



eikonocity

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

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

Figurare la memoria, tra visione e rappresentazione

Daniela Palomba Università degli Studi di Napoli Federico II- Dipartimento di Architettura

To cite this article: Palomba, D. (2017). *Figurare la memoria, tra visione e rappresentazione*: Eikonocity, 2017, anno II, n. 1, 69-83, DOI: 10.6092/2499-1422/5172

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.6092/2499-1422/5172>

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

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

Figurare la memoria, tra visione e rappresentazione

Daniela Palomba

Università degli Studi di Napoli Federico II- Dipartimento di Architettura

Abstract

Il saggio propone riflessioni su figurazioni di ambiti più o meno estesi, che vanno dal *vico* alle più ampie vedute della città partenopea. Un processo di conoscenza che attinge da immagini riferite a un tempo lontano poco più di un secolo, per giungere alla lettura della complessità del *paesaggio culturale* che le figurazioni interpretano. Attraverso considerazioni di natura percettiva e comunicativa, piuttosto che riconfigurativa dei luoghi rappresentati, si sottolineano le permanenze architettoniche e ambientali e/o le permutazioni che hanno interessato i luoghi analizzati.

Imaging memory, between vision and representation

The final aim is to vehicle, thanks to the study of ambits' depictions more or less extended and ranging from the alley to broader views of the city of Naples, a process of knowledge which draws from representations belonging to a century far away, finally arriving to a reading of cultural landscape's complexity that the figurations interpret. The conducted analysis is about considerations of perceptual and communicative nature, instead of, once known the documentary value of the pictures, underlining the architectural, enviromental permanences and/or permutations which have interested the settings.

Keywords: Riconfigurazione di luoghi, Risanamento a Napoli, Raffaele D'Ambra.

Configuration of places, reconditioning in Naples, Raffaele D'Ambra.

Daniela Palomba è Ricercatore a tempo determinato presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Federico II di Napoli per il SSD ICAR/17. Svolge attività di ricerca nell'ambito del disegno e della rappresentazione dell'architettura, del rilievo e dei fondamenti della geometria descrittiva e sue applicazioni.

Author: daniela.palomba@unina.it

Received May 23, 2017; accepted June 21, 2017

1 | Introduzione

La conoscenza di un *luogo* non può considerarsi mai pienamente avverata e completa. Molteplici sono i fattori che influiscono sui processi e i meccanismi conoscitivi che si attuano. Un luogo può essere raccontato e descritto attraverso differenti linguaggi capaci di rappresentarne i valori, i caratteri e le plurime tipicità. Il tempo è un fattore che significativamente può condizionare le modalità di conoscenza, sia in relazione ai mutamenti e alle metamorfosi che possono interessare l'ambito descritto ma anche se riferito ai sistemi descrittivi che si adoperano.

La conoscenza di realtà fortemente consolidate, ricche di storia, frutto di linguaggi e scelte di civiltà, che nei secoli si sono avvicendate, si prestano alle diverse letture che cambiano a seconda della finalità, della modalità rappresentativa prescelta, nonché della soggettività interpretativa dell'osservatore che individua possibili e ideali sue percezioni, ricerche visive e interpretative. Le descrizioni di un luogo si manifestano nelle più differenti figurazioni, declinate in tutte le possibili forme espressive, ma anche attraverso "rappresentazioni altre", visualizzazioni di luoghi mediante testi descrittivi. Una fonte di conoscenza incommensurabile è infatti rappresentata dalle guide storiche, dagli itinerari e dalle cronache delle più importanti città. Queste, diffuse sin dal Cinquecento, hanno rappresentato per secoli una lettura e una testimonianza privilegiata dei luoghi, consentendo anche di individuare le originarie e primigenie fattezze dei siti. La cospicua letteratura "manoscritta" e a stampa piuttosto che gli affascinanti documenti d'archivio rappresentano un ricco bacino da cui si è attinto, per secoli, a descrizioni di luoghi, di architetture, di città per le quali hanno proliferato narrazioni che vanno dalle descrizioni dei monumenti e del patrimonio storico artistico e architettonico, ai racconti dei costumi e delle tradizioni, dalle no-

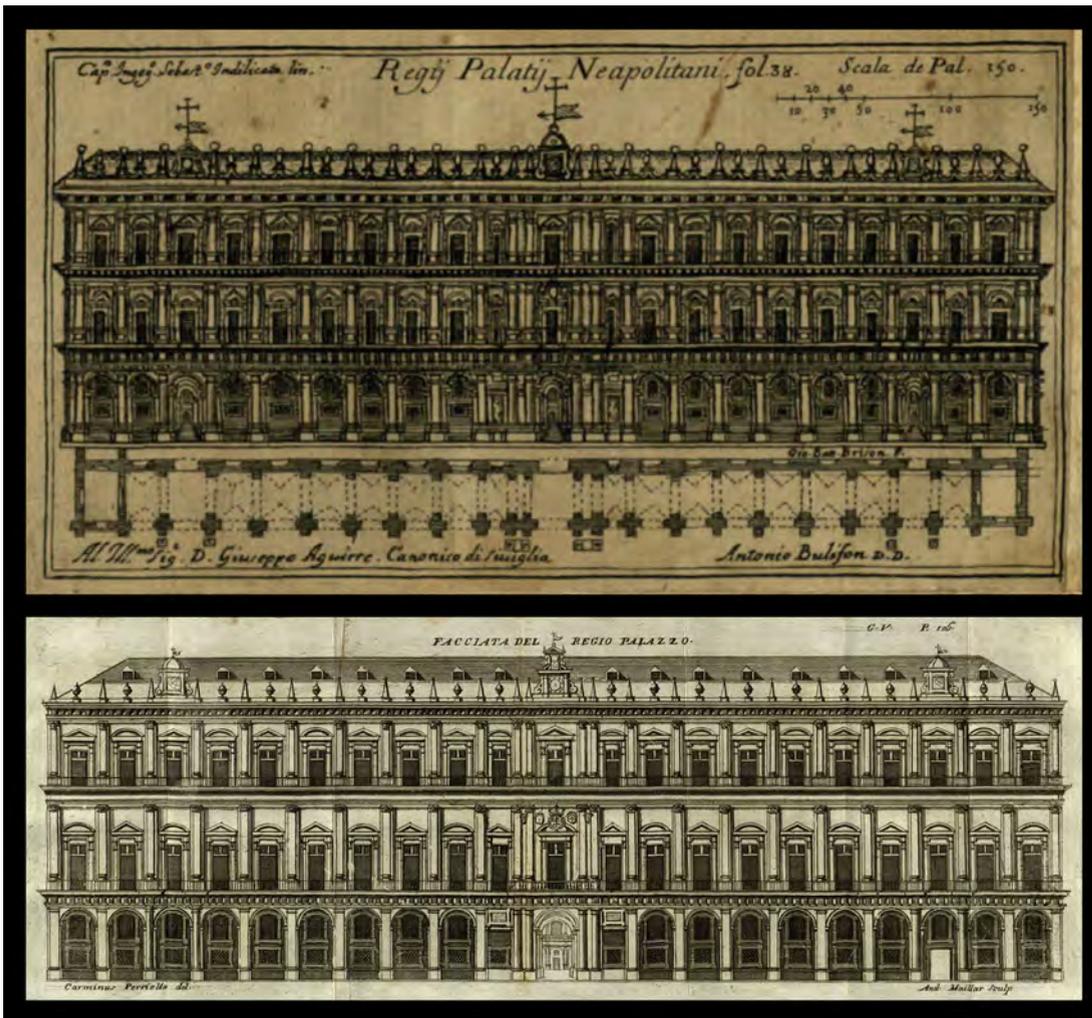


Fig. 1: *Regio Palazzo Napoletano*, fol.38, incisione di Sebastiano Indilicato per la guida di Pompeo Sarnelli, 1685.

Fig. 2: *Facciata del Regio Palazzo*, su disegno di C. Perriello e incisa da A. Magliar, inserita nella guida di Carlo Celano del 1725.

no, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima*, a quella di Giuseppe Maria Galanti, *Breve Descrizione della città di Napoli e del suo contorno*.

E se tali guide offrono una “lettura” trasversale tra i modi e i lessici della cultura partenopea, analogamente è possibile osservare l’evoluzione dei “linguaggi” e dei codici adottati per le rappresentazioni. L’attenzione degli autori e degli incisori è rivolta ai principali monumenti e alle architetture rappresentative della città.

Il confronto tra di esse denuncia che spesso le figurazioni erano, verosimilmente, interpretazioni e/o frutto di ispirazioni da incisioni realizzate quale corredo iconografico per opere già compiute. I monumenti vengono infatti raffigurati in *viste convenzionali*. Attraverso l’individuazione di alcune figurazioni si propongono riflessioni sulle tecniche di rappresentazione e sull’attendibilità e esaustività delle stesse.

Tra i molteplici esempi si ricorda la rappresentazione del Palazzo Reale di Napoli, che si realizza

tizie storiche e religiose, a quelle dinastiche e aneddotiche.

Le memorie degli ambiti descritti si realizzano in figurazioni che spesso hanno valorizzato le antiche guide. Numerose quelle compiute per la città di Napoli arricchite da tavole dedicate a vedute e monumenti, piuttosto che esemplari che mostrano la pianta della città partenopea o dei suoi *contorni*, spesso ripiegata per essere inclusa nei volumi, con l’indicazione dei siti descritti. Non vuole, e non può essere questo un racconto esaustivo dei numerosi scritti, ma ci limiteremo a ricordare che al 1560 risale la prima guida sacra di Napoli a stampa, *Descrizione de i luoghi sacri della città di Napoli* di Pietro de Stefano, una importante opera che raccoglie notizie rare su diversi luoghi scomparsi della città. Nel corso del XVII secolo si moltiplicarono le guide della Napoli Sacra, tra le quali si rammentano quelle di Cesare d’Engenio Caracciolo e di Carlo de Lellis. A queste si aggiungono quelle rivolte ai viaggiatori, a partire da *Il forastiero* di Giulio Cesare Capaccio, per giungere alla guida del 1685 di Pompeo Sarnelli, *Guida de’ forestieri curiosi di vedere e d’intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*. Protagonista indiscusso nel panorama seicentesco è Carlo Celano che realizza otto volumetti illustrati con piante e vedute, stampati da Giacomo Raillard. Anche il Settecento vede il proliferare di opere che vanno da quella di Domenico Antonio Parri-

in un'immagine di prospetto del lungo fronte di 169 metri che prospetta il Largo di Palazzo. Tali figurazioni diventano strumento e fonte per verificare e ricostruire le trasformazioni dei luoghi. Nell'edizione del 1725 della guida del Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate*, la figurazione della *Facciata del Regio Palazzo*, disegnata da C. Perriello e incisa da A. Magliar, si manifesta in una proiezione piana, fatta eccezione per l'ingresso centrale e il retrostante portico di accesso al cortile d'Onore, raffigurato in prospettiva centrale. L'uso delle ombre sottolinea la plasticità degli elementi decorativi, piuttosto che delle paraste e delle colonne che ritmano il fronte caratterizzato dal basamento porticato e dai due ordini superiori. La morfologia del basamento è restituita mediante l'utilizzo delle ombre che investono totalmente la parete di fondo del portico contraddistinto dal doppio ordine di finestre. Analoga modalità di rappresentare l'imponente monumento era stata scelta da Sebastiano Indilicato nella guida del Sarnelli. Qui, gli accessi si triplicano in figurazioni che iterano la rappresentazione dei portici in prospettiva centrale che convivono in una *irreale vista*. Questa incisione, corredata dalla scala metrica espressa in palmi napoletani, è arricchita anche da uno stralcio di pianta del piano terra relativo al portico aperto sul Largo di Palazzo. Va ricordato che il palazzo subirà una modifica nel corso del '700, testimoniata dalle numerose figurazioni che manifestano anche un'altra diffusa modalità di rappresentare l'edificio attraverso viste prospettiche di scorcio. Al 1754 risale, infatti, l'intervento di L. Vanvitelli che chiude, alternativamente, le campate con muri caratterizzati da nicchie, e così figurato nella litografia realizzata per l'*Atlante Illustrativo* di Zuccagni-Orlandini del 1845. Quest'ultima incisione è concepita per rappresentare il Palazzo in relazione con lo spazio e gli edifici che lo circondano. L'osservatore è decentrato e spostato sulla sinistra, scelta che garantisce una maggiore lettura del prospetto. Il piano visuale principale, assunto parallelo al fronte principale del Palazzo, attraversa l'immagine di Castel Sant'Elmo che governa la scena dalla collina di San Martino. L'immagine elaborata è ottenuta ponendo l'osservatore ad una quota rialzata rispetto alla piazza, scelta che



Fig. 3: Palazzo Reale di Napoli, dall'*Atlante Illustrativo* del Zuccagni-Orlandini del 1845.

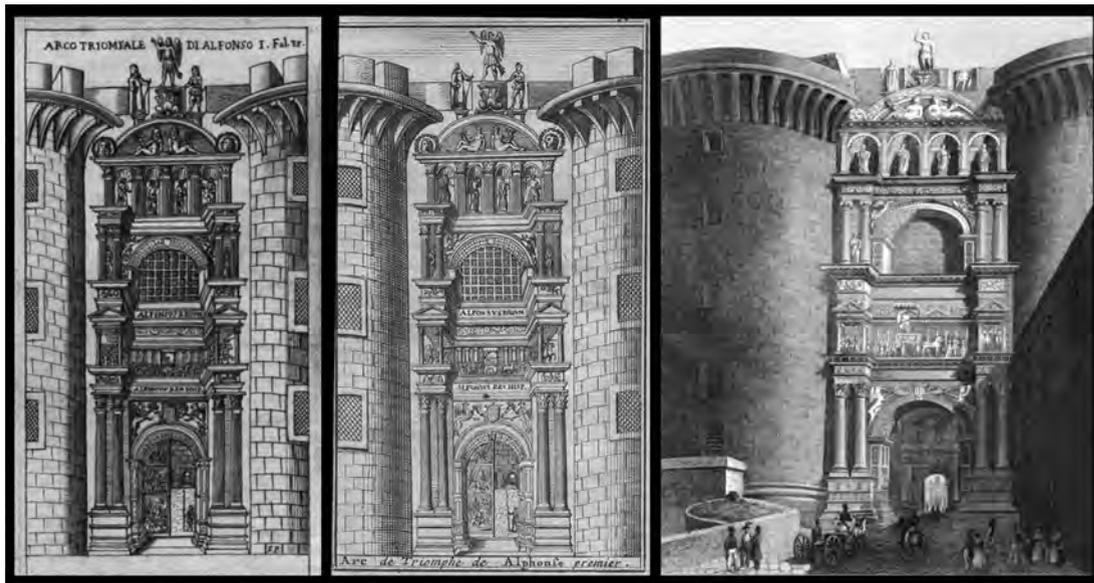


Fig. 4: Arco di Trionfo del Maschio Angioino, inciso da F. Pesche per la guida di Pompeo Sarnelli, 1685.

Fig. 5: Arc de Triomphe de Alphonse premier, nella guida Les delices de l'Italie di A. de Rogissart, 1707.

Fig. 6: Arco di Trionfo di Alfonso Primo in Napoli, incisione di L. De Vegni per l'Atlante illustrativo del 1845.

garantisce una più chiara rappresentazione dell'edificio protagonista, disegnato, nella parte inferiore e superiore, da rette che corrono in fuga con inclinazioni paragonabili rispetto alla retta d'orizzonte. Una impostazione differente avrebbe prodotto una maggiore inclinazione delle linee ritraenti la parte superiore del fronte. Gli esempi potrebbero essere molteplici e riproposti analogamente per altre significative architetture. Un ulteriore caso è rappresentato dalle figurazioni del Maschio Angioino, e nello specifico dalla *consueta vista* dell'Arco di Trionfo che segna l'ingresso al castello. Le due possenti torri cilindriche stringono e inquadrano l'arco, protagonista dell'immagine. Rilevanti le similitudini tra le due incisioni, eseguite a distanza di poco più di un ventennio, una per la guida di Sarnelli del 1685, incisa da F. Pesche e l'altra tratta da *Les delices de l'Italie* di A. de

Rogissart del 1707, opera di un anonimo. La modalità di concepire la raffigurazione, la scelta dei limiti dell'immagine, le proporzioni, le ombre utilizzate per la resa della tridimensionalità e della profondità degli elementi, l'analoga prospettiva centrale, rivelano, verosimilmente, il riferimento ad uno stesso modello di figurazione, ipotesi avvalorata anche dalla difformità, di diversi elementi, con la realtà. Il confronto con la più tarda incisione del L. De Vegni per l'*Atlante illustrativo* del 1845, rivela la perdita e la mutilazione di elementi scultorei presenti nella parte sommitale dell'ingresso trionfale. Anche l'arco del secondo ordine, in origine chiuso da una grata, comparirà poi murato nella figurazione ottocentesca per essere nuovamente aperto a seguito degli interventi di restauro realizzati all'inizio del secolo scorso. Siamo, in quest'ultimo caso, di fronte ad una incisione che manifesta appieno il gusto figurativo del suo tempo. L'autore riproduce i particolari in modo attento e preciso intento a voler restituire un'immagine fedele riproduzione della realtà, che cerca di raggiungere inserendo nella figurazione anche popolani, guardie e uomini a cavallo.

2 | Visioni di città. Il racconto e la memoria

Il controllo e la rappresentazione dello spazio, può manifestarsi attraverso molteplici strumenti. La fotografia, il dipinto, la parola, il disegno. Modalità di lettura che arricchiscono e offrono soggettive visioni e interpretazioni dei luoghi. La lettura deve ovviamente essere consapevole e critica e, come ricorda Di Mauro [Di Mauro 2011], sono molteplici gli esempi in cui lo scopo dei pittori non è quello di fornire uno "strumento di ricerca" per i posteri, strumenti attendibili e fedeli riproduzioni dei luoghi figurati. Spesso l'intento è quello di realizzare un "bel quadro", per il quale si arriva anche a modificare e deformare lo spazio urbano piuttosto che la morfologia delle architetture ritratte. Scelte, queste, consapevoli, in cui l'attuazione di deroghe prospettiche, piuttosto che l'uso consapevole dei principi proiettivi, consente all'autore di governare a suo piacimento la figurazione. "L'enorme quantità di disegni, acquerelli, dipinti eseguiti da artisti e viaggiatori dilettanti per più secoli documenta oggi, da un lato, l'ossessiva iterazione di una veduta ripresa sempre dallo stesso punto di vista, un *topos* che attraverso la fotografia giungerà fino alla cartolina e alla grafica tu-

ristica, oppure da un lato la singolarità della raffigurazione di un luogo o di un edificio che solo per una volta ha interessato un unico disegnatore e che grazie a un appunto manoscritto – quando c'è – ci permette di individuare il luogo ritratto” [Di Mauro 2011, 113-114].

Se da un lato si recepisce pienamente l'invito di Di Mauro “a rivolgere la dovuta *pietas* al recupero del valore di quel che, ritratto un tempo, ancora permane”, con analogo sentimento ci si pone nei confronti di quanto ormai vive solo nella memoria di una figurazione, di una immagine, luoghi distrutti e/o dimenticati. Ma a un tale sentimento si affianca quello più forte che travolge chi ha il desiderio di *riconoscere* e *individuare* quei luoghi rappresentati e riscoprirne la loro identità. Nulla è casuale, le diverse modalità di relazionarsi con l'immagine di un luogo è, nell'accezione colta dell'operazione, una azione che prevede una progettualità. La realizzazione dell'architettura è il prodotto di una progettualità, così come la scelta della sua figurazione.

Il confronto tra la cromolitografia realizzata da Aversano per l'opera di Raffaele D'Ambra e le coeve fotografie, mostra e dimostra quanto siano ricorrenti le similitudini tra le *rappresentazioni* e quanto siano verosimili le ipotesi di derivazione di questi dipinti da immagini fotografiche. Inoltre, in tutte, l'osservatore è posto ad una quota più alta rispetto alla strada. Le immagini corrispondono, infatti, a riprese effettuate dai palazzi che delimitano la Piazza fuori Porta Capuana sul versante meridionale. Per le prime tre, si individua lo stesso punto di vista, e corrispondono a riprese realizzate dal piccolo edificio che prospettava su Via Fuori Porta Capuana, mentre l'ultima fotografia, realizzata da Brogi, apparentemente simile alle precedenti, è invece realizzata da un punto di vista più arretrato e leggermente spostato più a destra. Questa scelta corrisponde a una ripresa effettuata dall'edificio disposto tra la Piazza fuori Porta Capuana e Via Vasto a Capuana. Se una tale scelta consente di restituire un'immagine più ampia del luogo, dall'altra comporta la visualizzazione di alcuni edifici più scorciati rispetto alle precedenti.

3 | Il racconto nelle cromolitografie di Raffaele D'Ambra

Lo studio condotto e illustrato in questo saggio guarda a un tempo lontano poco più di un secolo, un tempo in cui si è assistito ad ampie e significative trasformazioni della città di Napoli avveratesi con gli interventi del Risannamento.

Raffaele D'Ambra realizza, negli anni di pieno fermento, di polemiche e di dibattito sulle iniziative programmate nell'ambito delle opere volte a risanare i quartieri bassi della città, il volume *Napoli Antica*, raccolta dei 60 fascicoli già pubblicati dall'Editore Cav. Raffaele Cardone e riuniti

Figg. 7, 8, 9, 10: Aversano, F.P. *Porta Capuana*_ La cromolitografia TAV. XLVI a confronto con alcune fotografie storiche raffiguranti la Porta osservata dall'analogo punto di vista.

Sommer, G. (1834-1914), *Napoli, Porta Capuana*. 1865 ca.

Brogi, G. (1822-1881) - n.5658, *Napoli, Porta Capuana*.



nell'edizione del 1889. Ricorda Zampino che l'autore offre “una guida documentata, minuziosa e dettagliata che ha il pregio di offrirsi a diversi approcci di consultazione e di lettura: quella attenta e circostanziata del testo scritto e quella suggestiva e affascinante delle tavole cromolitografiche che, forse con un innocente velatura di oleografia e di colore locale, propongono, un repertorio immaginario – oggi diremmo virtuale – del passato della Napoli “che se ne è andata”” [Zampino 1999, 2-3].

Centoquattordici cromolitografie compongono l'apparato iconografico del volume realizzate dagli artisti Matteo Zampella e Francesco Paolo Aversano. Qui, tra scorcii e vedute, si rivela e si svela l'immagine di una città antica, ricca di storia, di cultura e di stratificazioni. Le cromolitografie rientrano nel grande e significativo lavoro che l'autore adotta per veicolare e tradurre in immagine il racconto della sua Napoli Antica. Le figurazioni, elaborate con la volontà di *fotografare* quei luoghi destinati alla distruzione o a forti trasformazioni, previste nell'ambito del programma di Risana-mento che avrà inizio nel giugno del 1889, offrono molteplici spunti per riflessioni che toccano plurimi aspetti. Gli studi su di esse condotti hanno riguardato considerazioni di natura percettiva e comunicativa, piuttosto che, riconoscendo il valore documentale delle immagini, hanno permesso di rilevare ed evidenziare le permanenze architettoniche e ambientali e/o le permutazioni che hanno interessato i luoghi rappresentati. L'obiettivo è quello di veicolare, attraverso lo studio di figurazioni di ambiti più o meno estesi, che vanno dal *vivo* alle più ampie vedute della città partenopea, un processo di conoscenza che attinge da figurazioni riferite a un tempo lontano, per giungere alla lettura della complessità del *paesaggio culturale* che le figurazioni interpretano.

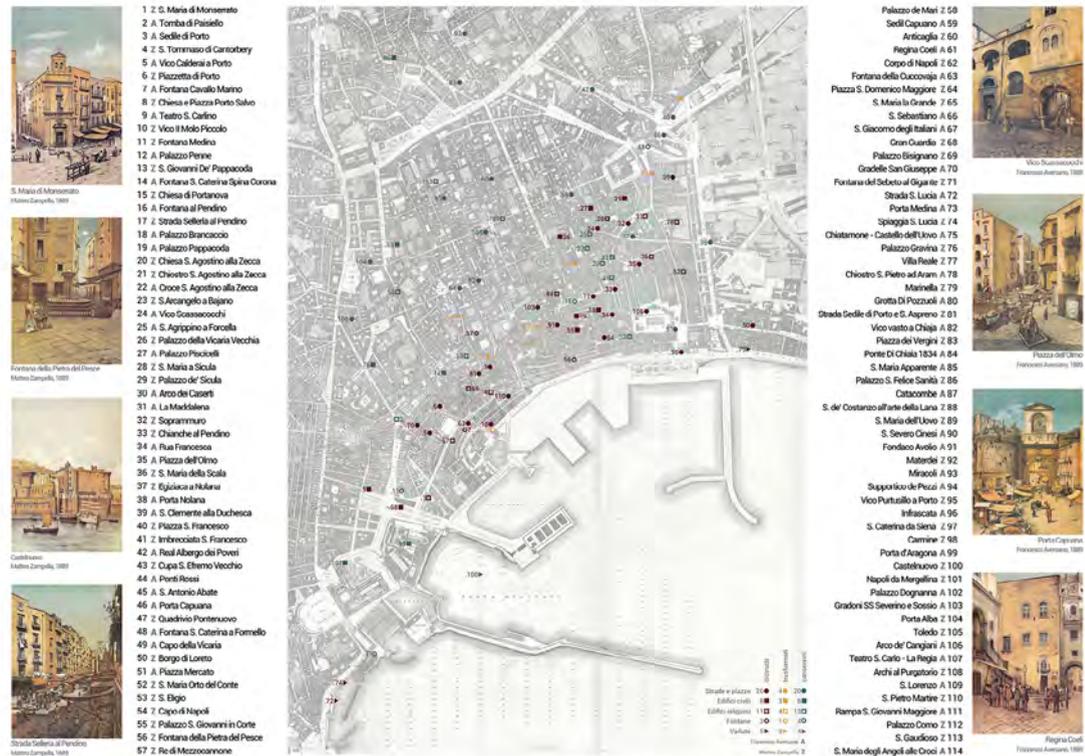


Fig. 11: Individuazione sulla Pianta Schiavoni del 1880 delle 114 cromolitografie realizzate da Zampella e Aversano per il volume di R.D'Ambra, *Napoli Antica*.

Le incisioni sono state distinte per autore, 59 sono opera di Zampella e 55 di Aversano. Gli ambiti, individuati sulla cartografia del tempo, sono stati classificati e raggruppati in base alla tipologia dei luoghi rappresentati. Se si osserva un analogo interesse degli autori per le rappresentazioni di differenti categorie di ambiti, quali le Piazze e le strade, gli edifici civili, le vedute e le fontane, si rileva che la realizzazione delle cromolitografie dedicate agli edifici di culto sono per la quasi totalità appannaggio di Zampella, mentre si devono all'Aversano la rappresentazione delle Porte della città, dei Sedili e delle Cappelle.

Per l'individuazione dei luoghi rappresentati si è scelto di utilizzare, in luogo della pianta topografica della città di Napoli, già presente nel volume del D'Ambra, la Pianta Schiavoni del 1880 che "rappresenta un elemento di importanza fondamentale per la conoscenza della città negli anni che precedettero i lavori di risanamento e per le trasformazioni urbane allora in corso" [Alisio 1983].

Molteplici i particolari e i dettagli che contribuiscono al riconoscimento del valore documentale. Dalla rappresentazione delle piante degli edifici di culto, all'indicazione degli ingressi e delle corti dei palazzi, del verde pubblico e privato, piuttosto che per la presenza delle quote altimetriche, dato significativo per un attento studio dei luoghi.

Rispettando l'originaria numerazione delle incisioni, gli ambiti rappresentati sono stati individuati sulla pianta e suddivisi in cinque categorie identificate da altrettanti simboli: strade e piazze, edifici civili, edifici religiosi, fontane e vedute. Poco meno della metà, 50 cromolitografie, sono dedicate a piazze e strade e ovviamente all'edificato che le delimita. 28, invece, quelle raffiguranti edifici di culto, molti dei quali saranno distrutti nell'ambito degli interventi di Risanamento.

I luoghi descritti e figurati hanno subito differenti livelli di trasformazione. Si è quindi scelto di indicare i simboli con tre colori differenti per segnalare, in rosso i luoghi distrutti, in giallo quelli trasformati e in azzurro quelli sostanzialmente invariati.

Tra le 53 incisioni riferite a luoghi interessati da trasformazioni, più o meno radicali, si ricorda la tavola LXX relativa alle *Gradelle S. Giuseppe*, corrispondente all'area compresa tra via S. Giuseppe, Calata dell'Ospedaletto e Rua Catalana. Qui Aversano raffigura un ambito che muterà completamente a partire dall'apertura di Via C.G.Sanfelice, per continuare con le trasformazioni degli anni '30 del *quartiere Carità*, che provocheranno l'abbattimento della chiesa di *S. Giuseppe Maggiore* e degli edifici adiacenti, quinta della figurazione. La zona raffigurata, e il contesto in cui si inserisce, sarà interessata da ulteriori demolizioni e mutamenti avvenuti nel secondo dopoguerra.

Nel momento in cui un pittore, un fotografo, un rappresentatore è incaricato della figurazione di uno spazio, diverse sono le scelte che contribuiscono alla costruzione di una esperienza percettiva, sintesi dei valori identificativi del luogo.

Come già ricordato da Alisio [Alisio 1980], molte delle cromolitografie sono la puntuale derivazione di foto storiche, diverse riconducibili all'album di Gennaro D'Amato. Questa circostanza rassicura sul rispetto delle regole prospettiche che governano l'immagine e offre un ulteriore strumento di controllo e verifica per l'interpretazione di elementi di dettaglio non sempre leggibili dalla figurazione.

Analizzando l'incisione da un punto di vista proiettivo, al fine di individuare l'orientazione interna e esterna, e procedere alle operazioni di restituzione fotogrammetrica e, conseguentemente, alla ricomposizione delle spazialità rappresentate, diverse sono state le ipotesi avanzate e le verifiche necessarie volte ad individuare il più preciso e attendibile riferimento. Appurato che si tratta di una prospettiva a quadro verticale, già da una prima analisi si è notato che l'osservatore è posto ad una quota rialzata rispetto alla strada, come d'altronde si è riscontrato in diverse cro-

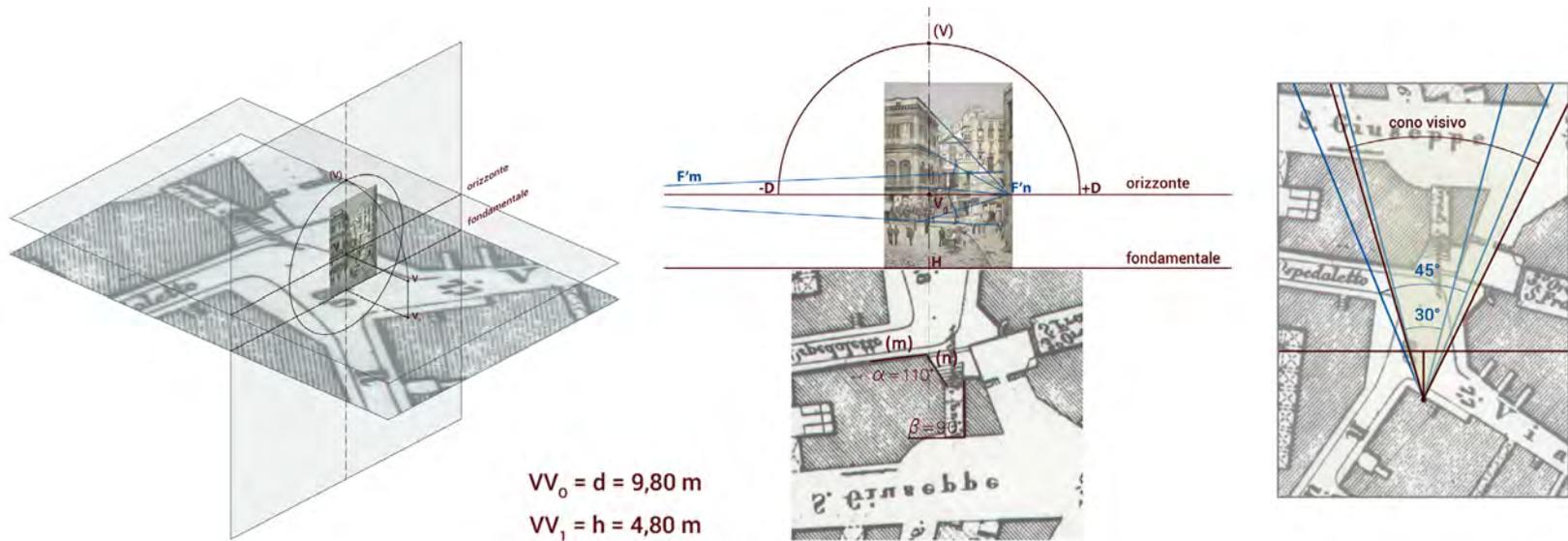


Fig. 12: Individuazione dell'orientazione interna e esterna per la cromolitografia LXX dedicata alle *Gradelle di S. Giuseppe*. Definita l'orientazione si è individuata la corrispondente posizione della pianta (ribaltata) dello Schiavoni. Nel terzo schema è rappresentato il cono visuale ottimale di 30°, relazionato a quello di 45° all'interno del quale rientra il campo raffigurato, impostazione che evita aberrazioni prospettiche.

molitografie. La retta d'orizzonte, infatti, risulta di poco più bassa rispetto alla Via S. Giuseppe, su cui prospetta l'omonima chiesa. Semplice la sua collocazione, determinata individuando i punti di fuga delle due famiglie di rette che disegnano gli spigoli orizzontali dell'edificio sinistro. Per determinare il punto principale V_0 , la traccia del piano visuale e la distanza principale d , sono stati individuati due angoli appartenenti a figure orizzontali: $\alpha = 110^\circ$ definito dai due fronti visibili dell'edificio di sinistra e $\beta = 90^\circ$ individuato dalla giacitura delle *gradelle*. V^* , ribaltato sul quadro di V , è individuato quale intersezione degli archi capaci degli angoli α e β che sottendono le corde, segmenti tra le due coppie dei punti di fuga delle rette che formano gli angoli [Capone 2005].

I dati morfometrici, necessari per impostare le operazioni di ricostruzione degli spazi raffigurati, sono stati desunti dalla pianta Schiavoni, non potendo individuare nell'incisione nessun elemento esistente e rilevabile, che potesse fornire i dati utili per le impostazioni della restituzione fotografometrica. In ultimo la fondamentale f è stata assunta *fittizia* e coincidente con il limite inferiore della figurazione. Si è quindi desunto che una tale vista corrisponde a quella ottenuta da un osservatore posto a 4,80 m dal piano geometrico di riferimento, e a una distanza dal quadro pari a 9,80 m, dati, questi, compatibili con una ripresa fotografica eseguita, verosimilmente, dal primo piano/piano ammezzato dell'edificio compreso tra Via del Cerriglio e Rua Catalana. Il cono visuale che contiene l'ambito restituito e rappresentato, ha una ampiezza di circa 40° .

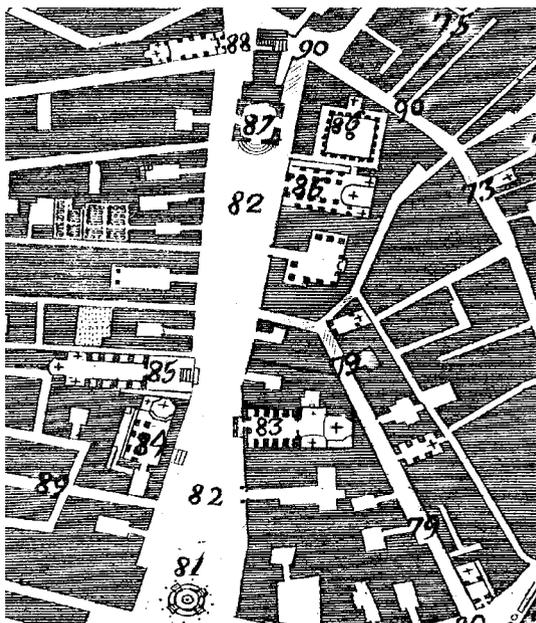
La riconfigurazione architettonica degli edifici visualizzati, si è avvalsa anche di dati acquisiti da documenti catastali, piuttosto che da documentazioni fotografiche, che hanno consentito di ricostruire anche parti di edifici non raffigurate nell'incisione, come è avvenuto per quelli prospettanti la via S. Giuseppe, occultati dall'edificato posto in primo piano.

Nella figurazione si distingue, per la composizione e i caratteri architettonici, l'edificio posto sul margine sinistro. Il palazzo doveva occupare la porzione angolare nord-orientale del lungo blocco, completamente distrutto nel secondo dopoguerra, elemento di cerniera tra Via Medina,



Fig. 13: A. Cardon, *Seggia nuovo - Chiesa di San Giuseppe - l'Ospedaletto - Convento di Santa Maria la nova*. Rame cm 15,5x26.

Fig. 14: Stralcio della Pianta del Duca di Noja, Napoli 1775. Con il n. 87 è indicato il Nuovo Sedile di Porto.



Via Monteoliveto e Rua Catalana. Questo sito era il luogo dove fu realizzato, nel 1742, il Nuovo Sedile di Porto, individuato nella pianta del Duca di Noja e collocato al termine della Strada Castello, l'attuale Via Medina. La tipica architettura è rappresentata anche in una incisione di Antoine Cardon che documenta il luogo, oggetto dei nostri studi, prima delle trasformazioni ottocentesche. Il Sedile sarà distrutto nel 1845 e il suo sedime sarà occupato dall'Hotel Genève, un imponente edificio di gusto neoclassico. Quest'ultimo, visibile in diverse foto e cartoline storiche, chiudeva la quinta prospettiva per chi percorreva la Via Medina da Piazza Castello.

La restituzione fotogrammetrica dell'edificio posto a sinistra delle Gradelle ha consentito di ricavare i dati morfometrici delle componenti visibili. Alto poco più di 21 metri rispetto alla Rua Catalana, è caratterizzato da un basamen-

to a bugne listate e da un fronte articolato su due livelli con balconi ad arco, per il piano nobile, e rettangolari per l'ultimo. Il coronamento si compone di un cornicione con mensole e di un muro scandito dalle piccole finestre che dovevano illuminare il sottotetto. Per determinare e/o ipotizzare la dimensione e l'articolazione dell'intero edificio si è tenuto conto di diverse considerazioni. La sua profondità è stata ipotizzata coincidente con il fronte che delimita il primo tratto delle Gradelle, lungo poco più di otto metri. Ipotesi avanzata perché il lato che segue, ruotato, seppur raffigurato in una vista molto di scorcio, mostra dei caratteri compositivi non riconducibili a quelli del vicino edificio. Per la ricostruzione filologica del fronte su Calata dell'Ospedaletto, in mancanza di fonti fotografiche, si è fatto ricorso ad un documento catastale relativo ai *rilievi dell'esistente* al 1895, che riporta una suddivisione catastale dell'edificato analizzato. Da tale documento, per il quale si rilevano delle differenze con la pianta Schiavoni, si deduce che il fronte poteva avere una dimensione compresa tra i tredici e i quindici metri. Questo dato, unito a quelli morfometrici ricavati dalla fotogrammetria, ha consentito di avanzare diverse ipotesi riconfigurative tenuto anche conto della necessità di ipotizzare la posizione dell'ingresso. Non potendo, per questo ambito, avvalerci della pianta in scala 1:200 rilevata dall'Ufficio Tecnico del Comune di Napoli, in occasione dei lavori di risanamento, che documenta l'articolazione dei piani terra degli edifici, diverse sono state le ipotesi riconfigurative avanzate.

Una prima ipotesi, che vede il fronte lungo 15 metri circa, sei dei quali visibili nella cromolitografia, ha tenuto conto della regolarità e della simmetria che poteva caratterizzare una tale composizione. Un portale collocato in posizione mediana, occupa in altezza l'intero basamento, mentre il fronte vede la riproposizione delle cinque aperture su entrambi i piani. A questa seguono altre quattro ipotesi che si differenziano per la sola soluzione del basamento. Qui il fronte è ipotizzato lungo tredici metri, dato compatibile con la riproposizione di una seconda coppia di finestre, analoga a quella rappresentata nella litografia. Due sono le considerazioni che hanno suggerito altre ipotesi. La prima è legata ai dubbi sul posizionamento degli accessi alle botteghe,

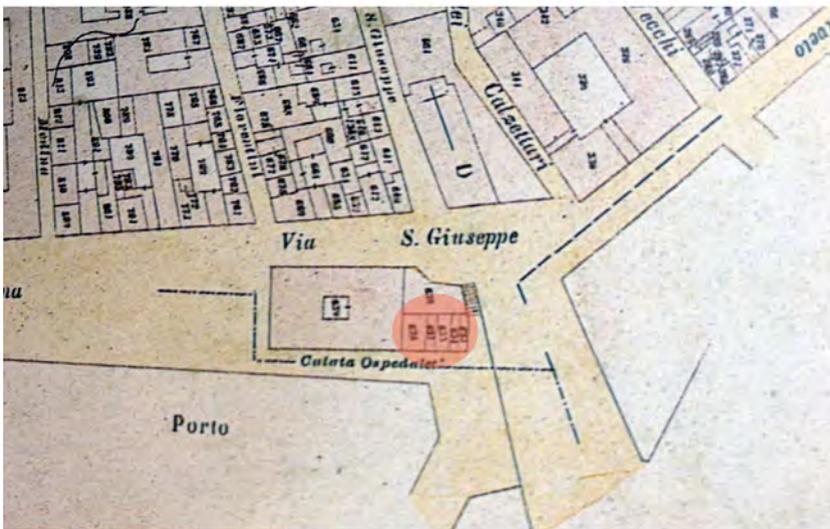


Fig. 15: Francesco Paolo Aversano, *Gradelle S. Giuseppe*, cromolitografia tavola LXX in R.D'Ambrà, *Napoli Antica*, 1889.

Fig. 16: Riconfigurazione filologica del prospetto principale dell'edificio su Calata dell'Ospedaletto che collega Via Medina, posta ad una quota più alta, con Rua Catalana.

Fig. 17: Foglio Catastale in scala 1:1000. *Aggiornamento rilievo esistente al 1895*, tratto da G. Alisio, A. Buccaro, *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Electa Napoli, 1999.

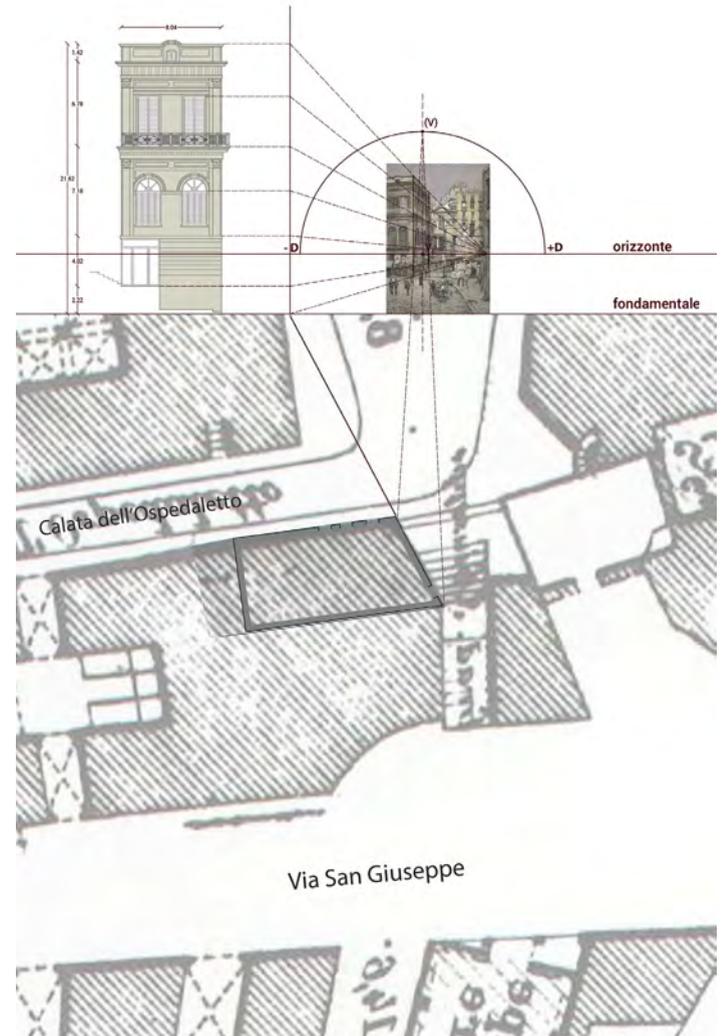


Fig. 18: Studi di restituzione fotogrammetrica sulla cromolitografia delle *Gradelle di S. Giuseppe*. Elaborazione del prospetto laterale dell'edificio sinistro.

I disegni relativi agli studi sulle Gradelle di S. Giuseppe sono stati eseguiti in collaborazione con Annalucia Senatore.



Fig. 19: D'Amato, Gennaro (1857-1947). Fotografia delle *Gradelle di San Giuseppe* dall'album, *Raccolta di Fotografie di NAPOLI del 1800 nei suoi monumenti, nei suoi costumi, nella sua vita* riunita a cura e con note dell'illustratore giornalista Gennaro D'Amato 1930 e la Chiesa di San Giuseppe, demolita nell'ambito degli interventi che interessarono il quartiere Carità e qui ripresa in una foto storica realizzata da Via Guglielmo Sanfelice. Infine una cartolina che ritrae l'Hotel Genève, demolito nel secondo dopoguerra.

Fig. 20: Le diverse ipotesi riconfigurative del fronte dell'edificio sinistra su Calata dell'Ospedaletto.

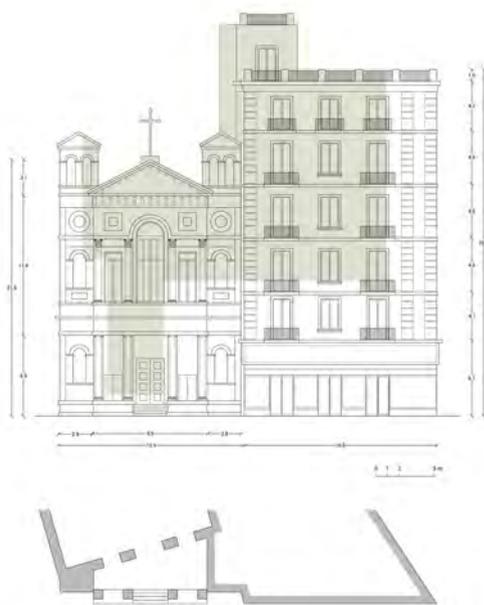


Fig. 21: Rappresentazione della Chiesa di San Giuseppe Maggiore e dell'adiacente edificio. In grigio sono indicate le parti raffigurate nella cromolitografia.

la cui individuazione non può essere certa a causa della poca chiarezza della rappresentazione. Una seconda è legata alla possibilità di non poter escludere che l'accesso al palazzo potesse avvenire in altro modo. Purtroppo, la consueta prassi di rappresentare gli accessi agli edifici nella pianta Schiavoni, non è rispettata per il nostro edificio.

La riconfigurazione, invece, del prospetto della chiesa di San Giuseppe Maggiore e dell'adiacente edificio, desunti i necessari dati metrici dalla restituzione fotogrammetrica, sono stati completati, per le parti non visibili, grazie alle diverse fonti fotografiche dei luoghi che testimoniano le diverse fasi delle trasformazioni. La percezione del fronte cambia infatti significativamente se osservato dalle Gradelle o dalla nuova strada Sanfelice.

Purtroppo le considerevoli trasformazioni che ha subito il luogo analizzato, non consentono di confrontare l'immagine della cromolitografia con un'analoga e attuale visualizzazione dello spazio. Operazione, questa, invece consentita per le indagini condotte sulle incisioni che raffigurano ambiti parzialmente trasformati o conservati.

La tavola CIX dedicata a *S. Lorenzo*, è infatti riferita ad un sito che può considerarsi, fatta eccezione per elementi di *dettaglio*, immutato. La cromolitografia è infatti riferita ad un luogo fortemente consolidato, e significativamente caratterizzante il centro antico.

Importanti le stratificazioni che qui convivono. Sito prima destinato all'agorà greca e poi al foro romano, ha rappresentato per secoli il cuore della vita popolare napoletana. L'Aversano ne ritrae un momento di singolare quiete e restituisce, su quinte successive, architetture di singolare tipicità e riconoscibilità. Sullo sfondo, il particolare campanile di San Gregorio Armeno, realizzato nel sec. XVII sul cavalcavia costruito per collegare il complesso conventuale con il monastero di S. Pantaleone. Sull'alto arco i tre ordini del campanile, caratterizzati da ampie finestre ad arco dalle ricche cornici e dai timpani barocchi, terminano con la cupola a bulbo dall'impianto quadrato.

La litografia è dominata dall'immagine del campanile della chiesa di San Lorenzo, l'antica torre della città [D'Ambra 1999], la cui costruzione risale al 1487 ai tempi di Ferdinando d'Aragona, e si protrasse per circa un ventennio. Sull'alto basamento, che compensa la differenza di quota tra il piano del sagrato e la Via San Gregorio Armeno, che digrada verso il decumano inferiore, quattro gli ordini che si sovrappongono. L'imponente e massiccia torre, rivestita interamente in piperno, propone una soluzione d'angolo e presenta una analoga composizione su entrambi i fronti, fatta eccezione per la larghezza, di poco maggiore su Via San Gregorio Armeno. Dal confronto tra la cromolitografia e l'attuale immagine dei luoghi, si rileva la mutilazione del quinto e più piccolo ordine che fungeva da coronamento. E se questo rappresenta un intervento che modifica l'originaria struttura, la riapertura del vano del secondo ordine, rientra negli interventi di restauro volti al ripristino dell'immagine primigenia. Invariate le immagini della settecentesca facciata della chiesa di San Lorenzo e del quattrocentesco portale d'ingresso al convento francescano, sormontato dagli stemmi in terracotta dei Seggi di Napoli, li collocati nel 1879, oltre a quello del Comune, a testimoniare che i rappresentanti della città si erano lì riuniti per secoli.

Anche in questo caso l'incisione è eseguita dall'Aversano e il luogo è osservato da una quota più alta rispetto al piano di riferimento della scena. Qui l'osservatore si colloca sul sagrato della Chiesa di San Paolo Maggiore, che domina dall'alto la piazza di S. Gaetano. Il piano visuale principale, risulta di poco spostato a sinistra, rispetto alla centralità di Via San Gregorio Armeno, generando una visione molto scorciata del fronte del campanile di S. Lorenzo che prospetta sullo *stenopos*. In questo caso, la retta d'orizzonte è impostata a circa 8 m dal piano geometrico di riferimento, assunto coincidente con il sagrato della chiesa di S. Lorenzo.



Figg. 22, 23: Cromolitografia tavola CIX, *S. Lorenzo*, eseguita da Francesco Paolo Aversano, messa a confronto con una fotografia realizzata dallo stesso punto di vista scelto dal pittore.

frutto delle continue relazioni che si instaurano tra i dati individuati e ricavati dalle fonti planimetriche e quelli dedotti dalle immagini prospettiche delle figurazioni.

4 | Conclusioni

Le *visioni virtuali* si riappropriano quindi dello stretto legame che sussiste con quei luoghi, descrizioni delle *forme del tempo* delineate e delimitate solo apparentemente in un campo spaziale finito, ma che conservano invece uno stretto legame con gli interi contesti che interpretano. Oltre il “margin”, oltre l'apparente confine, continua una dimensione fatta di luoghi, di spazi, di storia e di memoria. Le indagini sulle fonti iconografiche, sui disegni, sui dipinti e sulle incisioni realizzate con tecniche e in tempi differenti, propongono e suggeriscono diversi livelli di approfondimento e conducono a “rivelazioni” che non possono trascendere dalla conoscenza delle vicende storiche e critiche nelle quali si sono compiute e avverate. Le figurazioni analizzate spingono e suggeriscono molteplici chiavi interpretative e suggeriscono legami che non si manifestano nelle sole forme rappresentate. “L'eredità del passato viene non solo riutilizzata, ma anche reinterpretata: il tempo della narrazione viene eliminato in virtù delle operazioni logiche della trasformazione” [Dell'Aquila 2007, 422]. L'immagine cattura un attimo, restituisce un momento, un istante che è sintesi di memorie e storie trascorse ma anche di quelle che si stanno compiendo e avverando. Raffestin afferma che “non è possibile controllare il reale, ma le immagini danno l'illusione del con-

Le necessarie ipotesi e interpretazioni avanzate per le restituzioni di ambiti non più esistenti e per i quali ci si è avvalsi di strumenti cartografici, dall'indubbio valore documentale, ma che ugualmente hanno comportato approssimazioni accettabili, sono superate per le indagini condotte su incisioni che rappresentano architetture esistenti e quindi metricamente controllabili. È ovvio, però, che l'operazione stessa di restituzione fotogrammetrica comporta delle inevitabili approssimazioni derivanti da plurimi fattori che vanno dalle possibili deformazioni che le cromolitografie possono aver subito in fase di riproduzione, alla non sempre univoca possibilità di individuare il disegno prospettico, occultato e celato dalle cromie utilizzate, piuttosto che dalla soggettività delle scelte dell'operatore.

Lo studio condotto sulla cromolitografia CIX conferma il rispetto dei principi proiettivi, testimoniati anche dal confronto tra l'incisione e l'immagine fotografica che ricalca le analoghe scelte interpretative di lettura dei luoghi. Tali ricerche, consentono di intraprendere viaggi che offrono spunti sempre differenti di riflessione, il più delle volte imprevedibili,



Figg. 24, 25: Elaborati grafici di rilievo relazionati ai dati dedotti dalla restituzione fotogrammetrica per il complesso di San Lorenzo. Disegni di Daniela Palomba.

trollo del reale! Il reale è, nello stesso tempo, vissuto e visto, è il rapporto complesso tra l'oggetto e il soggetto" [Raffestin 2016, 63].

Le considerazioni avanzate sono state pronunciate con l'intenzione di rendere visibile anche quello che sul piano della percezione abituale potrebbe risultare *invisibile*. La moltiplicazione delle possibili letture rappresenta un accrescimento ed un arricchimento della realtà. Le immagini, le figurazioni ripropongono non uno spazio replicato bensì una realtà rivelata e "descritta" sotto una differente luce.



Fig. 26: Elaborazione grafica del portale quattrocentesco, ingresso al chiostro del Complesso di S.Lorenzo. Disegni di Daniela Palomba.

Bibliografia

- ALISIO, G. (1980). *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- ALISIO, G. – BUCCARO A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*. Napoli: Electa.
- ALISIO, G. – VALERIO, V. (1983). *La cartografia napoletana dal 1781 al 1889. Il Regno, Napoli, la Terra di Bari*. Napoli: Il Torchio.
- CAPONE, M. (2005). *Prospettiva e misura*. Napoli: Arte Tipografica Editrice.
- D'AMBRA, R. (1999). *Napoli Antica*. Napoli: Grimaldi & C. Editore.
- DELL'AQUILA, M. (2007). *Le città immaginabili*. In *Le Vie dei Mercanti. Città rete_rete di città*. Atti del quarto Forum Internazionale di Studi (Capri, 9-10 giugno 2006). A cura di GAMBARDELLA, C. – MARTUSCIELLO, S. Napoli: La Scuola di Pitagora, pp.419-422.
- DI MAURO, L. (2011). *Sull'uso delle fonti iconografiche per la storia della città e del paesaggio*. In *Oltre l'Architettura la Rappresentazione*. A cura di DELL'AQUILA, M. – PALOMBA, D. Napoli: Giannini Editore, pp.111-116.
- RAFFESTIN, C. (2016). *Lo sguardo, la memoria e l'immagine, ovvero, il meccanismo della visualità*. In *Visualità*. Atti del Seminario di Studi Idee per la Rappresentazione 7 (Aversa, 9 maggio 2014). A cura di BELARDI, P. – CIRAFICI, A. – DI LUGGO, A. et al. Roma: Artegrafica, pp.60-71.
- PAVONE, M. A. (1988). *Napoli scomparsa, nei dipinti di fine Ottocento*. Roma: Newton Compton.
- RUSSO, G. (1960). *Il risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*. Napoli: Società per Risanamento di Napoli.
- ZAMPINO, G. *Prefazione*. In D'AMBRA, R. (1999). *Napoli Antica*. Napoli: Grimaldi & C. Editore, pp.2-3.

Sitografia

Si segnala, quale fonte e riferimento per lo studio sulle guide e l'iconografia di Napoli, il Progetto “Sviluppo di tecnologie per la digitalizzazione e messa in rete di Archivi e Biblioteche”, consultabile all'indirizzo http://88.53.116.135/bibliotecanew_por/, oltre al lavoro della Fondazione Memofonte che, all'indirizzo <http://www.memofonte.it/ricerche/guide.html>, offre la possibilità di consultare in versione digitale le principali Guide della città di Napoli.