostazioni rinascimentali, attraverso interventi che trasformarono terreni vergini in città che, caratterizzate da forti componenti ideologiche, potevano rappresentare un modello per l'intero Paese, con innovazioni sociali, attività comuni e del tempo libero e con una visione moderna dell'agricoltura, dell'industria, delle infrastrutture e dei trasporti. Per un raffronto sulle città di fondazione vanno visionati i cinegiornali del tempo. In particolare furono prodotti 20 cinegiornali su Sabaudia dal 1933 al 1938; 3 su Pontina dal 1934 al 1936; 1 su Aprilia del 1937; 2 su Pomezia, del 1938 e del 1939; infine, ben 40 su Littoria dal 1932 al 1939.

Il regime promosse inoltre esposizioni e mostre, tra le quali la Mostra nazionale delle bonifiche nel 1932 e la Mostra del minerale italiano nel 1938. Inoltre nel 1935 ci fu il programma dell'Esposizione internazionale di prima categoria [*Il segno delle esposizioni* 2015] e poi, nel 1936, con la conquista di Addis Abeba e la fondazione dell'Impero, la volontà di realizzare un grande complesso con una finalità plurima: da un lato un'esposizione universale dall'altro un evento grandioso per celebrare il ventennale del regime fascista. Si decise dunque la realizzazione del complesso E42 a Roma, la cui vicenda fu complessa e articolata [Castagnaro 2012; *Architetti e ingegneri* 2014]. Fu in questo contesto politico e culturale che il governo avviò il Piano di risanamento del quartiere di Fuorigrotta a Napoli.

Il Piano fu avviato con l'abbattimento del rione Castellana, che versava in condizioni di degrado, e di alcune preesistenze storiche di particolare valore artistico, e continuò con la costruzione di due strade in prosecuzione delle gallerie provenienti da Mergellina: viale Augusto, dal carattere monumentale per la larghezza e per il fitto filare di palmizi che la connotava, e via Giulio Cesare, utilizzata per il traffico pesante, che giungeva a Pozzuoli passando dinanzi al piazzale della Mostra.

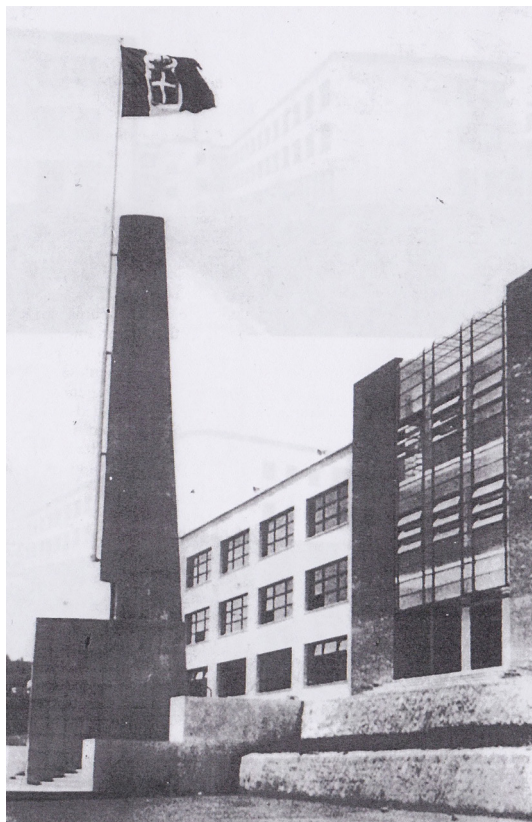


Fig. 9: Particolare della scuola maschile. Foto storica, 1940, Archivio Banco di Napoli.

I limiti all'espansione di questo nuovo quartiere di Napoli erano rappresentati dalla presenza dello stabilimento dell'Ilva, che impediva l'accesso alle spiagge, e dai binari della Cumana che isolavano la fascia di territorio alla base della collina di Posillipo. Fu dunque necessario ampliare la zona di intervento inglobando il quartiere di Bagnoli, recuperando così l'intera conca flegrea sino al mare. Elementi conclusivi del progetto di riqualificazione della zona flegrea e di questa città moderna furono la Scuola di equitazione, realizzata tra il 1938 e il 1940 su progetto di Carlo Cocchia, sua prima opera, e il grande complesso del Collegio Costanzo Ciano, voluto, come si è detto, dal Banco di Napoli e progettato da Francesco Silvestri (1893-1945?). Questi due progetti si affiancavano dunque al milione di metri quadrati destinati alla Mostra d'Oltremare articolata in 36 padiglioni espositivi, un parco faunistico, una grande arena all'aperto, un teatro e altre strutture. Era un progetto di ampia scala che ebbe un'inaugurazione unitaria il 17 maggio 1940 alla presenza del re Vittorio Emanuele III e delle massime autorità [Giornale Luce C0031 1940; *Carlo Cocchia* 1987; Basadonna 1995].

3 | La nascita del Collegio Ciano e la scelta del sito

Come si è detto, il Collegio Costanzo Ciano fu voluto nel 1939 in occasione del quarto centenario della fondazione del Banco di Napoli e contemporaneamente alla realizzazione di una nuova sede della banca nella centrale via Toledo, ricavando l'area dalla demolizione parziale del palazzo dei ministeri borbonici che occupavano l'intera insula di San Giacomo [Belfiore, Gravagnuolo 1994; De Fusco 1994; Mangone 2011]. Il progetto fu affidato all'architetto Marcello Piacentini (1881-1960), considerato l'architetto del Duce e noto per aver realizzato a Roma, tra l'altro, la città universitaria di Roma e il progetto dell'E42.

A Napoli la costruzione del Collegio fu voluta fortemente da Giuseppe Frignani (1892-1970), direttore generale e presidente dell'istituto di credito. La scelta del sito fu travagliata e dibattuta: dapprima si pensò di collocare il Collegio all'interno dell'Albergo dei poveri, un grande complesso di spirito illuminista voluto dal sovrano Carlo di Borbone (1716-1788) e progettato da Ferdinando Fuga (1699-1782), i cui lavori erano iniziati nel 1750 e terminati nel 1801 lasciando l'opera incompleta [Giordano 1994; *Ferdinando Fuga* 2001]. La struttura settecentesca comunque non rispondeva al bisogno di aria e spazi aperti che erano richiesti dagli intenti progettuali; inoltre l'edificio di piazza Carlo III era espressione della cultura borbonica, mentre il Collegio doveva attestare i principi e il gusto legati all'ideologia del regime fascista.

Fu dunque individuata una vasta area della zona flegrea, di circa 400 mila metri quadrati, in prossimità dell'abitato di Bagnoli e in prosecuzione della Mostra triennale delle Terre italiane d'Oltremare. L'area individuata era per una metà proprietà della contessa Maria Saluzzo di Corigliano (1833-?) e per l'altra metà della Società Edilizia Laziale. Il Banco di Napoli finanziò il progetto acquistando il terreno di proprietà della contessa, mentre la proprietà della Società edilizia laziale venne espropriata a favore dell'istituto di credito, con decreto del prefetto di Napoli del 1 ottobre 1940 [Basadonna 1995].

Si trattava di un'area di grande valore paesaggistico e naturalistico, panoramico sul golfo di Pozzuoli, tanto da rappresentare, da sempre, un luogo ameno al limite della città.

Il 25 luglio 1938 il Consiglio del Banco di Napoli deliberò la costituzione della Fondazione del Banco di Napoli per il ricovero e l'istruzione dei fanciulli; si trattava della più grande opera sociale mai realizzata. Il Collegio doveva accogliere e assistere ragazzi in condizioni disagiate ed educarli al lavoro e alle armi, sottraendoli alla strada. I ragazzi avrebbero ricevuto un'educazione culturale, una preparazione politica e fisica con addestramenti ginnico-militari. Il regime

Fig. 10: Plastico della Scuola maschile in cui si nota lo schema di matrice razionalista. Foto storica, 1939, Archivio Banco di Napoli.

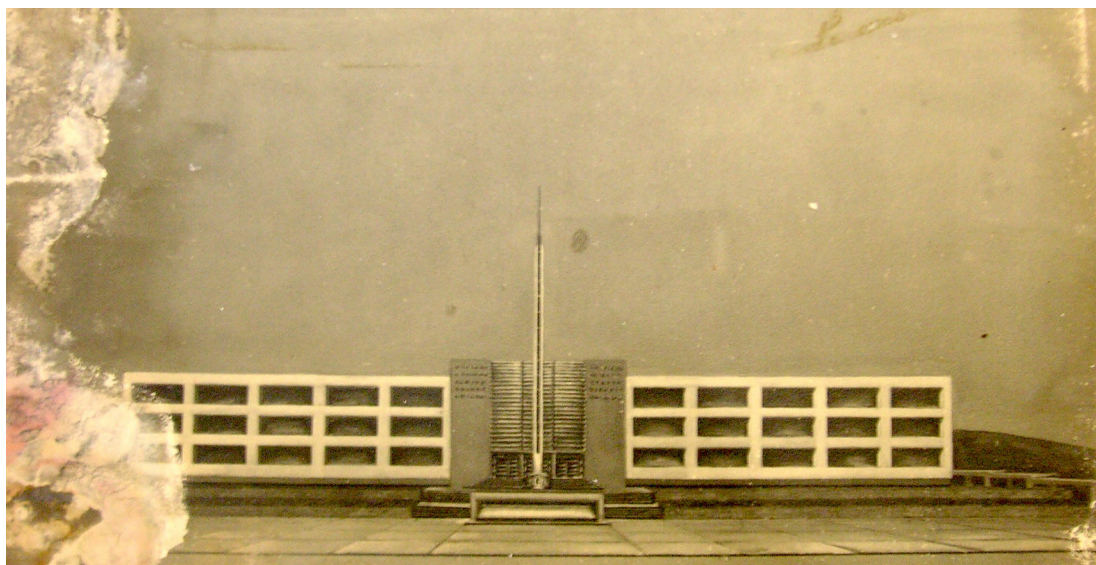


Fig. 11: Il Collegio visto dalla strada che, provenendo dalla Mostra, porta a Bagnoli. Si intravedono il muro perimetrale della Scuola di Equitazione, anch'essa in costruzione, il palazzo della direzione e le palazzine dei dormitori maschili. Foto storica, 1940, Archivio Banco di Napoli.



Fig. 12: La palazzina della direzione, particolare degli elementi terminali. Foto storica, 1940, Archivio Banco di Napoli.



operava per la formazione dell'«italiano nuovo». La realizzazione aveva ampie spinte di carattere filantropico, educative e sociali sulla scorta di quanto il regime già operava con la realizzazione delle colonie estive e montane che, in un certo senso, rappresentarono il modello del Collegio napoletano. Infatti il governo centrale, che seguiva attentamente il corso delle opere che venivano realizzate in Italia, esprimeva forte interesse anche per il progetto del Banco di Napoli. Invitò a Roma i dirigenti dell'istituto di credito e gli ingegneri responsabili del progetto. Testimonianza di quel momento resta il volume di Giuseppe Basadonna (1910-1994), ingegnere del Banco di Napoli, dal titolo *Scugnizzi derubati* [1995].

4 | Il disegno del Collegio: tra classicismo e modernità

Responsabile del progetto fu nominato l'ingegnere napoletano Francesco Silvestri, coadiuvato da altri colleghi dell'ufficio tecnico del Banco di Napoli e, tra questi, va ricordato Giuseppe Basadonna. I tempi per le autorizzazioni furono abbreviati notevolmente grazie all'interesse personale di Mussolini al complesso per la sua finalità come per tante altre grandi opere che venivano realizzate in Italia negli stessi anni. In particolare «per quanto riguarda il collegio bruciò i tempi, avocando a sé il compito di esaminare ed approvare il progetto. Per questa opera nutrì un grande interesse come testimoniano i gerarchi del partito che in quegli anni diressero la federazione di Napoli» [Basadonna 1995, 11]. Ben presto, e prima dell'avvio dei lavori, dirigenti e progettisti del Banco di Napoli furono convocati a Roma a Palazzo Venezia per illustrare il progetto.

Fig. 13: Foto del cantiere del teatro. Foto storica, 1939, Archivio Banco di Napoli.

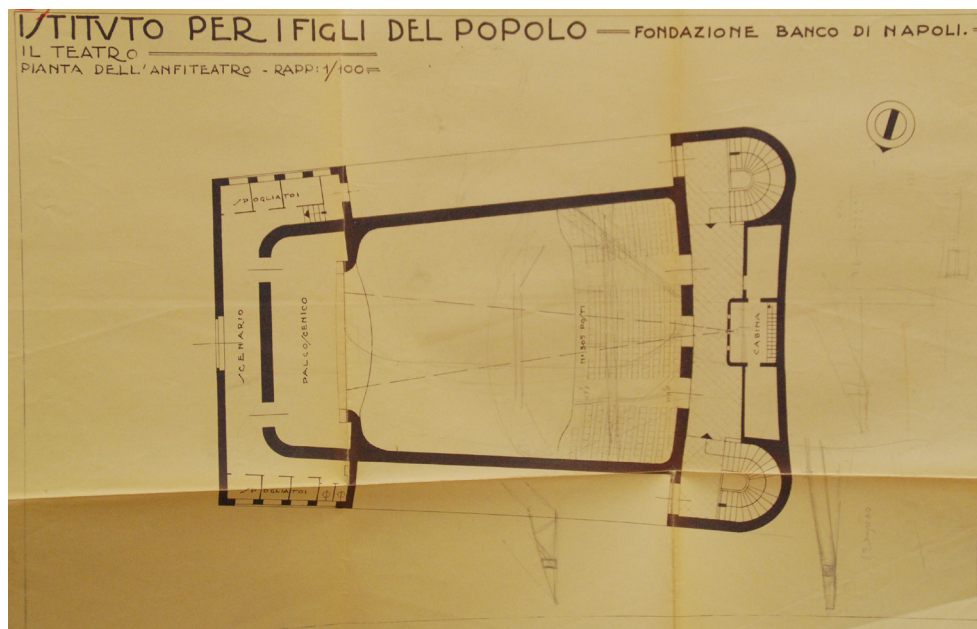


Va precisato che nella prima stesura, della quale purtroppo non si dispone degli elaborati, il Collegio presentava un aspetto molto aperto e una distribuzione funzionale dal carattere più democratico, sul modello di quanto da oltre dieci anni veniva realizzato in Germania e in Olanda con la sperimentazione dei quartieri di case popolari, senza soffermarsi su aspetti di separazioni né gerarchiche né per sesso. Furono proprio queste aperture e libertà progettuali, in particolare la promiscuità tra i sessi nelle destinazioni funzionali del complesso, che suscitarono la disapprovazione di Mussolini, che obbligò la revisione del progetto nella forma attuale, impostato su una maggiore rigidità compositiva, con evidenti caratteri di separazione, altro elemento che lega la realizzazione ai modelli delle colonie volute dal regime. Infatti, Mussolini, come ricorda uno dei progettisti: «a questo fine suggerì di creare una divisione dell'intero comprensorio con la formazione di due distinti agglomerati edilizi attigui, ma separati da un viale alberato per tutta la lunghezza. Col tempo una folta cortina di alberi avrebbe interrotta definitivamente la visuale tra i fabbricati più vicini dei due complessi» [Basadonna 1995, 14].

Nel progetto dell'impianto urbano non va esclusa un'influenza dell'opera di Marcello Piacentini, sia per analogia con alcune sue opere, in particolare con la città universitaria di Roma, sia per la presenza costante dell'architetto romano in quegli anni presso l'ufficio tecnico del Banco di Napoli, essendo impegnato a realizzare la nuova sede di della Banca in via Toledo, con una serie di progetti che interessavano l'impianto urbano nel centro storico [Mangone 2011].

La soluzione progettuale, che fu poi realizzata, va suddivisa in due distinte parti adiacenti fra loro. Una prima, più rappresentativa, impostata su un impianto rigido legato ad un classicismo,

Fig. 14: Pianta del Teatro, progetto dell'ingegner F. Silvestri.
Archivio Banco di Napoli.



voluto dal regime, sviluppato su assi di simmetria e su visioni di assialità, dove si trova la parte più emblematica del collegio, con otto padiglioni, la scuola maschile, il teatro, la chiesa e una sistemazione a verde dalla rigida geometria, attraversate da un asse trasversale caratterizzato da due poli: l'uno civile, il teatro, l'altro religioso, la chiesa. Una seconda, che maggiormente si inserisce con articolazioni organiche che seguono l'orografia del terreno, comprende il campo di basket, i padiglioni femminili, e altre architetture destinate ad ospitare funzioni minori o accessorie. L'architettura del complesso è in linea con i dettami linguistici del regime ma con accentuati caratteri di modernità, maggiormente rilevabili nelle architetture destinate ai dormitori e nel teatro. La chiesa assume un carattere neoecclettico, in linea con gran parte dell'architettura religiosa di quegli anni, dove il legame con un eclettismo storicistico è espressione di una prudenza verso aperture eccessive ai modernismi.

La sperimentazione del moderno produceva opere interessanti in Italia, talvolta di matrice razionalista, come quelle di Giuseppe Terragni (1904-1943), Adalberto Libera (1903-1963), Luigi Cosenza (1905-1984), per citarne solo alcuni, talvolta invece d'impronta razional-funzionalista, come quelle realizzate nella vicina e coeva Mostra d'Oltremare; nel Collegio, invece, pur realizzando gli edifici con tecniche costruttive moderne, si conservò un sapore tradizionalista, che rientrava in quel filone storiografico definito dell'Altra Modernità. Già Henry Russell Hitchcock definisce una corrente dell'architettura tra le due guerre come quella «della tradizione». In tempi più recenti la storiografia italiana ha analizzato criticamente questo significativo momento storico [L'altra modernità 2012, 7].

5 | Un autore inedito: Francesco Silvestri

Francesco Silvestri nacque a Napoli nel 1893; iscritto alla facoltà di Ingegneria di Napoli, fu chiamato alle armi nel 1915; alla fine del conflitto rientrò a Napoli e ricevette una medaglia al valor

militare. Riprese quindi l'università e il 15 febbraio del 1921 conseguì la laurea in Ingegneria civile. Nel giugno del 1926 si iscrisse all'albo degli ingegneri e, nello stesso periodo, al Partito nazionale fascista, iscrizione obbligatoria per esercitare la professione. Fu membro del Sindacato Fascista, a cui si iscrisse nel 1933, e dirigente dell'ufficio tecnico del Banco di Napoli. Fu proprio il Banco di Napoli, in occasione del quarto centenario della sua fondazione, a finanziare il progetto per la costruzione del Collegio Costanzo Ciano a Bagnoli. Silvestri ricevette l'incarico della direzione dei lavori e di guidare l'intera progettazione: dal planovolumetrico all'architettura dei singoli complessi fino agli arredi interni. Per la stesura del progetto definitivo, Silvestri fu affiancato da un gruppo di professionisti, tra cui Salvatore Cozzolino, proveniente dalla Scuola di Ingegneria, l'architetto Edilio Evangelista, laureatosi alla facoltà di Architettura di Napoli, l'ingegnere Giuseppe Basadonna, consulente del Banco di Napoli [Basadonna 1995].

«Il dirigente dell'ufficio, Francesco Silvestri, era tutt'altro che un fascista ortodosso benché vestisse volentieri il funereo orbace per mettere in mostra i nastrini azzurri delle sue medaglie al valor militare guadagnate nella prima guerra mondiale. Tornò entusiasta dal suo incontro romano che gli aveva consentito di conferire a lungo con Mussolini. Confessava di essersi preparato in qualche modo ad un tale evento, ma l'impressione che ne aveva riportato era superiore a qualsiasi aspettativa, tanto forte era il fascino che emanava l'uomo» [Basadonna 1995, 17].

Tale fu l'entusiasmo provato, che si impegnò a terminare l'Istituto per i figli del popolo nei tempi previsti, soddisfacendo così le richieste di Mussolini. Si lavorò incessantemente, costringendo tecnici e operai a occuparsi dei cantieri stabilendo diversi turni lavorativi e, come riconoscimento per il lavoro svolto, Silvestri chiese al direttore del Banco, Giuseppe Frignani, di premiare i suoi collaboratori. Silvestri fu sempre attento e presente in cantiere e, durante la seconda guerra mondiale, quando il Collegio venne occupato dai tedeschi, si preoccupò della salvaguardia dell'edificio, protestando ripetutamente presso le autorità competenti per i danni causati dalle truppe straniere.

6 | Una realizzazione rapida e moderna: gli aspetti costruttivi

Approvati da Mussolini, i lavori iniziarono il 2 gennaio 1939. La scelta delle ditte che avrebbero eseguito i lavori fu effettuata mediante trattativa privata per guadagnare tempo e rispettare le scadenze imposte. I lavori furono affidati a due delle migliori imprese del tempo: quella di Ageo Cidonio (1891-1965) e quella di Leopoldo De Lieto (1891-1969). Ageo Cidonio, industriale civile, era a capo dell'impresa romana Pietro Cidonio, ereditata dal padre, che, tra le migliori di tutto il Paese, proprio in quegli anni stava lavorando ad altre grandi opere pubbliche nel campo portuale e delle fortificazioni militari. Leopoldo De Lieto, invece, era un ingegnere napoletano molto noto per aver realizzato le stazioni di Mergellina, di Campi Flegrei, di Pozzuoli e di Villa Literno, oltre ad essere uno dei promotori ed artefici della prima autostrada italiana, la Napoli-Pompei; egli, risiedendo a Napoli, fu molto presente in cantiere. «Personaggio di eccezionale dinamismo, univa ad una larga esperienza una capacità dialettica non comune che gli consentiva di mettere alle corde anche interlocutori assai ben provveduti» [Basadonna 1995, 26].

I lavori vennero condotti a ritmo serrato, nonostante le difficoltà per recuperare i materiali e i problemi tecnici dovuti alle caratteristiche del suolo. Infatti il terreno si presentava alquanto irregolare, caratterizzato da un succedersi di salti e terrazzamenti, attraversato dai canali formati dalle acque piovane, e presentava una forte pendenza, di circa il 15%. Si resero quindi necessari movimenti di terra che la ridussero al 6%.

A causa della natura estremamente varia del sottosuolo, fu necessario diversificare le strutture di fondazione anche di uno stesso edificio.

Fig. La chiesa vista dalla collina del teatro. Foto storica, 1940, Archivio Banco di Napoli.



L'intero complesso raggiungeva un volume di 374 mila metri cubi, occupando una superficie complessiva di 400 mila metri quadrati, poco meno della metà della Mostra d'Oltremare, ed una superficie costruita di 30 mila metri quadrati, mentre le strade, i piazzali e i viali interni si estendevano per oltre 77 mila metri quadrati. Sulla grande arteria proveniente da Napoli, che conduceva al Collegio, si aprivano tre ingressi, che immettevano nell'Istituto. Quello centrale, costituito da una scala monumentale su cui si ergeva la statua di Costanzo Ciano, dava accesso a un ampio piazzale di 18 mila metri quadrati, delimitato da cinque edifici: quattro destinati a dormitori e uno a scuola maschile posizionato in asse con la scala.

Per seguire le direttive di Mussolini, che imponevano una separazione netta tra il reparto maschile e quello femminile, fu necessario ridurre i dormitori da 6 a 5 e, di conseguenza, il numero dei fanciulli da ospitare passò da 3 mila a 2 mila cinquecento, dimezzando a 500 il numero delle ragazze. Il Collegio era quindi diviso in due reparti, il maschile e il femminile che, come precedentemente detto, erano nettamente divisi da un'ampia strada costeggiata da un muro e da una barriera di recinzione, che, dall'arteria frontale, attraversando l'intero comprensorio, raggiungeva la Domiziana. Probabilmente risale a questi cambiamenti del progetto la decisione di invertire la posizione della chiesa con quella del teatro. Infatti in un plastico dell'epoca la chiesa si trova ad est del piazzale centrale, tra due dormitori maschili, mentre il teatro è situato ad ovest, in prossimità dell'ala femminile, proprio di fronte alla chiesa, contrariamente a quanto riportato in un documento dell'Archivio del Banco di Napoli, in cui è descritto il progetto originario¹. Inoltre, quando ormai il Collegio era definito in ogni dettaglio e in fase di completamento, le autorità politiche decisero

¹ Napoli. Archivio del Banco di Napoli. Fondo: Il Collegio Costanzo Ciano, cartella 3, fascicolo 1.

di collocare la statua di Costanzo Ciano, scomparso pochi mesi prima, all'interno del complesso. Il luogo ideale per collocare la statua sarebbe stato di fronte all'edificio centrale dove, però, era già stata posta la stele littoria con annesso arengario. In qualunque posto si fosse collocata la statua avrebbe danneggiato gli equilibri architettonici ed estetici dell'intero istituto. Si decise così di affondare il basamento nella grande scala d'ingresso [Basadonna 1995].

La distribuzione interna degli spazi fu progettata affinché consentisse il rapido smistamento dei ragazzi e conferisse all'intera colonia il carattere di una piccola città. Superata la scala d'ingresso, si accedeva a un grande piazzale sul quale si affacciava il reparto maschile: lateralmente erano disposti quattro edifici adibiti a dormitori e, in fondo, un grande fabbricato per la scuola. Al centro di essa si innalzava la stele littoria inserita nelle scale d'accesso alla scuola. Proseguendo a est, si incontrava la palazzina della direzione e dell'amministrazione. Nella stessa zona erano ubicate la chiesa e il campo sportivo. Dal lato opposto c'era il teatro, l'infermeria maschile e, più a nord, l'officina e il panificio. Oltrepassata la strada che, attraversando il complesso, raggiungeva la Domiziana, si entrava nell'ala femminile, costituita da un dormitorio, dalla scuola, dalla lavanderia e dall'infermeria.

Da sottolineare che il Collegio venne collocato in posizione amena, perché offriva un'apertura sul golfo di Pozzuoli e gli ambienti, ampi e luminosi, permettevano un immediato rapporto con la natura. Rispettando la scadenza fissata, il complesso fu inaugurato il 9 maggio 1940. L'inaugurazione, prevista contestualmente a quelle della Mostra d'Oltremare e della Scuola di equitazione, doveva avvenire alla presenza di Mussolini, proprio per sottolineare l'intento unitario e propagandistico del nuovo sistema urbano. Il viale Augusto, lo Sferisterio, complesso per il gioco della Pelota Basca, realizzato da Franco Tortorelli (1908-2001) [Tortorelli 1991], il piazzale Tecchio, l'interramento dei fasci di binari e le nuove stazioni della Cumana erano da ritenersi la Napoli moderna. Tuttavia Mussolini non partecipò alla cerimonia; l'Italia era già in guerra. Intervenne comunque il re Vittorio Emanuele III.

A un mese dall'inaugurazione gli obiettivi dell'intero complesso svanirono, come quelli della Mostra d'Oltremare, a causa dell'entrata dell'Italia in guerra. Si continuò a sperare di avviare l'attività del Collegio nonostante la guerra e la mancanza di un preciso piano economico. Probabilmente proprio perché non era pienamente funzionante, il Collegio fu occupato e utilizzato per la sosta degli eserciti stranieri in città. «Dopo tre anni di lavoro, anche notturno, sempre intenso ed appassionato, un sipario scese definitivamente sui nostri sogni e sulle aspettative di tanti ragazzi napoletani abbandonati che si ritenevano ormai sicuri di poter vivere una esistenza migliore nella speranza di un avvenire sicuro e dignitoso» [Basadonna 1995, 97]. Le prime truppe ad insediarsi nell'istituto furono quelle italo - tedesche nel 1943 e il direttore dei lavori Francesco Silvestri formulò ripetute denunce per alcuni episodi di vero e proprio vandalismo. I danni subiti dal Collegio Ciano tra il 1940 al 1943 ammontarono a 95 milioni di lire e furono causati dai bombardamenti inglesi del 4 novembre 1940 e del 24 ottobre 1943 e dal saccheggio delle truppe tedesche in ritirata il 30 settembre 1943.

Dall'ottobre 1943 il Collegio Costanzo Ciano ospitò gli anglo-americani. Napoli diveniva così un'importantissima base per le truppe e il suo porto avrà un ruolo fondamentale nel prosieguo della guerra. L'occupazione alleata segnerà profondamente la città partenopea, lasciando una traccia indelebile nella sua storia. Il 21 ottobre 1943 l'istituto fu bombardato dall'Aviazione militare delle forze armate tedesche, la Luftwaffe, con bombe di circa 300 chili che distrussero gli alberi della zona agricola, il fronte della scuola femminile e di quella maschile.

7 | La rifunzionalizzazione post-bellica

In seguito all'occupazione alleata e alla distruzione dovuta ai bombardamenti, fu necessario un riadattamento e una ricostruzione dell'intero complesso.

Giuseppe Basadonna, funzionario del Banco di Napoli, collaborò con un ufficiale americano addetto a dirigere i lavori di adattamento alla nuova funzione militare. Il complesso ospitò gli americani fino al luglio 1947; da allora e fino al 1952, dopo lo scioglimento dell'IRO, l'Organizzazione internazionale per i rifugiati, venne adibito a ricovero per gli sfollati del campo profughi. Nel gennaio 1953 l'area del campo profughi fu occupata dal Comando delle Forze alleate del Sud Europa, l'AFSouth, con l'obiettivo di tutelare i principi del Patto Atlantico. Per l'occupazione dell'Istituto, il Comando versava un canone annuo alla Fondazione Banco di Napoli per il ricovero e l'istruzione dei fanciulli, ancora proprietaria del suolo, che comunque ne utilizzava una parte per attività a favore dell'infanzia abbandonata secondo i fini originari voluti dal Banco di Napoli.

La sede del Comando delle Forze alleate del Sud Europa, comando militare della NATO che occupò quindi l'Istituto, fu formalmente aperta il 4 aprile 1954, giorno del 5° anniversario dell'Organizzazione del Trattato dell'Atlantico del Nord (NATO).

Il 3 dicembre 2012, dopo 59 anni, il Comando interforze alleato ha abbandonato i locali del Collegio Costanzo Ciano.

La destinazione futura dell'ex Collegio Costanzo Ciano, ex sede del Comando NATO è argomento di grande attualità.

8 | Conclusioni

Con questo contributo, oltre a identificare una lettura della mutazione del paesaggio urbano ed iconografico, con lo sviluppo di quella che può ritenersi la parte moderna della città, si è voluto a porre in risalto le plurime valenze di carattere ambientale, filantropico, sociale, formativo, urbano, architettonico, di un complesso, il Collegio Costanzo Ciano, noto oggi come ex Base Nato, rimasto nell'oblio per molti anni, poco studiato, anche per motivazioni legate alla sicurezza militare, con l'obiettivo di fornire un ulteriore tassello storiografico di un periodo, quello contrassegnato dalla periodizzazione tra le due guerre, che ha caratterizzato l'Italia e Napoli con opere di valore.

L'intento non è quello di perseguire un carattere di esaustività ma l'apertura ad un filone di ricerca, meritevole di ulteriori approfondimenti e studi sistematici con alcune letture interpretative esposte nel presente saggio. In definitiva il nostro complesso, pur rappresentando un impianto urbano finito ed autonomo, va letto secondo un'interpretazione ermeneutica che lega il tutto con le singole parti; esso rappresenta, al pari della Mostra d'Oltremare, della scuola di Equitazione e dell'intero quartiere Fuorigrotta, una parte significativa di una moderna città di fondazione delineata in un contesto geomorfologico dalle molteplici valenze.

Bibliografia

- Architetti e ingegneri per Napoli: progetti dal 1863 al 1898 nella Biblioteca dell'ANIAI Campania* (2014). A cura di CASTAGNARO, A. Schede a cura di MONTUONO, G.M., Napoli: Artstudiopaparo.
- ALISIO, G.C. (1980). *Napoli e il Risanamento: recupero di una struttura urbana*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- ALISIO, G.C., BUCCARO, A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*. Napoli: Electa Napoli.
- BASADONNA, G. (1995). *Scugnizzi derubati*. Napoli: Edizioni ANIAI Campania.
- BELFIORE, P., GRAVAGNUOLO, B. (1994). *Napoli: architettura e urbanistica del Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Carlo Cocchia: cinquant'anni di architettura: 1937-1987* (1987). A cura di CATERINA G., NUNZIATA M. Genova: Sagep.
- CASTAGNARO, A. (2012). *Verso l'architettura contemporanea: percorsi dal classico al contemporaneo: momenti e problemi di storia dell'architettura*. Napoli: Paparoedizioni.
- CENNAMO, G.M. (2014). *Il quartiere Giusso a Bagnoli: documentazione iconografica di un ambito urbano*. Ariccia: Aracne.
- DAL PIAZ, A. (2004). *Questioni di urbanistica*. Napoli: Graffiti.
- DE FALCO, C. (2011). *Un patrimonio architettonico e culturale: la base NATO di Bagnoli e la Scuola Montessori*. In *Meridione. Sud e Nord nel mondo*, 4, pp. 170-175.
- DE FUSCO, R. (1994). *Napoli nel Novecento*. Napoli: Electa.
- DE SETA, C. (1999). *L'architettura a Napoli fra le due guerre*. Napoli: Electa.
- Ferdinando Fuga: 1699-1999 Roma, Napoli, Palermo* (2001). A cura di GAMBARDELLA, A. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- FERRARO, I. (2002). *Napoli. Atlante della Città Storica. Centro Antico*. Napoli: CLEAN Edizioni.
- GALASSO, G. (1996). *Storia d'Europa. Volume 3: Età contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.
- GAMBARDELLA, A. (2001). *Ferdinando Fuga: 1699 – 1999*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- GINSBORG, P. (1989). *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*. Torino: Einaudi.
- GIORDANO, P. (1994). *Napoli: guida di architettura moderna*. Roma: Officina.
- Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti* (2015). A cura di ALDINI, S., BENOCCHI, C., RICCI, S., SESSA, E. Roma: Edizioni Kappa.
- L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo* (2012). A cura di MARCUCCI, L. Roma, Gangemi Editore.
- L'architettura dell'“altra” modernità. Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura* (2007). A cura di DOCCI, M., TURCO, M. G. Roma: Gangemi Editore.
- MANGONE, F. (2009). *Chiaja, Monte Echia e Santa Lucia. La Napoli mancata in un secolo di progetti urbanistici. 1860-1958*. Napoli: Grimaldi & C.
- MANGONE, F. (2011). *Il Palazzo del Banco di Napoli*. Napoli: Prismi editrice politecnica.
- Napoli. Le opere del Regime dal settembre 1925 al giugno 1930* (1930). Napoli: F. Giannini e figli Editore (edizione Napoli: Grimaldi & C. 2006. Presentazione RUSCIANO, R. Introduzione CRAVERI, P., DE MARTINI, A.).
- Napoli: Urbanistica e Architettura del Ventennio*. (1998). Napoli: Edizioni dell'Associazione Culturale Il Cerchio.
- NICOLOSO, P. (1999). *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*. Milano: Franco Angeli.

NICOLOSO, P. (2008). *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano dell'Italia fascista*. Torino: Einaudi.

RUGGIERO, R. (2012-2013). *Il Collegio Costanzo Ciano*. Tesi di laurea in Scienze dell'Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II, relatore A. Castagnaro.

SIOLA, U. (1991). *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*. Napoli: Electa Napoli.

STENTI, S. (2005). *Marcello Canino 1895/1970*. Napoli: CLEAN Edizioni.

STENTI, S., CAPPIELLO, V. (2010). *Napoli Guida e dintorni: itinerari di architettura moderna*. Napoli: CLEAN Edizioni.

STENTI, S. (1993). *Napoli moderna, città e case popolari 1868-1980*. Napoli: CLEAN Edizioni.

TORTORELLI F. (1991). *Schegge di vita*. Napoli: Liguori.

VALERIANI, E., INNAMORATI, F. (2012). *EUR. Quartieri di architetture*. Roma: De Luca editori d'arte.

I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo (1952). A cura di FIORE, E. Napoli: Edizioni Ernesto Fiore.

Fonti archivistiche

Napoli. Archivio Archivio del Banco di Napoli.
 Fondo: Il Collegio Costanzo Ciano.
 Cartella 1: fascicoli 1, 2, 3, 7, 10, 11, 13.
 Cartella 2: fascicoli 1, 2.
 Cartella 2 bis: fascicoli 1, 2, 6.
 Cartella 3: fascicoli 1, 2.
 Cartella 5: fascicoli 2, 3, 4.
 Cartella 6: fascicoli 1, 2, 3, 5.
 Cartella 6 bis: fascicolo 1.
 Cartelle 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15 - 16: fascicolo 1.
 Cartella 18 - 19: fascicolo 1.
 Cartella 20 - 21: fascicolo 1.

Cetona (Siena). Archivio privato Fabrizio Cocchia.
 Progetti e lavori di Carlo Cocchia (1903-1993).
 Documenti non inventariati.

Napoli. Ordine degli Ingegneri. Biblioteca.
 Albi degli ingegneri, anni diversi.

Sitografia

Giornale Luce C0031 (1940). <http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=19009&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>, consultato in aprile 2016

Viaggio e paesaggio. L'esperienza nel carnet de voyage

Salvatore Santuccio

Università degli Studi di Camerino

Abstract

Nella lingua italiana la parola paesaggio vuol dire sia una porzione di territorio percepita che il suo disegno. Ciò evidenzia un concetto molto interessante: un luogo emozionante, nell'atto della sua contemplazione, accende il bisogno di rappresentarlo. Osservare e disegnare un paesaggio sono quindi due attività strettamente correlate. Per questo il carnet de voyage è uno degli strumenti più consoni alla descrizione di un paesaggio. La capacità del carnet di narrare emozioni complesse, viene qui raccontata anche con l'esempio di carnet prodotti in aree complicate, in zone di guerra e di distruzione, o semplicemente di grande complessità emotiva.

Travel and Landscape. The experience in the carnet de voyage

In Italian language the term Paesaggio is a very particular one, because means both the natural landscape and the drawing of the place. That double meaning comes from the concept of Landscape as a place that switch on the need to represent it. The carnet de voyage is one of the best way to tell a Landscape. To explain this role is easy talking about some examples of very complex landscapes, full of physical and psychological ruins.

Keywords: Paesaggio, viaggio, carnet de voyage, contemplazione, rovina.
Landscape, travel, carnet de voyage, contemplation, ruin.

Salvatore Santuccio è nato a Roma nel 1959. È architetto phd e Professore Associato di Disegno, presso la Scuola di Architettura e Design "E. Vittoria" dell'Università degli Studi di Camerino, e Visiting Professor presso la School of Architecture of University of Miami. Insegna Comunicazione dell'Architettura e del Paesaggio e Advanced Visual Analysis. Ha scritto numerose monografie e saggi sul tema della Rappresentazione e i suoi acquerelli sono stati esposti in molte mostre in Italia e all'estero.

Author: salvatore.santuccio@unicam.it
Received May 20, 2016; accepted June 15, 2016

1 | Introduzione

Poche parole hanno una così grande ambiguità come il termine paesaggio. Un lemma che deriva da paese, cioè da un agglomerato costruito e che evoca la natura, almeno nel più comune significato attribuitogli. Il vocabolario Treccani ne dà due interpretazioni interessanti: «a. Veduta, panorama; parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato» oppure «Pittura, disegno, fotografia che ha per soggetto un paesaggio». È cioè sia un oggetto che il suo disegno. Come se il disegno di un nudo si chiamasse nudo, o il disegno di un albero si chiamasse albero. Chissà cosa ne avrebbe pensato di ciò René Magritte (1898-1967) e con lui Michel Foucault (1926-1984) autore del celebre saggio *Ceci n'est pas une pipe?* Sul dibattito intorno al significato del termine e/o della semplice parola rimando alla bibliografia, perché ampio e articolato è l'interrogarsi su questo tema, e privo di un esito esauriente. Qui proverò a percorrere, attraverso alcuni brani scelti, un itinerario che giungerà a stabilire una fortissima relazione tra paesaggio e disegno, tra contemplazione estatica ed esigenza grafica.

2 | Un'annosa questione: cos'è il paesaggio?

Un primo passaggio di questo itinerario è nell'affermazione del biologo della Leibniz Universität di Hannover, Hansjörg Küster, riscontrabile in molti altri testi, secondo cui: «Nell'aprile del 1336 Francesco Petrarca salì in vetta al monte Ventoux, il "monte Ventoso", nelle Alpi sud-occidentali

della Francia. Il racconto dell'impresa di Petrarca è considerato la più antica descrizione di un paesaggio della storia della letteratura» [Küster 2010, 4]. Perché qui nasce la descrizione di paesaggio? Perché Petrarca associa la sua visione all'elevarsi dell'anima, al superare della mera osservazione attraverso un accrescimento emotivo vicino al sublime. Ecco cosa egli scrive:

Mentre ammiravo questo spettacolo in ogni suo aspetto ed ora pensavo a cose terrene ed ora, invece, come avevo fatto con il corpo, levavo più in alto l'anima, credetti giusto dare uno sguardo alle Confessioni di Agostino, dono del tuo affetto, libro che in memoria dell'autore e di chi me l'ha donato io porto sempre con me: libretto di piccola mole ma d'infinita dolcezza. Lo apro per leggere quello che mi cadesse sott'occhio: quale pagina poteva capitarmi che non fosse pia e devota? Era il decimo libro. Mio fratello, che attendeva per mia bocca di udire una parola di Agostino, era attentissimo. Lo chiamo con Dio e testimonia che dove dapprima gettai lo sguardo, vi lessi: «E vanno gli uomini a contemplare le cime dei monti, i vasti flutti del mare, le ampie correnti dei fiumi, l'immensità dell'oceano, il corso degli astri e trascurano se stessi [Petrarca 2013, 184].

Il coinvolgimento di Petrarca sembra quell'atto spirituale tipico che il sociologo tedesco Georg Simmel (1858-1918) descrive come fondativo:

L'atto spirituale, con il quale l'uomo forma una cerchia di fenomeni nella categoria «paesaggio», mi sembra il seguente: una visione in sé compiuta, sentita come unità autosufficiente, ma intrecciata tuttavia con qualcosa di infinitamente più esteso, fluttuante, compreso in limiti che non esistono per il sentimento – proprio di uno strato più profondo – dell'unità divina, della totalità naturale. Da questo sentimento i confini autonomi di ogni paesaggio vengono continuamente sfiorati e allentati, e il paesaggio, benché separato e indipendente, viene continuamente spiritualizzato dall'oscura coscienza di questa connessione infinita [Simmel 2006, 65].

La visione diviene preminente, e con essa il coinvolgimento emotivo. Siamo già nell'alveo della percezione come passaggio scatenante: è in questa che si avvia il processo di attivazione della sensibilità interiore che richiama giustamente il professore di estetica bolognese Raffaele Milani, fino a definire come esito finale di questa estasi contemplativa una immagine, un

Fig. 1: Salvatore Santuccio, *Fairchild Tropical Botanic Garden a Miami*, 2014. Matita e acquerello su carta Mleskine. Collezione dell'autore. In <http://salvatoresantuccio.blogspot.it/2013/05/miami.html>.





Fig. 2: Salvatore Santuccio, *Venezia dalla punta della dogana*, 2012. Penna e acquerello, su carta cotonata. Collezione dell'autore. In <http://salvatoresantuccio.blogspot.it/2012/05/venezia.html>.

prodotto trascritto nel cervello innanzi tutto, ma anche altrove: in un disegno, una fotografia, una pellicola. Un prodotto che è autoriale, privato e di cui noi soli, noi, destinatari dell'estasi contemplativa, abbiamo le chiavi per decrittarlo.

Quando ammiriamo un paesaggio il tempo della realtà incontra il tempo del sogno. (...) Varchiamo la soglia dell'osservare per inoltrarci in un guardare che apre a un'improvvisa scoperta. Traduciamo l'atto della visione in un rito del tempo e dello spazio, in una preghiera tutta privata, dei sensi e della mente, per concentrarci sull'immagine che vogliamo custodire, che giudichiamo assolutamente nostra [Milani 2005, 41].

Siamo prossimi all'idea che il paesaggio vada disegnato, dipinto, in qualche modo fissato, non soltanto nel pensiero; questo passaggio è cruciale per la realizzazione piena del momento dell'osservazione, e anche per definire come congruo il concetto che il paesaggio sia nel contempo un oggetto e la sua rappresentazione (*Ceci est une paysage*). Nel momento in cui interviene l'intelletto umano, nel cogliere il paesaggio, ma anche nel rappresentarlo, lo stesso si storicizza, coinvolge la sfera della cultura, quella del bagaglio non solo emotivo ma anche della conoscenza e degli stimoli colti del soggetto che ammira, il paesaggio diventa storia di un territorio e passione di un autore, un connubio tra sensibilità e conoscenza, tra affettività e rimando analitico.

Il (vero) paesaggio è esteso e armonioso, tranquillo, colorato, grande, variato e bello. È un fenomeno principalmente estetico, più vicino all'occhio che alla ragione, più apparentato al cuore, all'anima, alla sensibilità e alle sue disposizioni che allo spirito e all'intelletto, più vicino al principio femminile che a quello maschile. Il vero paesaggio è il risultato di un divenire, qualche cosa di organico e vivente. Ci è più familiare che estraneo, ma più distante che vicino, manifesta più nostalgia che presenza; ci eleva

Fig. 3: Salvatore Santuccio, *Fes in Marocco*, da un terrazzo della Medina, 2013. Penna e acquerello, su carta Fabriano. Collezione dell'autore. In <http://salvatoresantuccio.blogspot.it/2012/05/morocco.html>.



al di sopra del quotidiano e confina con la poesia. Ma anche se ci rimanda all'illimitato, all'infinito, il paesaggio materno offre sempre all'uomo anche la patria, il calore e il riparo. È un tesoro del passato, della storia, della cultura e della tradizione, della pace e della libertà, della felicità e dell'amore, del riposo in campagna, della solitudine e della salute ritrovata in rapporto alla frenesia del quotidiano e ai rumori della città; deve essere attraversato e vissuto a piedi, non rivelerà il suo segreto al turista o all'intelletto nudo [Jakob 2009, 21].

3 | Osservare, contemplare, disegnare

Il paesaggio, o almeno una parte preminente del significato che ad esso attribuiamo, è quindi strettamente legato alla sua rappresentazione e si sublima in questo.

Su questo punto, che pure individua un itinerario interpretativo parziale, molti importanti studiosi si sono espressi direttamente, sancendo un concreto apparato teorico che lega assieme l'osservazione, la contemplazione estatica e il disegno. A Rosario Assunto (1915-1994), che dichiara apertamente: «Il paesaggio è, per comune consenso dei dizionari, un territorio più o meno grande, quale esso appare alla vista, costituendosi come oggetto di almeno potenziale rappresentazione pittorica» [Assunto 2006, in Jakob, 20], fa eco il professore di estetica Paolo D'Angelo che si spinge ben oltre affermando che:

È l'arte a creare il paesaggio, è il paesaggio dipinto a guidare la nostra percezione del paesaggio reale, attraverso quella che Roger chiama la duplice artialisation: una artialisation in visu, data dalla pittura di paesaggio e una artialisation in situ data dal concreto lavoro sulla natura. L'origine del paesaggio è artistica. La natura è indeterminata e non riceve le sue determinazioni che dall'arte: un territorio (pays) non diventa paesaggio reale che sotto la condizione di un paesaggio dipinto: oggi vediamo la montagna Sainte-Victoire così come Cézanne ci ha insegnato a vederla (artialisation in visu); e la montagna, devastata da un incendio, è stata 'restaurata' secondo le immagini che ce ne ha dato il grande pittore (artialisation in situ) [D'Angelo 2009, 5].

Fig. 4: Salvatore Santuccio, *Il golfo di Napoli*, 2016. Acquerello su carta Fabriano. Collezione dell'autore. In <http://salvatoresantuccio.blogspot.it/2012/05/napoli.html>.



Questa relazione introduce a un secondo tema che ci guida verso la risoluzione, almeno teorica, dell'importanza del carnet de voyage nei confronti della contemplazione del paesaggio. Queste visioni estatiche stimolano un'arte che non è soltanto da intendersi come qualità pittorica sublime ed eccelsa, ma, in quanto istanza di rappresentare, afferisce a una sfera di aneliti che possono essere anche della mera volontà di rappresentare fuori dalla ricerca artistica propriamente detta.

Simmel sembra riconsiderare questa tesi, quando scrive:

Se capita tanto spesso, proprio nei confronti di impressioni di paesaggio, di sentir dire che si vorrebbe essere pittori per fissarne l'immagine, quest'esclamazione non esprime certo soltanto il desiderio di fissare un ricordo, desiderio che potrebbe verosimilmente indirizzarsi a tante altre impressioni di tipo diverso. Con quella visione la forma artistica, pur vivendo in noi in modo embrionale, ha acquistato forza, ma, incapace di giungere ad una creazione propria, vibra perlomeno nel desiderio, nel preludio interiore di un tale atteggiamento creativo [Simmel 2006, 65].

È tuttavia evidente che nel ritrarre la natura e i luoghi contemplati, da una parte si fissa il ricordo e l'impressione personale, e dall'altra si collocano questi luoghi nel patrimonio culturale dell'uomo, proprio perché risultato di una elaborazione intellettuale specifica, di cui l'autore del ritratto ha sentito la necessità, ha elaborato questo stimolo e ne ha visto produrre un risultato.

Sin dalla loro origine i quadri e le fotografie costituiscono la testimonianza storica di un paesaggio realmente esistente o astratto oppure di un ideale, una metafora che l'artista o il fotografo vi hanno scorto, forse addirittura un simbolo. Se un paesaggio concreto è immortalato su carta fotografica o su una tela gli uomini possono adoperarsi per conservare l'immagine. Essa entra a far parte della loro cultura, benché il paesaggio, in quanto parte della natura, continui ad evolversi dopo l'istante della contemplazione [Küster 2010, 70].

Non è un caso che sia proprio il pittore francese Eugene Delacroix (1798-1863), il padre del carnet de voyage come lo intendiamo oggi, ad affermare nei suoi diari: «L'uomo più abile può fare per gli altri solo ciò che fa per se stesso, cioè notare, osservare, a mano a mano che la natura gli offre oggetti interessanti» [Delacroix 2004, 88].

Fig. 5: Salvatore Santuccio, *Carnet de voyage a Istanbul*, 2012. Penna e acquerello su carta Fabriano. Collezione dell'autore. In <http://salvatoresantuccio.blogspot.it/2014/08/turquie.html>.



4 | Carnet de voyage

Il carnet de voyage quindi può essere uno strumento di sublimazione del paesaggio, di sua storicizzazione in senso culturale e di diffusione di una valenza percettiva prima che artistico figurativa.

Questo resoconto illustrato nasce nel Settecento afferendo a un sistema culturale che vedeva nel racconto del viaggio una sorta di reportage sulle esplorazioni, un resoconto su territori mai visti, in qualche misura narrava il superamento della paura dell'inesplorato, per dirla con Jakob: «... il Settecento è stato, come ben noto, la grande epoca della scoperta del sublime naturale, della trasposizione degli schemi interpretativi del sublime religioso e drammatico alla natura. Coincide inizialmente con lo sforzo di addomesticamento compiuto dai viaggiatori intellettuali inglesi durante il loro *Grand Tour*» [Jakob 2009, 78].

Ma il carnet è poi divenuto nel corso dei decenni il resoconto di viaggi diversi, di viaggi strettamente contemplativi come quelli di William Turner (1775-1851) in Italia o di John Constable (1776-1837) in Inghilterra o, più tardi, iniziatici come il *Voyage in Orient* di Le Corbusier (1887-



Fig. 6: Salvatore Santuccio, *Tramonto su Patan in Nepal*, 2014. Matita e acquerello su carta Moleskine. Collezione dell'autore. In <http://salvatoresantuccio.blogspot.it/2014/11/nepal.html>.



Figg. 7 e 8: Salvatore Santuccio, *Il centro storico dell'Aquila dopo il terremoto*, 2011. Matite e acquerello su carta Fabriano. Collezione dell'autore.



Fig. 9: Luisa Presicce, *Gaza*, 2015. Penna e acquerello.



Fig. 10: Cendrine Bonami-Redler, *Campo Rom a Montreuil*, 2014. Penna e acquerello.

1965) o il *Tunisreise* di Paul Klee (1879-1940), August Macke (1887-1914) e Luis Moillet (1880-1962). Oggi il carnet de voyage ha un grande sviluppo in Francia e in Inghilterra anzitutto, ma in tutto il mondo in generale. Grandi organizzazioni di appassionati come *Urban Sketcher International* o *Sketchcrawl International* si danno convegni fisici e in rete per confrontare gli esiti delle loro testimonianze disegnate, dei loro incontri e dei loro racconti sulla carta. Come afferma il professor Raffaele Milani: «Il viaggiatore pittoresco come quello romantico non esiste più. Dalle loro memorie, dai loro diari risalta però ancora l'invito a lasciarsi prendere dalla seduzione dei luoghi e dei percorsi, là dove si incontrano l'ignoto e il familiare» [Milani 2005, 65].

Il mondo è pervaso da una folla di disegnatori del sublime, spesso anche poco dotati tecnicamente, che non rinunciano a fermarsi in un luogo, osservarlo, contemplarlo e poi darne conto sui loro blocchi, a matita, ad acquerello, a penna, con le tecniche più disparate. E ciò è ancor più sconvolgente se si pensa che viviamo a pieno l'epoca della fotografia digitale, che i nostri telefoni sono in grado di riprodurre immagini tecnicamente ineccepibili e con grande velocità, in barba a qualsiasi problema di luce, e così pure di registrare brani filmati. Ma proprio a causa di questa facilità ci si allontana dalla consapevolezza della meraviglia estatica, e proprio per appropriarci in pieno di questa che occorre fermare il tempo e confrontarsi con la propria sensibilità espressiva. «Per guardare veramente il paesaggio, bisogna avere il coraggio di rinunciare alle tecniche di riproduzione e affidarsi unicamente al racconto della nostra memoria affettiva, quella che sta alla base del guardare. Eventualmente possiamo ricorrere allo schizzo a matita, l'acquerello, il diario di viaggio» [Milani 2005, 65].

5 | Conclusioni

Si tratta quindi di considerare il paesaggio come il risultato di una percezione matura che mette in moto la necessità di una rappresentazione artistica o quanto meno autoriale. Ma fin qui ci siamo limitati a considerare del paesaggio una visione, uno shot. In realtà il paesaggio è un sistema complesso, fatto di diversi punti di vista, di angolazioni e scorci che, nel loro insieme, assumono proprio tale statuto. Il documentario filmato, ma anche la cinematografia d'autore, hanno certamente reso comprensibile al meglio quest'idea di paesaggi complessi. Persino un documentario assolutamente lontano dai canoni della documentaristica più tradizionale, come *Sacro GRA* del regista Gianfranco Rosi, ricuce in un sistema unitario quello che potremmo chiamare un paesaggio complesso come quello del grande raccordo anulare di Roma, proponendo una complicata sequenza di percezioni emozionali, restituite da un unico media. Lo stesso potremmo dire di alcuni registi che in tempi diversi ci hanno regalato dei loro paesaggi filmici di città diverse. È il caso del direttore tedesco Wim Wenders e delle sue Berlino ne *Il cielo sopra Berlino* (1987), Lisbona in *Lisbon story* (1994) o l'Avana in *Buena Vista Social Club* (1999), o quello del maestro newyorkese Woody Allen nei suoi recenti affreschi metropolitani europei di Barcellona, Parigi e Roma, rispettivamente in *Vicki Cristina Barcelona* (2008), *Midnight in Paris* (2011) e *To Rome with love* (2012), solo per citare due autori particolarmente sensibili nell'omaggiare poeticamente alcuni luoghi visitati attraverso le loro camere da presa.

Ma il reportage intorno a paesaggi complessi è anche quello che si articola nel carnet de voyage in toto. Nel racconto, cioè, di un itinerario di percorrenza di un territorio, il passaggio da una trascrizione grafica all'altra, configura, nel suo insieme finale, una vera e propria unità fatta di singole parti finite come avrebbe detto, e non è un caso, il maestro del cinema sovietico Sergej Ėjzenštejn (1898-1948). Diversi disegni raccontano una complessità percepita. Un esempio lampante di questo è stata la fitta partecipazione di sketcher italiani all'evento *Una carriola di disegni*,

nel 2010 e nel 2011 a l'Aquila, per raccontare con matita e acquerelli la condizione di distruzione del suo centro storico, dove con disegni diversissimi emergeva un resoconto completo e drammatico del paesaggio osservato, fatto di crolli e di danni. Altrettanto efficaci sono gli esempi che ci raccontano delle grandi tragedie sociali spesso affrontate da alcuni carnet. I disegni di Cernobyl raccolti da due avventurosi illustratori francesi, Gildas Chasseboeuf e Emmanuel Lepage, ad esempio, sono una grande testimonianza di partecipazione emotiva all'osservazione di quei luoghi, una contemplazione in negativo accorata e straniante che nei disegni emerge con prepotenza:

Et puis, dans une clairière, un autre bled. Tout sec. Et un autre. Des maisons soufflées comme des œufs, par l'intérieur. Dans celles où il reste des rideaux, il est difficile d'oser entrer. Le ciel est d'un bleu dense. Les oiseaux règnent. Les arbres colonisent la route. Pas un bruit de moteur. L'espèce a déménagé. Nous sommes des intrus. Nous sommes sur la lune et elle est verte. J'aime cette sorte de paix primitive. L'instant suivant, je panique. Ou d'un jour sur l'autre. D'une heure sur l'autre. Le ciel change. Les bruits changent. Je change. Je sue. Le masque m'agace [Chasseboeuf-Lepage 2012, 4].

Questi disegni reinterpretano pienamente le parole di Simmel: «il fascino delle rovine è che un'opera dell'uomo viene percepita alla fine come un prodotto della natura», o ancora: «le rovine s'iscrivono nel paesaggio circostante formando con esso un'unità, divenendo una cosa sola con esso come l'albero e il sasso» [Simmel 2006, 79-83]. Lo stesso possiamo dire dei disegni di Gaza dell'architetto Luisa Presicce, o dei reportage postbellici in Eritrea dei disegnatori francesi Benjamin Flao e Nicolas Scharff. Il carnet de voyage è sempre l'espressione e il resoconto di un rapporto coinvolto con un paesaggio. Il carattere dei luoghi, i colori e le luci delle cose viste, assieme all'annotazione dei pensieri e del vissuto fissato lì come viene percepito, restituiscono un bilancio emozionale esaustivo e coerente della relazione tra il luogo e chi lo sta vivendo, attraversando, osservando. Mi piace citare a conclusione di quanto detto e a sottolineare questo assunto il magnifico resoconto dal titolo *De Baraque en Baraque* della sketcher francese Cendrine Bonami-Redler. Un viaggio, come recita il sottotitolo di questa straordinaria raccolta di disegni, alla fine della mia strada. Un viaggio cioè non lontano geograficamente ma culturalmente, essendo all'interno di un campo rom, dove la disegnatrice ha passato più di un anno ritraendo il loro modo di vivere, di fare comunità, di essere paesaggio urbano diverso. Una serie di disegni che, anzitutto, rendono merito di un'emozione, di un coinvolgimento emotivo, prima che cromatico, formale, paesistico. Basta riferire quanto afferma la stessa autrice, che nel libro annota: «Je n'avais pas mesuré à quel point en dessinant leur habitat je dessinerai leur vie, transformant ma démarche d'observatrice des lieux et des paysages en aventure artistique et humaine plus grande que nature» [Bonami-Redler, 2014, 4].

Bibliografia

- ASSUNTO, R. (2006). *Il paesaggio e l'estetica*, Milano, Novecento.
- BODEI, R. (2008). *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani.
- BONAMI-REDLER, C. (2014). *De baraque en baraque*, Montreuil, La ville brûle.
- BUSSAGLI, M. (2014). *Il paesaggio*, Firenze, Giunti.
- CLEMENT, G. (2004). *Manifesto del terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet.
- CHASSEBOEUF, G., LEPAGE, E. (2012). *Les fleurs de Tchernobyl*, Paris, La boite a bulles.
- D'ANGELO, P. (2009). *Estetica e paesaggio*, Bologna, Il Mulino.
- D'ANGELO, P. (2014). *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet.
- DELACROIX, E. (2004). *Diario 1822-1863*, a cura di L. ROMANO, Milano, Abscondita.
- DE SETA, C. (2001). *Grand tour. Viaggi narrati e dipinti*, Napoli, Electa.
- FACHINELLI, E. (2009). *La mente estatica*, Milano, Adelphi.
- GOETHE, J.W., HACKERT, J. P. (2002). *Lettere sulla pittura di paesaggio*, a cura di P. CHIARINI, Roma, Artemide.
- JAKOB, M. (2005). *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki.
- JAKOB, M. (2009). *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino.
- KÜSTER, H. (2010). *Piccola storia del paesaggio*, Roma, Donzelli.
- MAZZANTI, R. (2006). *Geografia del paesaggio*, San Giuliano Terme, Felici.
- MESCHIARI, M. (2010). *Terra sapiens. Antropologia del paesaggio*, Palermo, Sellerio.
- MILANI, R. (2001). *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino.
- MILANI, R. (2005). *Il paesaggio è un'avventura*, Milano, Feltrinelli.
- PETRARCA, F. (2013). *Epistole*, a cura di U. DOTTI, Torino, Utet.
- PAOLILLO, L., VENTURI FERRIOLO, M. (2015). *Relazioni di paesaggio*, Milano, Mimesis.
- ROGER, A. (2009). *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio.
- SANTUCCIO, S. (2012). *Carnet de Voyage. Manuel de dessin*, Parigi, Eyrolles.
- SETTIS, S. (2013). *Il paesaggio come bene comune*, Napoli, La scuola di Pitagora.
- SIMMEL, G. (2006). *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. SASSATELLI, Roma, Armando.
- TETI, V. (2004). *Il senso dei luoghi*, Roma, Donzelli.
- TURRI, E. (2008). *Antropologia del paesaggio*, Venezia, Marsilio.
- ZERBI, M.C., FERLINGHETTI, R. (2011). *Metamorfosi del paesaggio*, Milano, Guerini.

