

anno VI, n. 1, gen.-giu. 2021

ISSN 2499-1422

e ikonocity

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 VI, n. 1, gen.-giu. 2021

ISSN 2499-1422



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

Federico II University Press



fedQA Press



rivista in open access pubblicata da

Federico II University Press

con

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

dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

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

Federico II University Press



Proposte di contributi, manoscritti e pubblicazioni per recensioni:

www.serena.unina.it/index.php/eikonocity

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

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

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

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

In copertina: Nicolas Chapuy, View of Toledo with the ruins of the *ingenio* of Turriano, ca. 1844. Madrid, Instituto Geográfico Nacional, Cartoteca (13-C-73).

Direttore

Alfredo Buccaro, *Università di Napoli Federico II*

Condirettore

Annunziata Berrino, *Università di Napoli Federico II*

Comitato scientifico internazionale

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

Comitato di redazione

Émilie Beck, *Université Paris 13*
Gemma Belli, *Università di Napoli Federico II*
Gisela Bungarten, *Museumslandschaft Hessen Kassel*
Francesca Capano, *Università di Napoli Federico II*
Anna Ciotta, *Università di Torino*
Anda-Lucia Spânu, *Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu*
Carla Fernández Martínez, *Universidad de Santiago de Compostela*
Daniela Palomba, *Università di Napoli Federico II*
Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*
Massimo Visone, *Università di Napoli Federico II*

Direttore responsabile

Alessandro Castagnaro, *Università di Napoli Federico II*

Direttore progetto grafico

Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*

Segreteria amministrativa

Ilaria Bruno, *Università di Napoli Federico II*

*Redazione scientifica: Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone.
La rubrica Letture & Ricerche è a cura di Alessandra Veropalumbo.*



Editoriale	7
La città e il valore dei segni condivisi dell'immagine storica urbana	

- 9 Pursuing the Perspective. Conflicts and Accidents in the *Gran Palazzo degli Eccellentissimi Borghesi a Ripetta*
Fabio Colonnese
- 27 The journey through Spain of John Synge and three views of Toledo in 1813
Francisco Javier Novo Sánchez
- 49 Permanenza di un tòpos iconografico, da paesaggio romantico
a paesaggio abbandonato: il vallone dei Mulini a Sorrento
Alessandra Veropalumbo
- 73 The Anglo-Saxon Preference toward High-rise Buildings inspired
by Italian Medieval Towers between the 19th and 20th Centuries
Ewa Kawamura
- 87 Raccordare Napoli con una linea obliqua: il segno che inventò l'idea
Claudia Cennamo, Gerardo Cennamo

La città e il valore dei segni condivisi dell'immagine storica urbana

Editoriale

Alfredo Buccaro

Come ha dimostrato il recente Convegno Internazionale CIRICE 20_21, il nostro Centro fa della multidisciplinarietà una solida base di lavoro, che funge da strumento indispensabile per l'analisi del palinsesto urbano e delle sue architetture condotta con riferimento alla rappresentazione storica del costruito e del suo contesto. Il CIRICE, dopo oltre un ventennio di attività ininterrotta nel campo della ricerca scientifica, della collaborazione con gli enti pubblici e della formazione dei giovani studiosi nei settori della storia della città e dell'architettura, dell'iconografia e della cartografia urbana, rappresenta oggi un'istituzione di spicco nella nostra Università e l'unico centro di ricerca in Europa per la specificità dei suoi studi. Grazie alla diffusione del sapere disciplinare che ha promosso attraverso un'alacre attività editoriale e all'appuntamento biennale offerto dai suoi convegni, il CIRICE è divenuto per gli studiosi operanti dentro e fuori dal nostro continente un importante riferimento e le sue molteplici iniziative un terreno di costante confronto e cimento.

Tutto questo si deve certamente a un manipolo di studiosi che, sotto la guida di chi scrive, hanno cercato di non dissipare il patrimonio di esperienze maturate in questi anni. Anzi essi sono riusciti, io credo, a metterlo a frutto con eccellenti risultati, presentandolo nelle pagine di questa rivista e ponendone in luce i costanti aggiornamenti, condotti attraverso l'affinamento di metodologie di ricerca al passo con il dibattito scientifico e con l'evoluzione degli strumenti tecnici favorita dal progresso delle *digital humanities*.

Questo numero di *Eikonocity* prosegue proprio sul terreno della molteplicità degli approcci al tema della città e dei suoi 'iconemi', riconoscendo in questi segni condivisi dalla comunità cittadina nel corso della sua storia i simboli sociali e i poli del paesaggio urbano ricorrenti nella sua rappresentazione. Come ampiamente dimostrano i contributi di questo numero, il valore del *tòpos*, dalla scala urbana a quella della singola architettura, costantemente emerge nella produzione iconografica, che finisce dunque per essere nel contempo effetto del processo di consolidamento di tali simboli ma anche strumento della loro diffusione e condivisione.

Nella presente occasione gli autori riescono a penetrare le ragioni progettuali alla base delle architetture della città e il loro conseguente ruolo nella formazione del paesaggio urbano, come negli articoli di Kawamura e di Colonnese con riferimento alle città anglosassoni e al contesto romano o, con particolare riguardo alle invarianti iconografiche assunte dai viaggiatori dell'età romantica per Toledo e per Sorrento, in quelli di Novo Sánchez e di Veropalumbo. Nell'originale contributo dei Cennamo, poi, si dimostra – anche con l'ausilio delle belle tavole a corredo – come il tema de *La città obliqua* abbia assunto per Napoli, negli anni Ottanta del secolo scorso, un autentico valore iconico, riconducibile a una precisa tendenza culturale maturata a quel tempo nella Facoltà di Architettura.

Pursuing the Perspective. Conflicts and Accidents in the *Gran Palazzo degli Eccellentissimi Borghesi a Ripetta*

Fabio Colonnese

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

Abstract

Palazzo Borghese a Ripetta is an example of how architecture can be distilled over centuries of projects and repentances, of additions and transformations driven by changing and contradictory political and economic interests. At the beginning of the 17th century, the building became a battlefield between renovation and conservation forces, eventually producing an irregular, strange cembalo-shape palace in which the axial transparency of perspective is replaced by a polycentric montage of events.

Perseguire la prospettiva. Conflitti e incidenti nel Gran Palazzo degli Eccellentissimi Borghesi a Ripetta

Palazzo Borghese alla Ripetta è un esempio di come l'architettura possa essere distillata in secoli di progetti e pentimenti, di integrazioni e trasformazioni guidate da mutevoli e contraddittori interessi politici ed economici. All'inizio del Seicento, l'edificio divenne un campo di battaglia tra le forze del rinnovamento e quelle della conservazione, che generò un palazzo a forma di cembalo eccentrico e irregolare, in cui la trasparenza assiale della prospettiva è sostituita da un policentrico montaggio di eventi spaziali.

Keywords: Palazzo Borghese, Perspective Analysis, Reconstruction.

Palazzo Borghese, analisi prospettica, ricostruzione.

Fabio Colonnese is an architect and research fellow in the Department of History, Drawing, and Restoration of Architecture at Sapienza University of Rome, where he taught Descriptive Geometry and Architectural Survey and Drawing. His research deals with labyrinths, digital reconstructions, perspective devices and urban images.

Author: fabio.colonnese@uniroma1.it

Received October 3, 2020; accepted November 12, 2020

1 | Introduction

«A Royal Palace should be sited in the city center, should be of easy access, and should be gracefully decorated, elegant, and refined, rather than ostentatious» [Alberti 1988, 121].

«All the architecture is played between the elaboration of a form – with the organization of the parts that perform functional tasks – and its planting to the ground [...]. I would like to make you understand that our planning effort extends between two moments: between the moment of abstraction, almost mental, of the form and the moment of the collision of that form with the site, with the topographic constraints» [Venezia 2011, 76].

At the end of the 15th century, the type of the Roman courtyard palace was developed by joining antiquarian suggestions and prototypes from Florence and Urbino to the model of the cardinal palace with a corner tower [Bruschi 1989]. Like Cardinal Riario's Palazzo della Cancelleria, the palatine church was assimilated behind a uniform stone facade, useful to consecrate the residence itself [Fagiolo 2012]; the corner tower was declined in the *altana* and an upper loggia was opened to look at the landscape in the distance; the main staircase leading to the *piano nobile* was placed under the *portico*; the courtyard, which was generally square and symmetrical to the vaulted vestibule, became the heart of the palace and was occasionally connected to a secret garden equipped with statues, fountains, nymphaeums and grottos. In the 1520s, Antonio da Sangallo the Younger's Palazzo Farnese set the architectural standard

of the *palatium* in Rome, becoming an icon of power. In the wake of Vitruvius and Leon Battista Alberti, a palace had to be closed at the ground floor, amplifying the liminal value of the monumental gate as well the private role of the square courtyard [Fantoni 2002, 100] while its façade, geometric shape and interior organization were to express magnificence, order, and, indirectly, the owner's political and economic power. Most of the ambitious Roman families, which were displeased with a passive adaptation to a site, often pursued also «a policy of active change, first of their own contours and then of the larger environment» [Connors 1989, 223] to exhibit their prominence and to enhance the formal qualities of their palaces. Palazzo Farnese itself was the fulcrum of an extensive urban redefinition and regularization project. Michelangelo is supposed to have planned an astonishing perspective sequence composed by: the axial via dei Baullari, which had been rectified and extended to become a section of the via Papalis [Cafà 2010]; the rectangular square with the two fountains made of ancient granite stone basins; the Vitruvian vestibule; the three-order cubic courtyard; the rear garden, and an unbuilt bridge designed to cross the Tiber and connect the palace with another garden by the villa Chigi-Farnesina and the Mons Janus beyond them. According to Vasari, standing «at the main portal of the palace toward the Campo di Fiori, one might see at a glance the court, the fountain, the via Giulia, the bridge, and the beauties of the other garden terminating at the other portal giving onto the Strada di Trastevere» [Ackerman 1986, 188].

Although Michelangelo's project was only partially fulfilled, the regular form of Palazzo Farnese testifies of a linear constructive process and a power able to guide it through the decades. On the contrary, Palazzo Borghese in Campus Martius, formally the urban *Reggia* of Pope Paolo III, results of decades of designs and repentances, of unifications and transformations driven by changing and contradictory political and economic interests.

The palace is close to the Tiber, in a trapezoidal area delimited by via Ripetta, via dell'Arancio, via Monte d'Oro and via Fontanella Borghese. Its historical and constructive events are closely related not only to the different families that have driven the transformations – in particular, the nearby palace of the Grand Duke of Tuscany in piazza Firenze – but also to the morphological features of the site, the activities of the port of Ripetta, the urban enterprises promoted by different popes, and the accomplishments of the religious communities and neighboring confraternities, such as the Hospital of San Giacomo degli Incurabili, the Confraternity of San Rocco, the Communities of the Illyrians (Schiavoni or Croats), and of Lombards [Fregna - Polito 1973; Zanchettin 2001; Simoncini 2007].

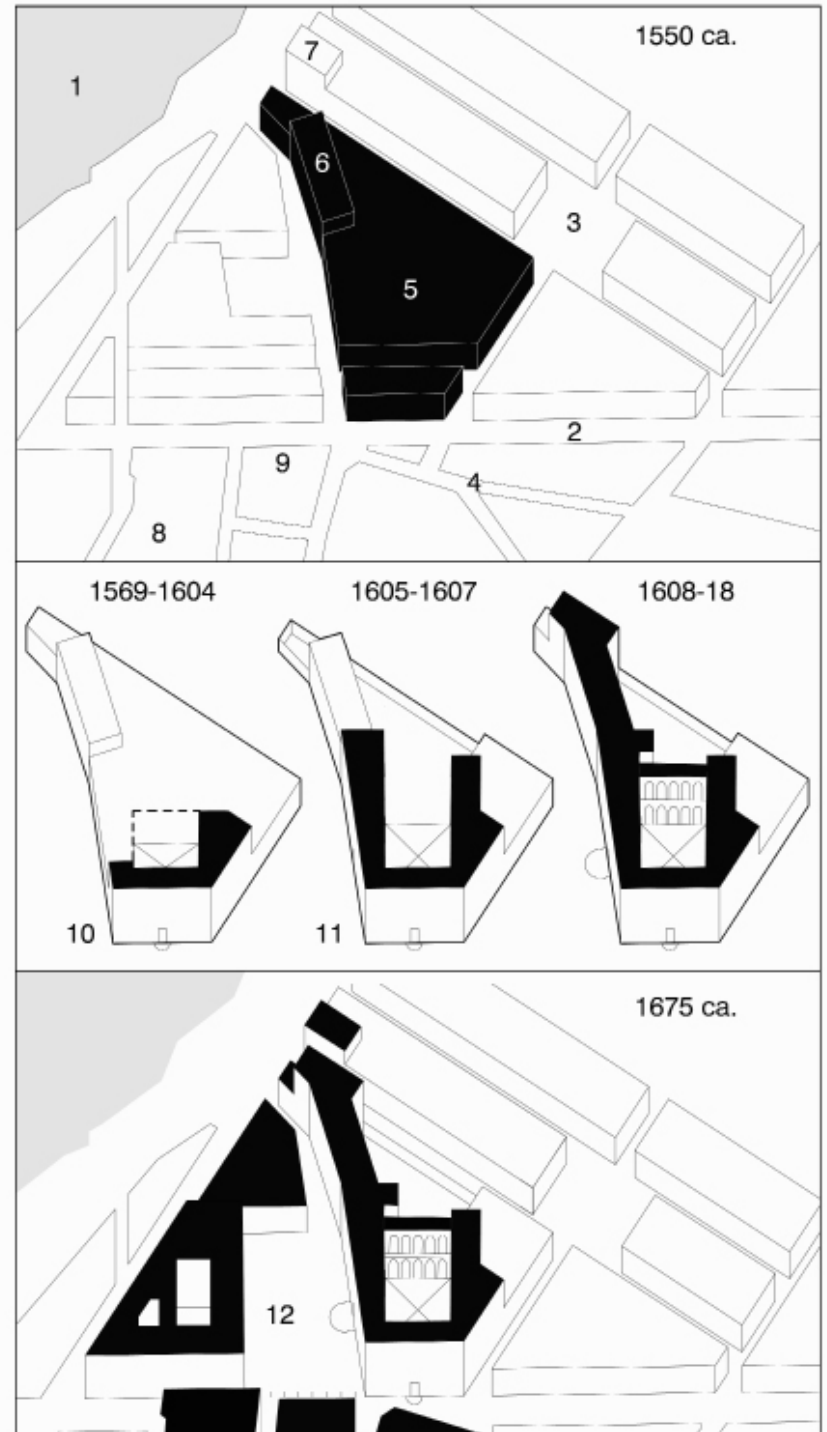
The complex development of the area known as *Hortacci* was enquired by Hibbard's [1962] fundamental study, Waddy [1990], Fumagalli [1994], and Cavazza [2003]. Their studies demonstrate that since the second half of the 16th century, the area was dominated by the palace of Rodrigo Borgia, which first passed to Ascanio Sforza (and was also inhabited by Felice della Rovere, a powerful illegitimate daughter of Julius II) and then to Maddalena Cibo, Leo X's sister, and her sons. In addition to via della Lupa, which descended towards the river and was later absorbed by piazza Borghese, the site of the future Palazzo Borghese was defined by three new straight streets: via Leoniana/Ripetta, opened by Leo X in 1513; via del Melangolo/Arancio, part of Baldassarre Peruzzi's lotting of piazza Monte d'Oro commissioned by Sigismondo Chigi, who had acquired the Cibo's estate, in 1523; and via Trinitatis/Fontanella Borghese in 1548, which around 1610 would become part of the new papal itinerary from the Quirinale to the Vatican [Connors 1989, 19]. Sigismondo's heirs lived in the palace until 1534. They were replaced, in sequence, by: Paolo III Farnese and his nephew Orazio, from 1544 onwards; the Cardinal Giovanni Poggio, who died in



Fig. 1: Rome, Palazzo Borghese seen from via della Lupa (photo by the author).

Fig. 2: Development of construction stages of Palazzo Borghese (drawing by the author).

1. Tiber; 2. via Trinitatis; 3. piazza Monte D'Oro; 4. via del Leone; 5. Borgia/Sforza/Cibo/Chigi's estate; 6. Palazzo Farnese/Poggio; 7. Palazzetto Baschenis; 8. Palazzo of Grand Duke of Tuscany/Medici; 9. Palazzo Del Giglio/Deza; 10. Palazzetto Maffei; 11. Palazzo Borghese; 12. piazza Borghese.



Bologna in 1560; and Tommaso del Giglio, procurator of finances and architectural achievements of the Farnese family. Del Giglio called Jacopo Barozzi da Vignola, the real *deus ex machina* according to Frommel [2013], to reshape his new palace starting with a façade with three stories of nine bays on via Trinitatis. After Vignola's death in 1573, the original arched courtyard on twin columns is continued by Martino Longhi the Elder. The palace was still unfinished when the Spanish cardinal Pedro Deza bought it in 1584. He asked Flaminio Ponzio to add a staircase in the corner of the courtyard and to extend the courtyard loggia towards via Monte d'Oro up to the fifth arch. After Sixtus V failed to aggregate the palace to the hospital and church of 'Schiavoni a Ripetta' in 1589, Palazzo Deza became a sort of luxury hotel that welcomed the emperor's ambassador, the Cardinal Aldobrandini and, above all, the Cardinal Camillo Borghese, whose family from Siena lived nearby, in some houses built in 1587 at Ripetta.

Although the efforts of the Borghese family, the reception of the palace was difficult and controversial, also inspiring fanciful interpretations. At the end of 1970s, Colin Rowe assumed Palazzo Borghese as a sort of contradictory organism that «contrives both to respond to this site and to behave as a representative palace of the Farnese type: but, with the 'perfect' *cortile* now embedded in a volume of highly 'imperfect' and elastic perimeter [...] enabled to act as no more than a 'free' response to adjacency» [Rowe - Koetter 1978, 77-78]. Actually, the irregularities, the oddities, and the controversial cembalo-shape, which provoked the disfavor of 18th century critics, resulted mostly of a few specific decisions and events occurred in rather short period at the beginning of 17th century, after Camillo Borghese purchased it.

This article originates from hours of direct observations and conjectures from the windows of the nearby Faculty of Architecture as a student; develops from my direct involvement, together with Prof. Daniela Fondi, in the refurbishment design of piazza Borghese from 2007 to 2010 [Colonnese 2010]; and was enriched by the visit and the direct survey of a part of the interiors during the restoration activities directed by Mario and Fabio Baldini [1999], whom I sincerely thank. In particular, it focuses on the analyses and reconstructions of the projects depicted in two frescos in the Vatican apartments, generally disregarded by the scholars, and of a large plan of the first-floor at the Albertina Museum in Vienna. Compared with the documents describing the Pope's intents and the public reception of the building itself, they allow to elucidate a crucial phase of the conflict between the driving idea of a regular Renaissance palace and the empiric respond to the political and economic contingencies, exploited mainly through a policy of expansion, acquisition, and transformation of urban neighbors.

2 | The Image of the Building in Two Vatican Frescos

The cardinal Camillo Borghese from Siena bought the palace on February 14th, 1605, from the heirs of Pedro Deza, a Spanish cardinal died in 1600. Three months later, Camillo was elected Pope with the name of Paolo V and gave the unfinished palace to his brothers, with the task of transforming it into an 'imperial palace'. The inner courtyard passed from a square to a rectangular scheme with five by seven arches; the western wing was continued on the future Piazza Borghese, arriving first at nine and then at thirteen bays. When a second gateway was added in the middle of this sort of second façade, Leon Battista Alberti's [1968, V, 340] idea that the house is expected to have only one entrance was definitely denied and the palace's development took an alternative, ambiguous development.

Around 1607, Paolo V commissioned two frescoes of the palace in Campus Martius to be painted onto the lunettes of the Papal Representative Apartment in the Vatican Palaces, together with the

other Borghese's works. The frescoes show two opposing views of the building: the façade on Via Trinitatis and the courtyard seen from the garden. Both the views present an idealized form of the building with several dimensional and design inconsistencies between the views and concerning with the actual urban configuration. The image of the palace seems to negotiate the heritage of the original Vignolesque project for Tommaso Del Giglio, procurator of finances and architectural achievements of the Farnese family, with the actual palace being built under the supervision of Flaminio Ponzio, till 1613, and then of Jan Van Zanten (Giovanni Vasanzio) together with Carlo Maderno. Such historical imagery might be inaccurate as the anonymous artist might have painted either from a verbal description rather than a personal knowledge of the site; likely, the artist intended to create a sort of visual hyperbole, as the palace and site are depicted in an idealized form. This was a quite common attitude. For example, some years later, the obscure Orazio Busini took inspiration from emphatic axiality, symmetry, and uniformity of Palazzo Farnese to engrave an idealized plan of Palazzo Barberini inscribed in a square as «a panegyric in the language of architecture tailored to the perceived inclinations of a potential Barberini patron» [Beldon Scott - Connors 1995, 219], which indirectly confirms the long-lasting influence of Sangallo's masterpiece. Anyway, the analyses reveal elements that allows to consider these frescoes as a compromise between previous designs and the project actually being executed.

2.1 The façade and the piazza

The first view (in figure 3, above) shows the palace as a trapezoidal, monolithic, and symmetrical prism with a central door and a quadrangular square before. It is surrounded by smaller buildings. The virtual beholder is placed on the axis of the entrance on via Trinitatis. Both sides of the building are visible and present the same grade of foreshortening. The right wing of the building extends to the whole via Monte d'Oro and, except for the tower, replicates the other on the future Piazza Borghese, with thirteen bays and a central gateway.

A sort of *temenos* marked by a fence, the raised rectangular piazza breaks the continuity of via Trinitatis, imposing itself as a *sagrato* at the same level of the interior courtyard. It may respond to the altimetric difference that existed between via Trinitatis and the vestibule, which was eventually solved by a circular *cordinata*. The stone balustrade with statues upon recalls the piazza built in the same years in front of the Villa Pinciana, today Galleria Borghese. The cross of stairs with the central fountain emphasizes the sacredness of the palatine threshold, giving the palace a role of urban center.

A geometric analysis has confirmed that the façade, which is proportioned according to a golden rectangle, reproduces the built one. A perspective analysis has allowed to measure the depicted space. A first geometric horizon line is placed by the upper frame of the third-floor windows and rules the elements in the lower part of the composition. The side fronts of the palace converge instead to vanishing points placed on a second lower horizon line which is located near the windows of the second level, practically half of the total height of building. The painter used vanishing points placed on two different horizon lines to ensure, at the same time, the visibility of the piazza and to give a monumental character of the building by depicting it 'from below'. The perspective setting produces a horizontal symmetry between the lines of the upper eaves and the ground. This stratagem gives the painted architecture an abstract quality that can be generally found in the illustrations of architectural and perspective treatises.

A perspective rectification has been made by considering the piazza first as a square and then as a rectangle with the statues placed in the nodes of a square grid. These two hypotheses, combined with the presence of two different horizons, led the author to explore several configurations. As the

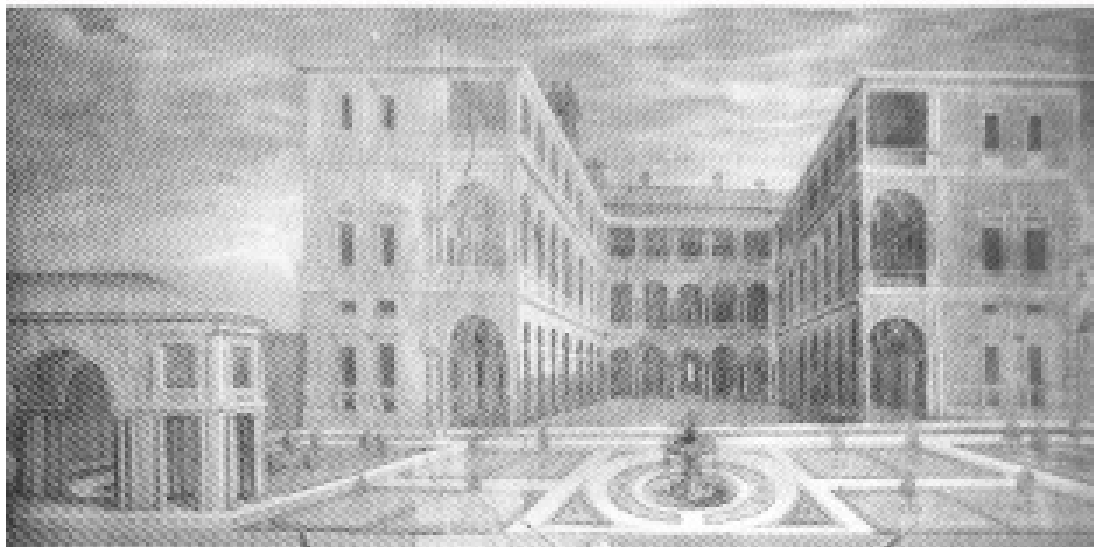
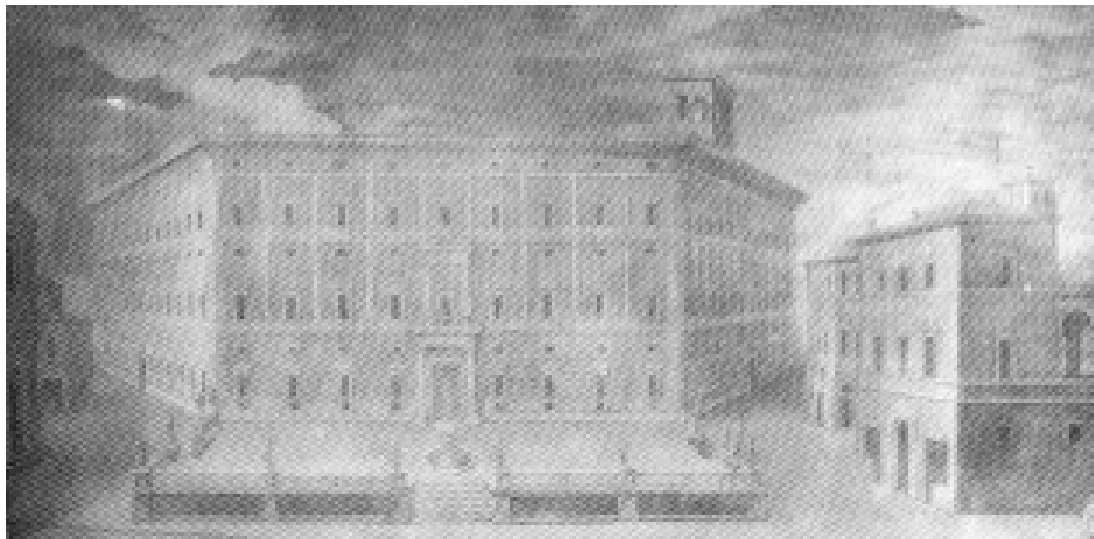


Fig. 3: Palazzo Borghese (above) and the Courtyard of Palazzo Borghese (below). Rome, Papal Representative Apartment in the Vatican Palaces, 1607 ca. (Fumagalli 1994, 32).



Fig. 4: Palazzo Borghese seen from via Trinitatis/Borghese. Digital reconstruction of the rectangular square in via Trinitatis after perspectival restitution of the fresco. Balustrades and statues are taken from the Casino Pinciano (photomontage by the author).

frescoes show an attitude to idealize and consider the delineation of plan and elevation as two distinct operations, the piazza is presumed to have been designed with a rectangular form but then represented as a square, whose diagonals identify the side fronts' vanishing points on the lower horizon.

The perspective rectification has revealed also the 'true form' of the depicted palace. Its trapezoidal plan has sides inclined by 108 degrees with respect to the facade. When compared with the internal angles on piazza Borghese and via Monte d'Oro, which respectively are 102 and 122 degrees wide, this angle appears to be a compromise (and certainly a smaller angle would make rendering the windows on the shortened fronts more complicated). By assuming the façade is about 41 meters long, the sides result to be about 65 meters long, only three meters longer than the actual size of the wing on piazza Borghese. This is a negligible error when considering the approximations of this graphic operation, based on digital pictures of the frescoes.

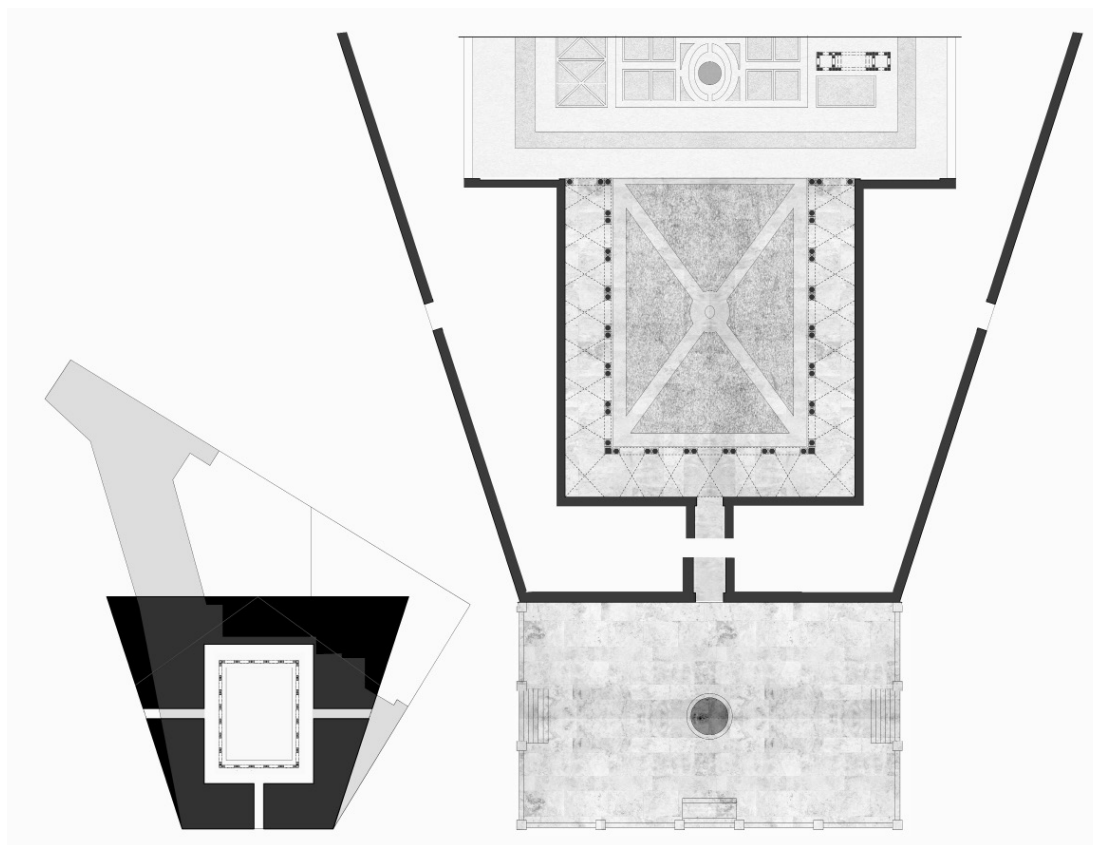
As the painting closely reflects the general shape of the palace, the painter probably followed the indications of a still fairly regular project. Some discrepancies concerning with the built façade, such as the rustication which is visible only at the ground floor and in the corners of the upper levels, could derive from a previous project. The choice of an angle of about 108 degrees, which is also the internal angle of a regular pentagon, evokes the image of the Palazzo Farnese in Caprarola, whose façade is as long as Palazzo Borghese's.

2.2 The courtyard and the garden

The second fresco shows an even more idealized situation. The courtyard with loggias on three orders is open to the garden. The two wings appear to be as long as the courtyard. Two lower walls border the garden, which is divided by square parterres and enriched by a central fountain and a casino in the foreground (in figure 3, below). Some details of the palace faithfully respect the actual building, such as the discontinuity between the pitch above the façade and that of the loggia; others seem to be linked with either solutions specifically developed for the fresco or previous design stages, such as the lack of the fourth side of the portico and the evident similarities between the shorter fronts and the facades of Palazzo Farnese in Piacenza.

A geometric analysis has revealed some parts of the palace were adapted to fit specific geometric schemes, such the front elevation of the loggia which is inscribed into a square. The perspective analysis has revealed the existence of a single perspective horizon line placed by the ground-floor windowsills and a central main vanishing point placed on it by the main door open to via Trinitatis. The perspective restitution has revealed that all of the lines converge to a single vanishing point. The thickness of the two wings, which is much lesser than real, fosters the idea of a very regular building. The casino is a sort of triumphal arch, perhaps placed in order to fill the horizontal format of the fresco and make the building look even more monumental. It certainly resulted of a design chronologically closer to the depicting of the fresco. In particular, the solution of the central arch on pairs of free columns adjacent to a square pillar, in addition to mentioning the courtyard theme of the palace, shows similarities with other buildings commissioned by Scipione Borghese and designed by Van Zanten with the help of Maderno: for example, the Casino Aurora in the gardens of Quirinale or the facade of the church of San Sebastiano, both of them clearly inspired by Bartolomeo Ammannati's Casino of Villa Medici [Antinori 1995]. The depicted casino was possibly designed for this garden, in a version in which Palazzo Borghese probably would occupy the whole site up to piazza Monte d'Oro, or for some location near Villa Borghese. Moreover, the casino's size is also compatible with the front on via Ripetta and it could even be an early design for the future loggia on the Tiber.

Fig. 5: Left: Trapezoidal plan of Palazzo Borghese (black) after the perspectival restitution of the fresco overlapped onto a regular pentagon (white line) and the actual plan (light gray); right: Combination of the two plans after perspective rectification of frescoes (drawing by the author).



3 | The Albertina Plan

In 1607, probably during the very making of the frescoes, Enea Orlandini definitively abandoned the adjacent Palazzo Farnese-Poggio and the Borghese family could acquire it. Instead of demolishing it, they decided to keep it and simply to continue the «Palazzo alla Imperiale, per non dir alla Pontificale, con tutte le habitationi et membri di stanze, che sono necessarie ad un Papa» [Orbaan 1922, 85; Hibbard 1962, 49]. The design of the façade was kept unchanged up to Via Ripetta to cover the old building and make everything uniform. Only a vertical band of rustication marks the passage between the two facades, whose divergence angle is about 6 degrees wide. The courtyard was completed with a double loggia on the garden side, closed by a wall on the ground floor with only a central door to access the secret garden. An oval plan staircase, inspired to Mascherino's *lumaca* in the Quirinale Palace, was built in the garden, at the intersection between the fourth arm of the loggia and the western wing. Anyway, Paolo V was not fulfilled with these works. In October 1608, he complained about the *fabbrica*, «la q.le sebene è grand.ma bella et magnifica, in ogni modo non solo la facciata, ma anco molte stanze vengono storte, et del tutto vogliono ne sia stata causa la parsimonia, et l'haver voluto salvare la fabbrica vecchia» [Orbaan 1922, 117-118; Hibbard 1962, 53]. He is supposed to be even looking for an alternative site to move his family, which, in the meantime, had grown both in number and status, and expressed requests of increasing complexity.

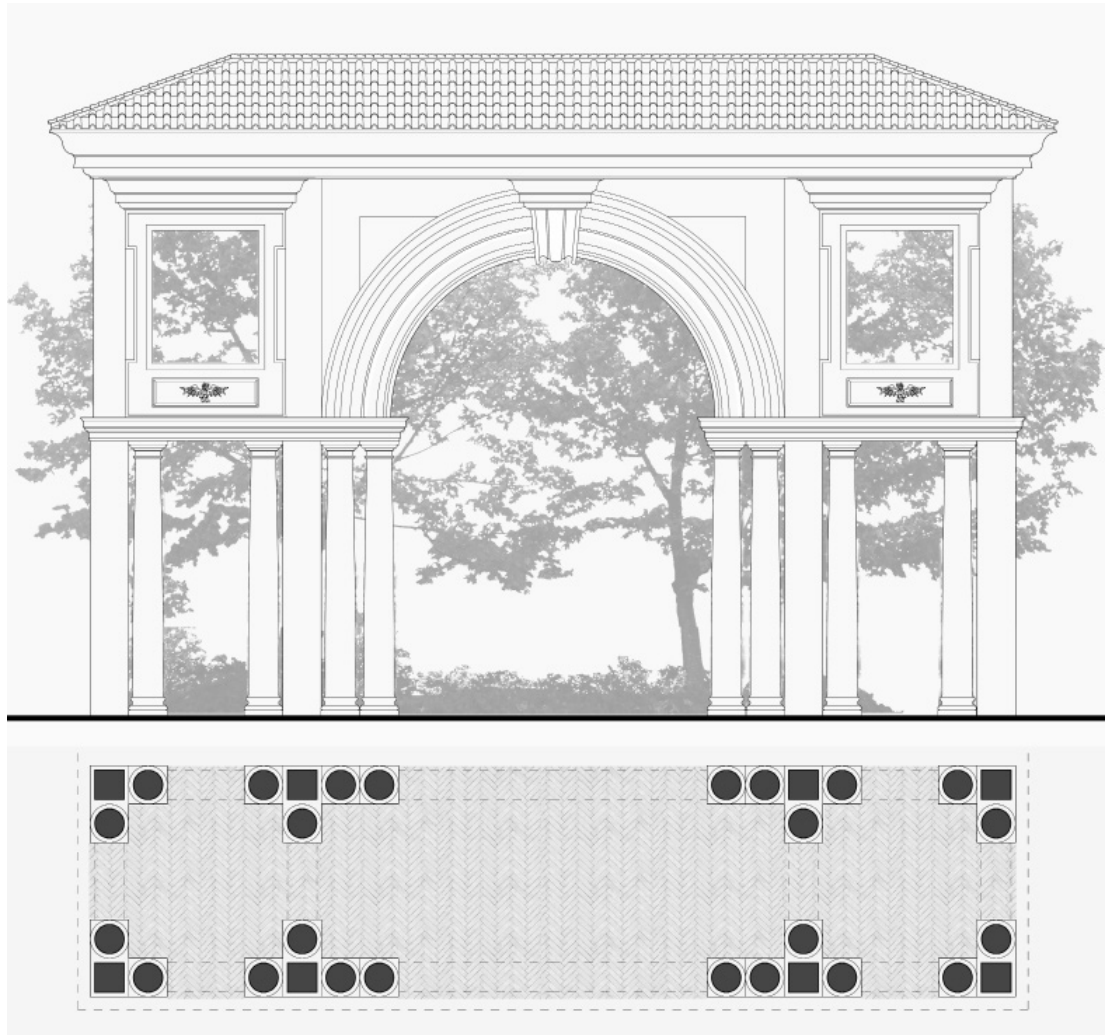


Fig. 6: Plan and elevation of the Casino after perspectival restitution of the fresco (drawing by the author).

Waddy [1990] attributes to the death of his younger brother Giovan Battista in 1609, and to the consequent changes in family needs, the decision to welcome the relatives in the palace in Campus Martius.

A large sheet conserved in Vienna shows the plan of the first floor of the building¹. It is generally dated to 1611 but it could be anticipated to 1610, when the ambition for a huge, isolated palace was still alive. It records both the status of these works – the parts with the walls filled – and a project of occupation of the entire site. It includes: a suspended garden on via Ripetta with no apparent loggia; the completion of the wing along the whole Via Monte d'Oro; and a long, suspended gallery on via dell'Arancio. The insertion of a third staircase at the new gateway in via Monte d'Oro, as already depicted in the fresco, would have divided the building into three separate apartments, in view of the coming of Marcantonio or Scipione Borghese and their relatives.

¹ Girolamo Rainaldi (Carlo Maderno, Flaminio Ponzio, Jan Van Zanten, Francesco Borromini), plan of Palazzo Borghese, 1611 ca., 51,2 x 74,3 cm. Vienna, Albertina, Zeichnung und Druckgrafik Sammlungen, AZRom 1001.

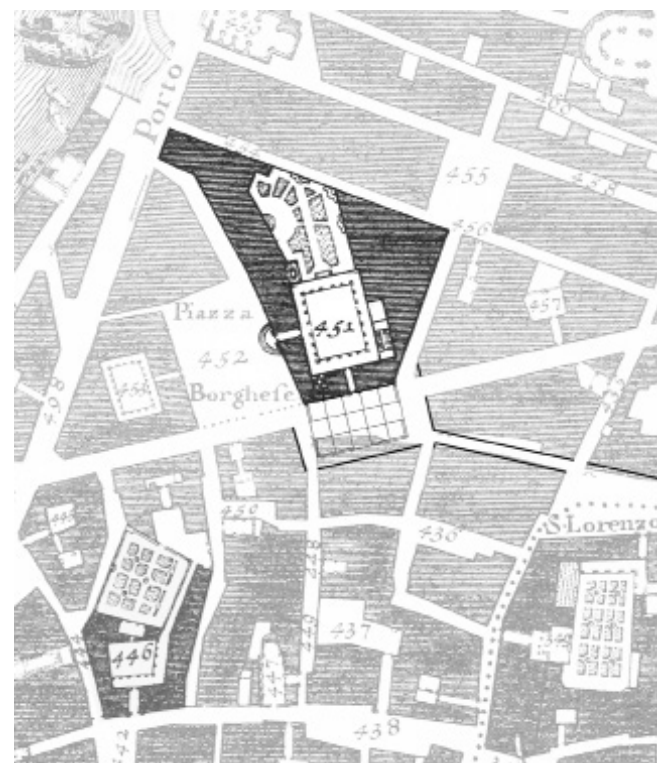
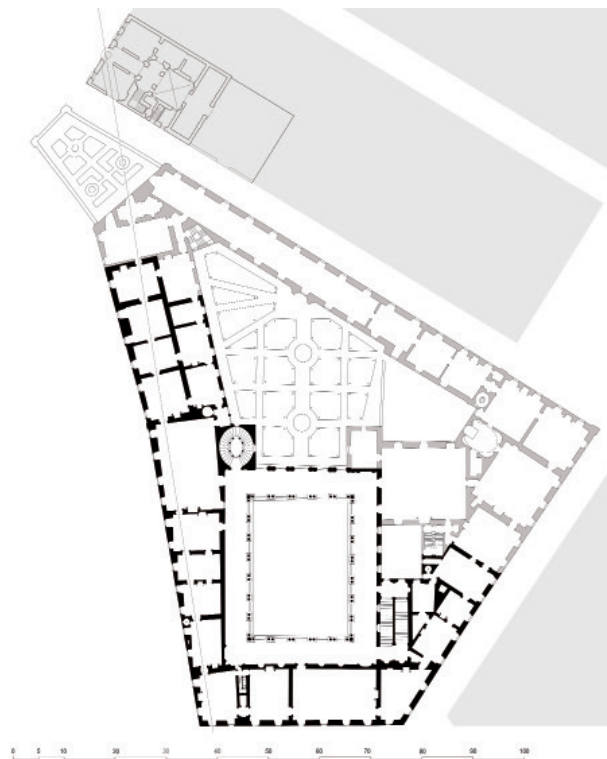


Fig. 7: Plan of first floor of Palazzo Borghese, 1611 ca. Vienna, Albertina, AZRom1001. This large design (51,2 x 74,3 cm) has been alternatively attributed to Girolamo Rainaldi, Carlo Maderno, Flaminio Ponzio, and Jan Van Zanten while Francesco Borromini is supposed to be the draftsman.

Fig. 8: Plan of first floor of Palazzo Borghese after the Albertina sheet (drawing by the author). Black filled walls mark the existing palace while gray filled walls identify the planned extension. The shape of surroundings in light gray as well the plan of first floor of Palazzetto Baschenis have been added by the author.

Fig. 9: Palazzo Borghese with the rectangular square along via Trinitatis, with the partial cut of Palazzetto Maffei-Borghese and hypothetic trajectory of the street to via del Corso and via Frattina Below, the Palace of the Grand Duke of Tuscany (drawing by the author on G.B. Nolli's Plan of Rome, 1748).

The plan, which has been redrawn and integrated with the nearby palace to show the complete perspective enfilade and evaluate the tested solutions, reveals the difficulty of achieving regular and well-lit rooms, having to consider at least six different alignments – the courtyard and the external walls – and trying to make the most of the interstices for service stairs and closets. In the difficult interlocking of quadrangular rooms, the architect adopted geometries that empirically orchestrate the windows jambs, the vaults deformation, the projections of the internal partitions and regularize the rooms by differentiated enlargements of the external walls. At the same time, the plan reveals a great attention to the geometric system of the rectangular courtyard. Perpendicular to the via Trinitatis, it presents two staircases in the opposite corners and two vestibules on the two orthogonal axes. The fictitious regularity of the crystalline vestibule-courtyard system [Borie - Micheloni - Pinon 2006], which Sebastiano Serlio [1619] had stated as the fundamental core of the palace plans for *Siti di diverse forme fuori squadra*, is also extended to the garden, with the design of the parterres and another tower symmetrical to the one with the oval staircase. The interiors follow the orientation of the courtyard but, as one moves away from the lesser façade, they gradually assume the orientation of the wings on piazza Borghese and via Monte d'Oro, emphasizing the geometric autonomy of the different sections and apartments.

The plan also reveals an optical stratagem to pursue at least an apparent order in the interior rooms. On the first floor of the long wing, there is an enfilade that starts ideally from the window of the corner room on via Trinitatis and ends in the central window of the loggia towards Ripetta. It cuts throughout the full sequence of 13 rooms, probably focusing on a tree of the suspended garden-terrace. Its axis follows a trajectory that is parallel to the first part of the wing but inevitably diverges by six degrees from the wall of the old Palazzo Farnese-Poggio. Although causing a few problems in the arrangement of fireplaces, furnishings and decorative motifs of the rooms, it was considered a necessary accessory to provide the visitors with at least an illusory, perspective unity of most of the rooms at the *piano nobile*.

In July 1610, Paolo V gave a new impulse to the works. He ordered to open a road connecting the palace to via del Corso before via Frattina; to buy the buildings on the other side of the upcoming Piazza Borghese, «quelle casette rincontro al palazzo et farci qualche bello edificio [...] et l'altra casa dove habita Monsignor Varella con tutta l'isola per farvi un palazzotto dove si possa ritirare Il Signor Francesco con la moglie, quando Sua Santità volesse stare qualche giorno nel Palazzo grande» [Orbaan 1922, 175-176; Hibbard 1962, 54]; and to extend the palace to Via Ripetta and make a stable there. As a consequence of these commands, Flaminio Ponzio, and later Jan Van Zanten and Carlo Maderno, tried with no success to widen and regulate via del Leone, connecting the shorter façade of the palace to San Lorenzo in Lucina and via Frattina beyond the Corso [Salvagni 2018, 215]. Paolo V also had bought and demolished eight blocks owned by the Hospital of San Giacomo to widen the space in front of the long wing; brought the palace to incorporate the so-called 'wood courtyard'; and asked his architects to complete the front on via Ripetta with an elegant loggia on two orders onto a high terrace with a rusticated façade. Borghese family also bought the building inhabited by Agostino Maffei from the 'frati di Minerva' in front of the façade on via Trinitatis, «affinché altri non vi si annidi et vi fabbrichi ad emulazione del lor palazzo che li è di rincontro» [Orbaan 1922, 177]. This acquisition was probably propaedeutic to the opening of the rectangular square depicted in the fresco as it would involve the partial demolition of that building, too.

As the raised and walled piazza was never made, Paolo V decided to focus on the other one, the future Piazza Borghese and to pursue rather a policy of complementary estate acquisitions and redefinition of the urban surroundings, definitely abandoning the idea of a single palace as well contaminating it

with typological parts. A unitary and linear development of the palazzo was shattered by the family organization itself which eventually parceled the building. The increasing functional demands of the family's and its larger and larger court were fulfilled with a policy of buildings acquisitions. This practice, which only partially was finalized to redefine the urban surroundings, indirectly graduated the relationship between the core of the building and the outer city in a very peculiar way and contributed to the typological contamination of the palace itself, converting it into a sort of an urban hub around a system of squares.

4 | From Palatium to Palaces around a Piazza

In his *Pianta di Roma*, Matthaus Greuter includes an unusual, detailed bird's eye view of Palazzo Borghese, resembling the style of Etienne Duperac and Jacques Lemercier's views. Greuter depicted the building according to the same point of view of his map, focusing on the loggia in via Ripetta, revealing the square parterre of the suspended garden and exalting the folding of the long wing. Curiously the number of courtyard arches is wrong, since Greuter seems to have added one more for each side, a mistake visible also in the later edition of Pierre Mortier [Bleau 1704-1705]. This view testifies that in 1618 the palace was mostly completed in all its effective extension and organization. The view is also the last picture of the building as a solid and autonomous block out of the urban context, on the wake of Palazzo Farnese. Soon after, the focus shifted from the palace to the piazza, which had also the consequence of emphasizing the irregularity of the palace itself.

After demolishing several houses, the Borghese opened their *piazza* in 1610 while completed the palace of the family around 1616. Marcantonio, son of Giovanni Battista, moved in the palace of family in 1619 and, on the death of Paolo V, Scipione Borghese moved into the main palace and had the new piazza closed with short columns and chains to protect it from the antagonist sights of the Grand Duke of Tuscany [Connors 1989].

The opening of the piazza amplified the ambiguity between the two gateways as well the visibility of the long, bent wing built upon the trace of the old via della Lupa. The problematic reception of the palace is already testified by a 17th century guide which emphasize the size and richness of the palace but mention only the courtyard with its 100 columns, the interior «ornamenti Imperiali» and pieces from the gorgeous art collection, stating that «che più facilmente si potria giudicare un Castello, che Palazzo» [Mari 1628, 146]. While Francesco Borromini [1999, 72] stated the problem of the «facciate storte» was common to almost all the palaces implanted in the center of the city, Francesco Milizia [1768, II, 114] would openly deplore the «strana pianta a cembalo» of the palace. Meanwhile, the piazza becomes the true center of the complex and the protagonist of the commercial pictures: bounded on the left by a portion of the family palace and on the right by the façade on via Trinitatis, it looks like a private urban stage opened on the river behind it which the artist could re-proportionate according to size of the canvas, as in Alessandro Specchi's engravings.

The opening of the *piazza* did not stop the centrifugal attitude of the Borghese family. Despite the size of the palace and the many buildings purchased and transformed to house members of their court, the Borghese family was always looking for a suitable site to build a private chapel. In 1648, they bought the nearby Palazzetto Baschenis, designed in the 1520s by Baldassarre Peruzzi. They intended to converting it into a church and connecting it with a bridge to the loggia on via Ripetta, nearby the indoor tennis court built in 1613 [Waddy 1990, 54]. Eventually the small palace remained a residential satellite of the Palazzo Borghese but it was involved years later in the works of the Prince Giovanni Battista. In 1671, he commissioned Carlo Rainaldi to design the secret garden according to a radial pattern and to create a new independent gallery on the ground floor, the so-called *Galleria Terrena*

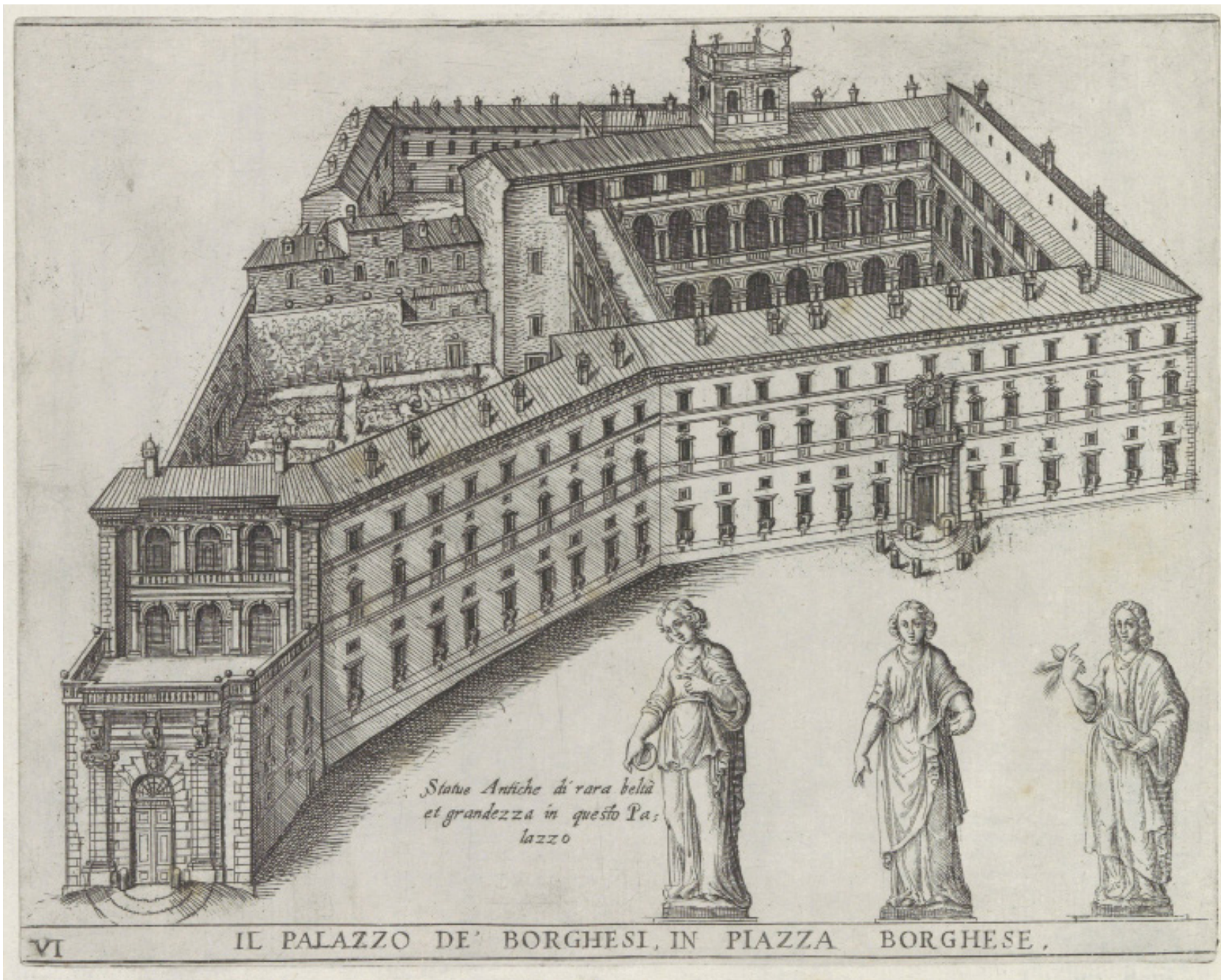


Fig. 10: Matthäus Greuter, Il Palazzo de' Borghesi in Piazza Borghese, 1618. Amsterdam, Rijksmuseum (RP-P-2016-671-11).



which was to become increasingly autonomous in function and accessibility [Waddy 1990, 59]. Almost responding to the success of Borromini and Giovanni Maria da Bitonto's solid perspective in Palazzo Spada, Rainaldi traced a new, actual enfilade just below that at the first floor [Phani 1988]. It was accessible from the vestibule of piazza Borghese and, through appropriate corresponding openings, it bypassed via dell'Arancio and penetrated through the corner room of the old Palazzetto Baschenis, whose façade was partially reshaped. The perspective ended with a fountain placed on its façade, right above the new gateway, and the river landscape on the background. This second *Canocchiale prospettico* confirms the importance of making the interiors transparent and of visually appropriating of the city outside. In particular, it afforded the river landscape, meticulously framed, to become part of the private collection of the princes, and, at the same time, the gallery ideally to become a part of the city's artistic attractions. Hibbard [1971, 63] noted that the Ripetta wing is the result of the insertion of typical elements of a suburban villa on the front of an urban building facing the river port. The same could be said about the analogy between the raised rectangular square painted in the fresco and the enclosure with statues and fountains around the villa Pinciana. These examples suggest that the palace was somehow «turned inside-out», promoting an «intermingling of indoors and outdoors» [Hibbard 1971, 64]. This is emphasized by contradictory dynamics, such as the gradual privatization of the spaces and buildings around the palace, the interiorizing of the river landscape produced by the perspective enfilade of the apartments, the introduction of indoor sport activities, and the public opening of the *Galleria Terrena* at the end of the 18th century.

5 | Conclusion

In the first decades of 17th century, mostly between 1607 and 1611, a series of choices and episodes readdressed the development of Palazzo Borghese from the Roman idea of *Palatium* embodied by Palazzo Farnese to a sort of hub connecting different buildings and spaces ruled no more by an axial perspective transparency but rather by a polycentric composition of monumental events. Despite the intrinsic inconsistencies, the image of the palace in the two frescoes in Vatican Library immortalizes Paolo V's architects' reception and reformulation of the 'official' project as well the attempt to redefine the whole area according to criteria of symmetry and centrality. In the frenetic oscillation between *conservatio* and *renovatio*, such a prospective became soon a distant memory. The Albertina plan testifies of the very last attempt to orchestrate most of the palatine functions occupying the whole lot and still ensuring geometric order, apparent symmetries, and perspective transparency. The enfilade proposed in the long wing, first at the *piano nobile* and, decades later, at in the *Galleria Terrena* at the ground floor, eventually involving the nearby Palazzetto Baschenis, demonstrates the need to impose the unifying and reassuring power of the perspective within a complex that was gradually stretching and disarticulating. Anyway, the palace gradually lost the geometric relationship with the central courtyard, turned into a polycentric structure expressing the core of the different familiar groups it was addressed to, and then overflowed the buildings around it, resulting in an urban system around a system of squares. Pope's intolerance for the irregularities of the palace found an echo in the critical reception by guides and critics while the 'commercial' representations often present adjustments and censures aimed at orienting and mitigating the effects of its direct experience. While the *Dado Farnese* looks like the mark of an ineluctable power exerted onto a subjugated territory, Palazzo Borghese looks like a montage resulting of a conflict between centripetal, renovating forces and centrifugal, conservative ones. It rather reveals itself as a sort of dignified urban fragment, whose monumental episodes develop a sort of intertextual attitude [Hibbard 1971, 63] that introduce an additional level of relationships between Palazzo Borghese and the city and connote the building as a mirror absorbing, reflecting (and distorting) the city itself.

Bibliografia

- ACKERMAN, J. (1986). *The Architecture of Michelangelo*, Chicago, The University of Chicago Press.
- ALBERTI, L.B. (1988). *On the Art of Building in Ten Books*, Cambridge (MA), MIT Press.
- ANTINORI, A. (1995). *Scipione Borghese e l'architettura. Programmi progetti cantieri alle soglie dell'età barocca*, Roma, Archivio Guido Izzì.
- BALDINI, M. - BALDINI, F. (1999). *I Restauri di Palazzo Borghese*, in «Le Dimore Storiche», n. 40, 2, pp. 12-14.
- BELDON SCOTT, J. - CONNORS, J. (1995). *Patronage and the Visual Encomium during the Pontificate of Urban VIII: The Ideal Palazzo Barberini in a Dedicatory Print*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», n. 40, pp. 197-236.
- BLEAU, J. (1704-05). *Nouveau Theatre d'Italie, Ou Description Exacte De Ses Villes, Palais, Eglises, Principaux Edifices &c.*, Amsterdam.
- BORIE, A. - MICHELONI, P. - PINON, P. (2006). *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*, Marseille, Edition Parenthèses.
- BORROMINI, F. (1999). *Opus architectonicum: erzählte und dargestellte Architektur*, revised by M. Küble and F. Thürlemann, Sulgen, Niggli.
- BRUSCHI, A. (1989). *Il contributo di Bramante alla definizione del Palazzo rinascimentale romano*, in *Il Palazzo dal Rinascimento a oggi: in Italia, nel regno di Napoli in Calabria, storia e attualità*, edited by S. Valtieri, Roma, Gangemi, pp. 55-72.
- CAFÀ, V. (2010). *The via Papalis in early cinquecento Rome: a contested space between Roman families and curials*, in «Urban History», n. 37, 3, pp. 434-451.
- CAVAZZA, N. (2003). *Il giardino incantato di Palazzo Borghese*, in «Le Dimore Storiche», n. 18, 2, pp. 22-35.
- COLONNESE, F. (2010). *Piazza Borghese. Una storia senese*, in «A&A Architettura e Ambiente», n. 21, pp. 18-27.
- CONNORS, J. (1989). *Alliance and Enmity in Roman Baroque Urbanism*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», n. 25, pp. 207-94.
- FAGIOLO, M. (2011-12). *Bramante e il Palazzo della Cancelleria: la porta-città e la lezione di geometria*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. 57-59, pp. 101-112.
- FANTONI, M. (2002). *Il potere dello spazio. Principi e città nell'Italia dei secoli XV-XVII*, Roma, Bulzoni.
- FREGNA, R. - POLITO, S. (1973). *Fonti di archivio per una storia edilizia di Roma, III. Via Ripetta, il piano del Tridente*, in «Controspazio», n. 5, pp. 18-47.
- FROMMEL, C.L. (2011). *Palazzo Borghese, capolavoro del Vignola*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, edited by P. Portoghesi, A.M. Affanni, Roma, Gangemi, pp. 191-214.
- FUMAGALLI, E. (1994). *Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata*, Roma, De Luca.
- HIBBARD, H. (1962). *The Architecture of the Palazzo Borghese*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», n. 27, pp. IX-XVIII, 1-151.
- HIBBARD, H. (1971). *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, University Park and London, Pennsylvania State University Press.
- LAURO, G. (1638). *Palazzi diversi nell'Alma Città di Roma et altre*, Roma, Giovanni Battista de Rossi.
- LETAROUILLY, P.M. (1992). *Edifices de Rome moderne*, edited by O. Selvafolta, Novara, Istituto Geografico De Agostini.
- MARI, G. (1628). *Grandezze della città di Roma antiche & moderne come al presente si ritrovo*, Roma, Iacomo Marcucci.

- MILIZIA, F. (1768). *Memorie degli architetti*, Parma.
- ORBAAN, J.A.F. (1920). *Documenti sul barocco in Roma*, Roma, Società alla Biblioteca Vallicelliana.
- PHANI, A. (1988). *Il cannocchiale prospettico nel Palazzetto Baschenis a Roma*, in «Palladio», n. 2, pp. 99-116.
- ROWE, C. - KOETTER, F. (1978). *Collage City*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- SALVAGNI, I. (2018). *Tra fontana di Trevi, Trinità dei Monti e Campo Marzio: il collegamento delle residenze Borghese nella nuova Roma di Paolo V (IX)*, in *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, edited by A. Roca De Amicis, Roma, Artemide, pp. 205-218.
- SERLIO, S. (1619). *Tutte l'opere d'Architettura et Prospettiva di Sebastiano Serlio bolognese*, Venezia, Giacomo de' Franceschi.
- Simoncini, G. (2007). *Roma: Le trasformazioni urbane nel Cinquecento. I. Topografia e urbanistica da Giulio II a Clemente VIII*, Firenze, Leo S. Olschki.
- THOMPSON, D.W. (1917). *On Growth and Form*, Cambridge (UK), Cambridge University Press.
- TOTTI, P. (1638). *Ritratto di Roma Moderna*, Roma, Mascardi.
- VENEZIA, F. (2011). *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Milano, Electa.
- WADDY, P. (1990). *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, New York, Cambridge and London, The Architectural History Foundation and The MIT Press.
- ZANCHETTIN, V. (2001). *Via di Ripetta e la genesi del Tridente. Strategie di riforma urbana tra volontà papali e istituzioni laiche*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», n. 35, pp. 211-286.

Archive source

Vienna, Albertina Zeichnung und Druckgrafik Sammlungen, AZRom 1001

The journey through Spain of John Synge and three views of Toledo in 1813

Francisco Javier Novo Sánchez

University of Santiago de Compostela

Abstract

In 1812 the Irishman John Henry Synge joins the list of British travellers who accomplished a journey through Europe. During his continental experience through Spain, Portugal and Italy he wrote a tour journal and completed five sketchbooks. The manuscript titled *Views in Spain* includes three views of Toledo in 1813, containing iconic monuments of the city. This article focuses on the study of these drawings, preceded by an introduction to the European tour, especially the Hispanic itinerary.

Il viaggio di John Synge in Spagna e tre vedute di Toledo del 1813

Nel 1812 l'irlandese John Henry Synge si unì alla lista dei viaggiatori britannici che fecero un viaggio nell'Europa. Durante la sua esperienza continentale in Spagna, Portogallo e Italia scrisse un diario di viaggio con cinque quaderni di disegni. Il manoscritto intitolato *Views in Spain* include tre vedute di Toledo del 1813 che contengono monumenti rappresentativi della città. Il presente contributo si concentra sullo studio di questi acquarelli, nel contesto della fortuna del viaggio nella penisola iberica.

Keywords: John Synge, Toledo, Spain, 19th century.

John Synge, Toledo, Spagna, secolo XIX.

Francisco Javier Novo Sánchez is PhD in Art History by the University of Santiago de Compostela. He is currently part of the research projects *Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia. El siglo XX* and *Georgiana Goddard King: The Way of St. James (1920)*. La primera guía erudita del Camino de Santiago escrito por una pionera norteamericana. His publications are mainly about liturgical furniture, polychromy, Christian iconography, architecture of the Baroque period and urban image.

Author: franciscojavier.novo@gmail.com

Received February 13, 2021; accepted May 25, 2021

1 | Introduction

During the XVII and XVIII centuries amongst British youngsters from upper class families there was the custom of completing their higher education with a formative tour across Europe. Depending on the resources and time available, this tradition held as its regular destinations the Netherlands, Switzerland, Germany, France and, to a greater extent, Italy [Freixa 1993, 20-21]. Spain was therefore left out of the circuits frequented by Anglo-Saxon visitors, with the exception of a few daring ones who, out of obligation or to satisfy their curiosity, reached the ports and land borders. A mistrust sprouts and is smeared based on discredit. On the one hand, there is the comparative grievance between a despotic form of government, practiced by the Hispanic Monarchy, and the United Kingdom parliamentary system. But the discredit is also rooted in the divine. One of the most powerful arguments for refraining from making the journey is contempt for an ecclesiastical establishment that subjects broad seams of the population, ravaged by poverty, ignorance and religious fanaticism. Not to mention the machinery of terror that is the Inquisition, hated by foreign public opinion. Of course, the stereotypes about the Spanish way of life, the scarce technical and scientific development, the bad state of the economy, the absenteeism of the nobility and the geographical isolation do not help either. If we add to this the inconveniences of the journey in terms of the quality and accessibility of food, communications and accommodation, the dangerous nature of the route for Protestant knights and the secular animosity between the two nations, it seems reasonable that the Spanish land would not be attractive to the inhabitants of the islands. In short, the English traveller looks wary at the

set back of the country with respect to the more advanced states of Europe [Shaw 1981, 323-325; Guerrero 1990, 51-54; Black 1992, 76-80; Freixa 1993, 22-24]. The trend began to change slowly in the mid-eighteenth century and accelerated after the Peninsular War, which brought an end to Spain's isolation with the massive arrival of foreigners from England and France. The mistrustful attitude turns into an interest for the picturesque, the sublime and the exotic, embodied in the landscape and architecture, as well as in the character and practices of the natives. The nineteenth century guest is freed from the drag of scepticism of past times and yearns to live experiences that are not so much intellectual and ostentatious as sensitive [Freixa 1993, 24-26; Calvo 1995, 15-18]. John Henry Synge is one of those bold travellers, whose journey across continental Europe takes place between 1812 and 1814. Our adventurer is a man of his era, whose tour is linked to the less demanding type of travel that was on trend in the *primo Ottocento*, different from the sophisticated routes of the British Grand Tour elite. Its circuit belongs to what has been characterised as a «viaggio di diporto» or «pure jouissance» [Berrino 2011, 15-37; Bertrand 2008, 5]. That said, he conserves from the past the geographical origin of the great visitors of the Modern Age, the aristocratic status and the critical eye. So, this paradigm shift does not prevent him from being meticulous about anything that goes against his principles. This feat is set in the twilight of a fashion that is languishing due to the Napoleonic Wars. He follows the trail of a few intrepid people who, during the second half of the 18th century and the first decade of the 19th century, entered the Iberian Peninsula for different reasons. These forerunners will provide our traveller with valuable travel literature to start the continental passage, with editions published in his native country [Barretti 1770; Twiss 1775; Dalrymple 1777; Jardine 1789; Robertson 1988, 50-71, 79-95, 118-127]. The result of his voyage, a tour journal and five sketchbooks, shows us a man with courage, willing to swarm into spaces before unexplored by his fellow citizens. He shows clear preferences for Portugal and Spain, given his determination to attend the armed conflict in the Iberian Peninsula. This desire is built on the fascination he feels for his countrymen John Moore and Arthur Wellesley, whose military campaigns were told in 1809 by authors who had lived them in first person [Porter 1809; Neale 1809; Bradford 1809; García-Romeral 2010, 89-90, 294, 324]. In addition to recording the Peninsular War, these writers and draftsmen offer the reader a description of both countries and their inhabitants. These books also have the added value of containing illustrations that make the description more graphic. It is more than likely that Synge was inspired by some of these books before embarking in Dublin. The presence in battle of the future Duke of Wellington, born in Dublin like Synge, might have weighed in when making his decision to leave home and family and head towards adventure. If we consider the references made out to the famous military in the daily journals, we can infer that «Dublin-born Arthur Wellesley was a leading attraction» [McCormack 2003, 137]. This suspicion is confirmed in Portuguese lands when he draws the grave of Colonel Lake in the hills of Columbeira, «where Wellington had first got to grips with the French» [McCormack 2003, 139-140]. For Synge the hostilities between the warring sides pose a spur, as he planned the trip with the expectation of «to watch the war» [Williams 1968, 24]. Being afar from the epicentre vanishes his dreams of witnessing a war that was in its death throes. While the battles were raging in the Pyrenees, Synge, far away physically from his desire to contemplate military action, «was sketching peaceful *haciendas* in the Portuguese *sierras*» [Williams 1968, 24]. Nonetheless, he abandons not the British habit of travelling to Italy, starting a trail that will take him all over the country, from the south to the northern lakes. But it is in the Swiss canton of Vaud where, unwittingly, finds the goal of his journey and the meaning of his life. At the end of

his pilgrimage he comes to a stop in Yverdon-les-Bains, the home of the institute of Johann Pestalozzi, a famous pedagogue who was known for his successful learning methods. And there something unforeseen happens to him. What was to be a regular visit extends over a period of three months and will change the course of his existence forever. Synge, a carefree man without concrete vocation, later leaves Switzerland renewed and with a project for the future: spreading the Pestalozzian system through the printing press and the foundation of schools. In 1815 the first two books financed by Synge are printed, published in Dublin under the pseudonym *An Irish traveller*.

2 | Time was entirely at his own disposal

The expression that gives title to this epigraph appears in one of the indicated publications: *A biographical sketch of the struggles of Pestalozzi to establish his system* [Williams 1968, 24]. Being concentrated in it the attitude of indifference towards his forecast that he had maintained from his departure from Ireland until his conversion. Trained at Trinity College Dublin and Oxford University, our fearless tourist is the heir to a lineage of Irish landowners of the Protestant faith, an underlayer that will influence his critical attitude during the European tour, in his educational and philanthropic project, family life and religious activity [*Alumni Dublinenses* 1935; *My uncle John* 1974, 1-13; *Alumni Oxonienses* 1887; Stunt 1976; *The complete peerage of England* 1953]. In 1812, at the age of 24, he embarks on an odyssey around Europe that would take him two years to neighbouring Portugal, Spain, Italy and Switzerland. This is a late age for what is stigmatized, but one which is recommended to make the trip to Europe [Freixa 1993, 12]. The travel diary, titled *Tour journal of John Synge, of Glanmore, Co. Wicklow*, starts on October 31¹. It's the traditional month of departure to take advantage of a pleasant winter in the warm Spanish climate [Freixa 1993, 13]. At nine o'clock in the evening, he leaves the Dublin dock on board a ship that will take him to London. He arrives in the English capital on November 3, after passing through the Welsh town of Holyhead, and there he is joined by Saunderson, the companion on the trip who will star alongside Synge this European adventure. After several visits, stays and stopovers in the cities of England he arrives in Falmouth on November 19, the port that makes the regular line to Lisbon. Ellis, another adventurer who will travel with them to the Iberian Peninsula, arrives at this location. On December 1 they board the Prince Ernest, which after a long journey anchors at Lisbon's pier on December 14. The next day, he begins the notebook labelled *Views in Portugal* with a watercolour of the Belém Tower². On arrival, he entangles himself for a little over five months in various towns before crossing the Spanish border in the north. In Portuguese territory he draws cities, landscapes, religious and civil buildings, urban spaces and defensive bastions. The views correspond to the current boroughs of Lisbon, Oeiras, Sintra, Torres Vedras, Alcobaça, Batalha, Bombarral, Leiria, Óbidos, Porto, Santo Tirso, Guimarães, Amares and Valença. He depicts himself handling a spyglass, an optic instrument that will be a great help in capturing the detail of most distant objects. After crossing the river Miño by boat, he travels through a large part of Galicia. During his itinerary through the northwest of Spain he makes drawings of Tui, Santiago de Compostela, Ourense, the castle of Monterrei and the benedictine monastery of *Santo Estevo de Ribas de Sil* in their natural surroundings [Novo 2014].

On May 25, 1813 he returns to Portugal and four days later he puts an end to his travel diary in Porto. The last three Galician drawings already belong to *Views in Portugal & Spain*, his second sketchbook, made between May and August of 1813³. This manuscript incorporates designs of some of the cities he found until reaching the capital of the river *Duero*. At this point he plans

¹ Trinity College Dublin (TCD), Manuscripts & Archives Research Library (M&ARL), MS 6205, fol. 1r-33r. A typed version of this travel diary exists entitled *Typescript copy of diary of John Synge, describing a tour in Spain and Portugal* (National Library of Ireland (NLI), MS 19680).

² TCD, M&ARL, MS 6207.

³ TCD, M&ARL, MS 6208.

to say goodbye to this country and enter Spain, therefore the notebook continues with depictions of towns, religious architecture and natural attractions located on the way to the border, such as the monastery of *São Cristóvão*⁴, the *Serra da Estrela* and the towns of Amarante, Lamego, Manteigas, Covilhã, Belmonte and Castelo Rodrigo. The first Spanish city that appears in the notebook of illustrations is Alba de Tormes. He was also in Salamanca, hence he names in two loose sheets of another manuscript all the doors of the fortified wall and relates sixty-four churches, convents, monasteries, schools, hospitals and brotherhoods, forgetting the two cathedrals⁵. In the province of León, he delays at the cities of Ponferrada and Benavente [Mariño 2014-2015]. On his way to Asturias he is captivated by the river valleys and the peaks of the Cantabrian Mountains.

The third and last of the Iberian albums is called *Views in Spain*⁶. It contains chorographies of Spanish cities and landscapes roamed by Synge since August 1813. To travel in Spain he obtains passports for himself and fellow traveller, issued on September 19 by Arthur Wellesley⁷. This volume begins with three rural Asturian sites located between Cangas de Onís and Llanes, including the holy cave and basilica of Covadonga. Passing through the provinces of Santander, Bizkaia, Navarra and Burgos he detains himself in Santoña, San Sebastián, Arizcun, Roncesvalles, Pamplona and Pancorbo. In Segovia he draws a magnificent view of the *Alcázar*, and in Toledo he renders three perspectives of the town, which we will study later. In Cuenca he focuses on the capital itself and the monastery of the Order of Santiago in Uclés. In València, in the half-light of his Spanish journey, he recreates the cities of Gandia, Xàtiva, Castalla, Sax and Alcoi.

Our traveller will depart for Italy from some Levantine port. On April 2, 1814 he receives a passport processed by the «minister for the Spanish navy»⁸. From the Italian tour two sketchbooks are preserved, both from 1814, which are titled *Views of Italy*⁹. They contain drawings of Naples, Pompeii, Rome and Florence; a section of the Apennines between Loiano and Pianoro, close to Bologna; the road to Laveno, near Lake Maggiore; the city of Arona and the Borromean Islands. It is evident that he is fascinated by the majesty of the lake area given the number of pictures he makes of four of its islands: Bella, Madre, San Giovanni and Pescatori.

3 | “But oh vanity of human greatness!”

The tour journal, although focused on Portugal and Galicia, has an appendix featured at the end that broadens horizons of Synge’s stay in the centre of Spain¹⁰. The void in this affix, dated between January 1 and 2 March 1814, lead us to believe that our traveller conducted a more complete description of the Spanish expedition. On the first day of the year he was in the capital, from which he departed towards the *Palacio Real de El Pardo*. Inside he is struck by a tapestry inspired by a work of David Teniers and a drawing in which Napoleon Bonaparte is depicted. In the evening, he enjoys a «rustic ball to celebrate the new year with Spanish costumes & manners». On January 2 he had planned to go with the palace guards to a country activity with wild animals, but it was cancelled due to bad weather. This will not be the last allusion in his diary to the weather of the courtly town. To make up for the earlier frustration, he takes part in a gala dance during the evening. After two days he returns to Madrid, where he resorts to social and cultural activities, attending visits, dinners, dances and gatherings with members of the high society. On January 3 he is invited to see two collections of surgery and another of anatomy wax figures, probably belonging to the *Real Colegio de Cirugía Médica de San Carlos*. The guide of the visit is the old doctor Antonio Gimbernat, one of the eminences of Spanish medicine and founder of said institution. On January 5 he witnesses the return of the members of the Regency and the *Cortes* from Cádiz.

⁴ Probably the monastery of São Cristóvão de Lafões.

⁵ TCD, M&ARL, MS 6206/7.

⁶ TCD, M&ARL, MS 6209.

⁷ TCD, M&ARL, MS 6206/4-5.

⁸ TCD, M&ARL, MS 6206/6.

⁹ TCD, M&ARL, MS 6209/10.

¹⁰ TCD, M&ARL, MS 6205, fol. 34r-38r.

For Singe this passes not unnoticed due to the streets and public buildings being adorned with tapestries and decorations of ephemeral architecture, as well as by the manifestations of popular rejoice and rejection to the provisional Government. On the 6th he dines with Henry Wellesley, British diplomatic agent in Spain. The next day he goes to see an exhibition of «models of artillery & fortification». On January 15 he is present at a session of the Parliament. The agenda is the discussion of the treaty signed by Napoleon Bonaparte and Ferdinand VII, defended by the Duke of San Carlos in the name of the Spanish King and denounced by the Regency and the Legislative Chamber. During the following day, he has fun in the *Coliseo del Príncipe* with a theatrical performance about the Spaniards who collaborated with the invaders, to be specific the comedy *El gran chasco de los afrancesados*. Spanish politics keep him intrigued, so on January 18 he returns to another session of the *Cortes*. He makes the most of January 24 to watch «the works of Goya» in the company of a *cicerone*. That same day he is shown to the private art gallery of a collector called Pablo Rico, which is preserved in a house situated in the *Red de San Luis*, an ancient urban location of the capital. There he has the opportunity to contemplate paintings by Velázquez, Titian, Sebastiano del Piombo, Rubens, Zurbarán, Murillo and Bassano. To complete his vision of Spain, on the 25th he confers with the help of a mentor, the *Descrizione odeporica della Spagna* by Antonio Conca and the *Atlas historique* by Emmanuel de Las Cases.

On Friday 28 January, he heads for Alcalá de Henares, passing through a «magnificent villa of the Dutchess of Osuna» and also a place known as *Real Sitio de San Fernando*. Seven leagues away is the university town. They stay in the *Casa del Rey*, founded as a centre of studies by the Spanish Crown, whose chapel treasures a painting by Bartolomé González Serrano that arouses the interest of the Irish visitor. He is amazed at the monumentality of the Archbishop's Palace, the impermanent abode of the prelates of Toledo. He points out that in the past it was used as a temporary residence by Philip V on his trips to Naples and that the rooms are in a dilapidated state. The next objective of the walk through the city of Alcalá is the monastery of *San Bernardo*, inhabited by Cistercian nuns, that owes its existence to the patronage of the Bishop of Toledo Bernardo de Sandoval y Rojas. He's pleased that the pictures of Angelo Nardi that it keeps inside have not succumbed to the ravages produced by the French troops. The following day he leaves for the college of *San Ildefonso*, quarters of the University founded by Cardinal Cisneros. He confesses that as soon as he arrived in Alcalá it «was the first thing which attracted his observation». He was so impressed that he could not resist plotting one of its openwork windows, being object of one of the most detailed descriptions in the route book. In one paragraph of his narration he compares the façade with that of the convent of *San Marcos* in León, so we deduce that he was also in this city. After dissecting the university edifice, he moves on to the cathedral. In one of its chapels he contemplates an unfinished painting of St. Jerome by Vincenzo Carducci. In the sacristy he looks at «some pleasing pictures» and a crucifix carved by the Jesuit sculptor Beltrán Olay. In the convent of *San Diego*, run by Poor Clares, he examines a few canvases of the nearly one thousand that it once held coming from different backgrounds.

On Sunday, January 30, he sets out for Guadalajara, four leagues away from Alcalá. There he takes lodge in the palace of the *Duques del Infantado* at the invitation of its noble owner. He finds the mansion striking, grandeur which is reflected in the diary. But if there is something that leaves our illustrious visitor astonished, it is the magnificence of the family mausoleum in the convent of *San Francisco*. The exclamation he utters on seeing it makes clear his amazement: “But oh vanity of human greatness!”. He also verifies bones being all mixed inside the burial chamber, extracted from their stone lairs and velvet shrouds in an act of desecration perpetrated by the

French army. After witnessing the consequences of the looting of the graves of distinguished family, he proceeds to the convent of *San José*. The community of Carmelite nuns discovers that Synge and his companion had been guests of their patron. They ask impatiently about him and lament the misery caused by the five years of occupation, during which they had had no news from their protector.

Synge's visit to the tombs of the dukes puts us on the trail of another monument examined by the Irishman: the college-monastery-palace of *El Escorial*. Proof that he was there is found in a loose sheet containing a conscientious measurement of the building, including the church and library, accompanied by a sketch. He takes note of the sound of the bells ringing from the towers and of the fourteen coffins and twelve empty spaces in the Royal Crypt. He also correlates and couples together the statues of kings and prophets on the church's façade and, finally, quotes Bartolomé Carducho, one of the painters who worked on the complex conceived by Philip II¹¹. Since the meeting with the nuns there is a leap of nineteen-days in the story. On February 19 he is already back in Madrid. Such a day he is invited again to a party organized by Ambassador Wellesley. At dinner he shares a table with George L'Estrange, an English colonel who has just arrived from Gibraltar and is assigned to Spain under the orders of General Pack. On the following day he holds the usual social get-together at the home of the Marquis of Villamejor, which went on until the early hours of the morning «in honour of the carnival». On Monday 21 he makes his way to see the English detachment of artillery in the presence of L'Estrange and then leaves to visit the *Casa de Campo*. That same day he had planned to participate in a dance that is finally suspended. On the morning of Tuesday 22 he finds himself at «the palace again», most probably making reference to the Royal Palace of Madrid. At night «to close the carnival», he betakes to a social gathering. On Wednesday, Thursday, and Friday he doesn't jot anything down due to the bad weather, which must have kept him confined. On Saturday 26 he attends dinner once again with Wellesley, who introduces him to the minister of defense of the Spanish Government, who the next day invites him to a party. Amidst the personalities who are present at the gala is José de Palafox, military hero of the sieges of Zaragoza in 1808 and 1809, although he fell into disgrace for having been «the bearer of Napoleon's late insidious overtures». On Monday 28 he manages a last visit to the gallery in the Royal Palace, despite the accumulated fatigue of the previous night. During his absence his pocket watch will get stolen. The first two days of March he tries to recover it, but finally withdraws the report due to the poor results of the police investigation. This unfortunate incident ends the appendix to Synge's tour journal.

3 | Toledo in sight of John Synge

Synge's third Iberian sketchbook includes three views of Toledo, taken from the left bank of the river Tagus. Evidence of its importance is the quantity of images that Synge dedicates to it, an attraction only comparable to that felt by the lakes of northern Italy and the Naples bay. The first chorography offers a perspective of the town through an opening between rocks, with the water torrent in the middle. Situated to the right of the image is the *Alcázar*, built on the summit of a terrain prominence, while the rest of the urban fabric is situated at a lower level. Some constructions are partially hidden behind the slope. The Irish's clumsiness in organising the buildings and squares, added to his propensity for simplification, puts us in a tight spot when it comes to identifying certain architectures. He is more capable of transferring to paper exempt constructions such as said regal fortification. It lacks roofs, which disappeared after a fire during the French occupation. The ochre shades are used to determine which parts of the



Fig. 1: John Synge, *First view of Toledo*, 1813 (©The Board of Trinity College Dublin).

city receive sunlight and which remain in shadow. The east façade is obscured, but the divisions and windows of the towers are still distinguished, as well as two rows of openings on either side of a balcony. The southern front is presented in all its fullness, with its round arch *loggia*, apertures, straight pediments, moulded imposts, pinnacles and pilasters. This frontispiece largely corresponds to the original, except for a row of vertical windows that are missing above the arcade. Apart from this omission, there are square gaps on the top floor when in reality they are semicircular. The building is completed with two cylindrical chimneys. The cathedral, the other great emblem of Toledo, is somewhat chaotic. Many of its parts are misplaced, adding to this the difficulty of identifying some elements. The Bell Tower stands out from the rest of the buildings of the basilica, but its place in space is false. The plane in which it is situated is not the one that corresponds to it, and we can only understand this location if the intention of the artist is that we see the totality of the elevation. Its constructive and ornamental elements are treated in great detail: blind arches, geminate windows, joining sleeves, pinnacles, decorative figures, and spire with its ball and cross. On the right there is a dome structure probably belonging to the *Capilla de San Ildefonso*, with its gaps in the drum, cover and pinnacles. Next to it stands the Clock Tower, with its narrow and slender figure, impost, apertures, roof and cross. Below these last two structures lies the exterior of the cathedral naves. On the right, at a lower level, the Chapter Hall building is located, on which its upper floor a corridor with round arches opens. To the left of the composition, partially covered by the boulder, stands the Archbishop's Palace, the most important ecclesiastical institution of Toledo. This building is placed at one end of the Town Hall Square, the only open space we can see in the drawing. The rest of the civil and religious buildings in the view move in the realm of conjecture.



Fig. 2: Alfred Guesdon, *Tolède. Vue prise au dessus du sarcophage du Roi Maure*, ca. 1855. Madrid, Biblioteca Nacional de España (Inv. 69191).

The second drawing focuses on the *Puente de Alcántara*, with the *Montes de Toledo* as the scenic backdrop. It embodies two round arches, one of them wider and slightly higher. Between the two, placed buttresses, but the only one that resembles the stone model is the one on the left. The distance between the objective and the observer could be the cause of this error of perception, in the event it being not intentional, alas to the right of the wall where he places the second abutment, are instead two parallel pilasters. Next to this unrealistic pier there is a mirador supported by brackets, which although existing does not locate properly. Instead of outlining it at the height of the parapet, he moves it down as if it were a window. After a reform carried out in the Middle Ages the third arch disappears, replaced by a transit arch represented in the design by a small aperture. Close to it is an eighteenth-century door in the form of a triumphal arch that allows entry to the viaduct, formed by a semi-circular aperture and a pyramid-shaped top with three pinnacles and a cross. On the opposite side there is a medieval tower crowned by a cresting. The point of view chosen by the draftsman and the effect of the penumbra leads us to see the fortification as a rectangular prism, although we know that its floor is polygonal. From the parapet of the bridge a wall with battlements begins, at the end of which there is a three-sided building ending with a strange balustrade. Most probably corresponding to the *Puerta de San Ildefonso*, today missing. In one of his engravings of Toledo, the French lithographer Nicolas Chapuy perceives this door in a like-minded way to Synge.

At the level of the Tagus, the ruins of the hydraulic plant designed by the Italian Renaissance engineer Juanelo Turriano to bring water from the river to the city still linger. What can be seen in the drawing is what was left standing of the building that gave shelter to the wheels that moved the device, opened by means of archways. The front wall has two rows of five arches, while on the shadowy wall face there is only one aperture. Of the two buildings in the foreground, the one on the left, with a single-slope roof and illuminated by a skylight, would have been part of the system of booths that were staggered along the slope and housed the system of dippers that transported the liquid. The one on the right, somewhat rickety and with a gable roof, consists of a staircase, door and one window. In Chapuy's view, next to the remains of the contraption of Turriano two buildings are distinguished that seem to coincide with those that appear on the watercolour of our traveller.

On the right side of the drawing stands the *Castillo de San Servando* on a rocky hill. The view shows three cylindrical towers separated by crenellated walls and a fourth more slender one has a prismatic build, all pierced by windows and loopholes. Two decreasing structures by the west belong to a hypothetical access portal to the castle. The dark cube on the right hand side appears to be thicker than the one next to it, so it is possible that Synge may have wanted to place the tower of the southeast angle in the centre of this south wall, although we know that this place is occupied by a narrower cube. The western wall and one of the angle towers have some cracks that years later will lead to the collapse of side west battlement. Between the river and the castle there are three paths at different levels: one that crosses by the small side door of the bridge; another that links to the viaduct itself, through which a person is walking; and a third that goes up to the defensive architecture.

The third *veduta* composes a partial portrait of the city from the *Puente de San Martín*, with the mountains again as a natural frame. The viaduct is made up of four round arches, although they are actually slightly pointed, one of which is wider than the others. The vertex-shaped abutments of the central pillars are extremely short. In fact in reality the one on the left reaches right up to the parapet. At both ends of this civil architecture there are two castle-shaped





Fig. 3 (previous page): Jean Laurent, *Fachadas de levante y mediodía del Alcázar*, ca. 1875. Stockholm, Hallwylska Museet (LXVI:J.123).

Fig. 4 (previous page): John Synge, *First view of Toledo*, 1813 (©The Board of Trinity College Dublin).

Fig. 5: Nicolas Chapuy, *View of the Puente de Alcántara with the Puerta de San Ildefonso on the left*, ca. 1844. Madrid, Instituto Geográfico Nacional, Cartoteca (13-C-73).

Fig. 6: Nicolas Chapuy, *View of Toledo with the ruins of the ingenio of Turriano*, ca. 1844. Madrid, Instituto Geográfico Nacional, Cartoteca (13-C-73).





Fig. 7: Joseph Lacoste, *Castillo de San Servando* in Toledo without the western wall, ca. 1900-1907. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci (VN-22582).

Fig. 8: Charles Clifford, *Remains of the artificio of Turriano* in Toledo, 1858. Frankfurt am Main, Städel Museum (St.F.80).



doors. The one on the right shows a good part of its polygonal perimeter, as well as the transit arch, a couple of windows and a moulding that divides the elevation in two levels. In this first tower access to the bridge a semicircular entrance is outlined to the bridge, although we know it is horseshoe-shaped. On the left bank of the river a path opens up between a wall and a rock in the direction of the bridge. The second fortified door of the viaduct, or *Puerta de San Martín*, shows one of its side walls and despite the shade a small window can be seen. Likewise, the change in tone allows us to appreciate the side face of the building that houses beneath it the entrance arch.

The bridge is adjacent to a section of the first defensive belt, with its ramparts and round towers, from which an appendix descends towards the river. Inside the walled enclosure the *Puerta del Cambrón* is located, simplified and somewhat distorted, with its semicircular entrance. The distance makes it difficult to perceive correctly its towers, as he draws two openings where there is only one. This is perhaps due to the fact that he perceives the double side orifices more clearly and assumes that they are like this throughout the perimeter. The constructions that appear at its side could correspond to the already then ruined Augustinian monastery. At the top of a hill is the church of the Franciscan convent of *San Juan de los Reyes*. Despite the distance he makes a detailed description of the exterior, from the occidental façade to the gabled roofed nave, passing through the left arm of the prominent transept and the crossing tower with its drum, roof and lantern ending in a cross. Such is the detail that the tracery decoration and blind arcades are perfectly visible, as well as the buttresses, geminated pointed windows, pinnacles and a triangular pediment on the main front of the western side. In the foreground of the river stands the tower of the *Baño de la Cava*, a relic of an old pontoon bridge. In it they open two pointed arch doors and the same number of skylights. In the background, behind the main arch of the bridge, a small building can be seen, probably a mill.



Fig. 9: Charles Clifford, *Puente de Alcántara with the Alcázar without roof and the Puerta de San Ildefonso at the end of the bridge*, 1858. Boston, The Boston Public Library.



Fig. 10: John Synge, *First view of Toledo*, 1813 (©The Board of Trinity College Dublin).

4 | Conclusion

The present work encompasses an original contribution to the representation of Toledo and, by extension, of the Spanish and European cities. However, as we know, it is not the first time that a study of the tour is approached. A few years ago two articles were published about his Galician drawings and about the city of Benavente. The views of the city of the Tagus are part of the wider context of the *ritratti di città*, which already proliferated in Europe centuries before Synge's voyage, whether in paintings, drawings or engravings. For some time now they have been the subject of a new discipline, urban iconography, developed over the last fifty years by Cesare de Seta and the Centro Interdipartimentale sull'Iconografia della Città Europea (Università degli Studi di Napoli Federico II). This scholar has analysed the evolution of the *forma urbis* of Naples, Rome, Florence, Milan, Bologna and Mantua, among others, not forgetting European capitals such as Paris, London and Amsterdam [de Seta 1996; de Seta 2001]. The intellectual legacy of the Italian researcher has been held up by authors who have also specialised in these same urban centres [Calabi 1996; Bakker 1996; Picon 2001; Rosa 2001; Iaccarino 2001; Iaccarino 2006], and others in the Atlantic France [Saupin 2014], from Central and Eastern Europe [Ordasi 2001; Buccaro 2004; Miltenov 2004; Schiätti 2012; Schalenberg 2012; Principe 2004] and Northern Portugal [Barroca 2014].

With respects to Spain, the general work of the following stand out Kagan [1986], Marías [1996; 2002; 2008¹], Sazatornil [2019], and González [2019]. In the same way, knowledge and study have been widened about Madrid's urban image [Pereda 2001]; about cities in Catalonia and other Mediterranean territories, mainly Barcelona, Valencia and Palma de Mallorca [Guàrdia 1996; Muñoz 2001; Marías 2008²]; of localities of the Crown of Castile, of the importance of Salamanca, Segovia, Valladolid and Burgos [Pereda 2001]; of Seville, Granada, Córdoba, Cádiz, Málaga and other Andalusian towns [Marías 2001¹; Marías 2001²; Gámiz 2011]; of the most

Fig. 11: *Puente de San Martín* of Toledo at present time (Creative Commons by Carlos Delgado, 2013, used under CC BY-SA 3.0 es).

Fig. 12: View of the *Puente de San Martín* with the *Puerta de San Martín*, the convent of *San Juan de los Reyes*, the tower of the *Baño de la Cava* and the first belt of the wall, 1898. Amsterdam, Rijksmuseum (RP-F-F01130-BD).

Fig. 13 (next page): Entrance of the *Puerta del Cambrón* in the walls of Toledo (Creative Commons by José Luis Filpo Cabana, 2012, used under CC BY3.0).





important urban port settlements in the Basque Country, Cantabria and Asturias, such as Gijón, Santander, Bilbao and San Sebastián [Sazatornil 2006; Alonso - Sazatornil 2009; Sazatornil 2014; González 2014; Fernández 2014]; and of the cities of Galicia, specifically Santiago de Compostela, Pontevedra, A Coruña and Ferrol. [Cajigal 2014; Vigo 2014; Pita 2014; Taín 2014; Fernández 2015].

The three pictures of Toledo, unpublished to date, we have delved into have served as pretext to submerge ourselves in depth and seek out more about the vicissitudes of Synge's stay in Spain. They are now part of the visual memory of the city, made up mainly by foreign visitors. This selected list of sketches begins with the panoramic view in 1563 by Anton van den Wyngaerde, commissioned by Felipe II and kept in the Austrian National Library [Peris - Almarcha 2009; Remolina 2010]. From the Flemish draftsman to the end of the Napoleonic occupation, artists and travellers have shaped the image of the city during the Ancien Régime. Of those two and a half centuries of urban iconography are preserved as outstanding examples two engravings by Frans Hogenberg on drawings made by Joris Hoefnagel in 1565 for *Civitates Orbis Terrarum*, one of which has been reproduced by later authors with hardly any modifications [Remolina 2010]; two of El Greco's canvases, dated between 1599 and 1614, with allusions to the urbanism of the city, exhibited at the painter's museum in Toledo and at The Metropolitan Museum of Art in New York [Brown - Kagan 1984; Marías 2002; Garrido 2009; Marías 2014]; the view of Pier Maria Baldi from 1668-1669, made for Cosimo III de' Medici, deposited in the Laurentian Library in Florence. This graphic compendium includes works of other British visitors, both predecessors and contemporary. I am referring especially to Henry Swinburne, William Gell and Edward Hawke Locker. The first, author of *Picturesque tour through Spain*, is a gentleman of Bristol interested in the Islamic substratum of Spain. He moves to our country in 1775 and 1776 and his writings were eagerly read by romantic travellers of the 19th century. The second is an archaeologist seduced by Spain and its Muslim past, in parallel to his travels to the ruins of Greco-Roman antiquity. One of his sketchbooks, belonging to the British Museum, contains a panoramic view of Toledo around 1808. The third, who published his *Views in Spain* in 1823, is coeval with Synge. This soldier and artist, enlisted in the English army destined in the Iberian Peninsula, could have coincided with our traveller in the city in 1813 [Locker 1998].

Bibliography

- ALONSO RUIZ, B. - SAZATORNIL RUIZ, L. (2009). *De San Sebastián a Cádiz: iconografía urbana de los puertos atlánticos (siglos XVI-XIX)*, in «Anuario del Instituto de Estudios Histórico Sociales», n. 24, pp. 169-192.
- Alumni Dublinenses. A register of the students, graduates, professors and provosts of Trinity College in the University of Dublin (1593-1860)* (1935), edited by G.D. Burtchaell, T.U. Sadleir, Dublin, Alex. Thom & Co., Ltd., p. 798.
- Alumni Oxonienses. The members of the University of Oxford, 1715-1886. Their parentage, birthplace and year of birth, with a record of their degrees* (1887), edited by J. Foster, Oxford, Parker and Co., p. 1382.
- BAKKER, B. (1996). *Amsterdam nell'immagine degli artisti e dei cartografi, 1550-1700*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, edited by C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 86-100.
- BARETTI, G. (1770). *A journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain, and France*, 2 vols., Dublin, Printed by T. Ewing, in Capel-Street.
- BARROCA, M.J. (2014). *Representações de espaços urbanos no noroeste de Portugal nos alvares da Época Moderna*, in *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, edited by A. Vigo Trasancos, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións.
- BERRINO, A. (2011). *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino.
- BERTRAND, G. (2008). *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des français en Italie, milieu XVIII^e-début XIX^e siècle*, Rome, Publications de l'École Française de Rome.
- BLACK, J. (1992). *The British abroad. The Grand Tour in the Eighteenth century*, Stroud, Alan Sutton.
- BRADFORD, W. (1809). *Sketches of the country, character, and costume, in Portugal and Spain, made during the campaign, and on the route of the British army, in 1808 and 1809*, London, Printed for John Booth, by William Savage.
- BROWN, J. - KAGAN, R. (1984). *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 37-55.
- BUCCARO, A. (2004). *Nascita e rappresentazione di una capitale: i primi cinquant'anni di San Pietroburgo (1703-1753)*, in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, edited by C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 93-103.
- CAJIGAL VERA, M.Á. (2014). *La visión artística de las ciudades gallegas: definición de un problema de representación en los orígenes de la iconografía urbana*, in *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, edited by A. Vigo Trasancos, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, pp.169-187.
- CALABI, D. (1996). *La storia di Venezia nelle sue rappresentazioni, tra XVI e XIX secolo*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, edited by C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 203-213.
- CALVO SERRALLER, F. (1995). *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial.
- DALRYMPLE, W. (1777). *Travel through Spain and Portugal, in 1774; with a short account of the spanish expedition against Algiers, in 1775*, Dublin, Printed for Whitestone, etc.
- DE SETA, C. (1996). *L'iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, edited by C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 11-48.
- DE SETA, C. (2001). *Introduzione*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, pp. 11-56.

- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (2014). *Iconografía urbana, memoria e identidad de las ciudades portuarias del norte y noroeste de España*, in «Anales de Historia del Arte», vol. 24, pp. 161-173.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (2015). *Pontevedra. La memoria rescatada. Vistas y visiones de una ciudad atlántica*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra.
- FREIXA, C. (1993). *Los ingleses y el arte de viajar. Una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- GÁMIZ GORDO, A. (2011). *Vistas de ciudades andaluzas hasta mediados del siglo XIX*, in «Revista PH», n. 77, pp. 74-79.
- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C. (2010). *Diccionario biobibliográfico de viajeros por España y Portugal*, Madrid, Ollero y Ramos.
- GARRIDO, C. (2009). *Vista y plano de Toledo de El Greco (Toledo)*, in «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada», n. 40, pp. 53-62.
- GONZÁLEZ SANTOS, J. (2014). *La costa, puertos, entornos urbanos y vistas de Asturias anteriores a 1850: estudio y clasificación de muestras previas a la fotografía*, in *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, edited by A. Vigo Trasancos, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, pp. 125-165.
- GONZÁLEZ SANTOS, J. (2019). *Imágenes urbanas de España durante el Antiguo Régimen: estampas de pueblos, ciudades, sitios y monumentos*, in *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, edited by L. Sazatornil Ruiz and V. de la Madrid Álvarez, Gijón, Ediciones Trea, pp. 90-138.
- GUARDIA, M. (1996). *Vedute e rappresentazioni dello spazio urbano: il caso di Barcellona*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, edited by C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 118-129.
- GUERRERO LATORRE, A.C. (1990). *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar.
- IACCARINO, M. (2001). *L'immagine della città di Firenze tra il XV e il XVIII secolo*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, pp. 271-283.
- IACCARINO, M. (2006). *L'evoluzione dell'iconografia di Napoli dal XV al XIX secolo*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, edited by C. de Seta and A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 99-168.
- JARDINE, A. (1789). *Letters from Barbary, France, Spain, Portugal...*, Dublin, H. Chamberlaine, etc.
- KAGAN, R. (1986). *Ciudades del Siglo de Oro*, in *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, edited by R. Kagan, Madrid, Visor, pp. 68-83.
- LOCKER, E.H. (1998). *Paisajes de España. Entre lo pintoresco y lo sublime*, edited by C. Freixa, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- MARÍAS FRANCO, F. (1996). *Tipología delle immagini delle città spagnole*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, edited by C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 101-117.
- MARÍAS FRANCO, F. (2001¹). *Le vedute di Granata da Wyngaerde a Ambrogio de Vico*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, pp. 95-105.
- MARÍAS FRANCO, F. (2001²). *“Chi non ha visto Siviglia non ha visto meraviglia”: l'immagine di una città autocompiaciuta*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, pp. 106-117.
- MARÍAS FRANCO, F. (2002). *Imágenes de las ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana*, in *El Atlas del Rey Planeta. La «Descripción de España y de las costas y puertos de sus*

- reinos» de Pedro Texeira (1634), edited by F. Pereda Espeso, F. Marías Franco, Hondarribia, Nerea, pp. 99-116.
- MARÍAS FRANCO, F. (2008¹). *Le carte corografiche delle città della Penisola Iberica*, in *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, edited by C. de Seta, Milano, Skira, pp. 79-93.
- MARÍAS FRANCO, F. (2008²). *La imagen de la ciudad mediterránea. La tipología de la imagen de la ciudad mediterránea*, in *Las ciudades históricas del Mediterráneo: fuentes literarias y representación gráfica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*, edited by E. Asenjo Rubio and R. Camacho Martínez, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, pp. 71-96.
- MARÍAS FRANCO, F. (2014). *Las vistas de Toledo*, in *El griego de Toledo. Pintor de lo visible e invisible*, edited by F. Marías Franco, Madrid, Ediciones El Viso-Fundación El Greco, pp. 117-123.
- MARIÑO SERRANO, J. (2014-2015). *John Hatch Synge: un dibujo desconocido de la fortaleza de Benavente*, in «Brigecio», n. 24-25, pp. 225-228.
- MCCORMACK, W. (2003). *The silence of Barbara Synge*, Manchester, Manchester University Press.
- MILTENOV, P. (2004). *Le rappresentazioni di San Pietroburgo da Caterina II ad Alessandro I (1762-1825 nelle iconografie della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, edited by C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 104-115.
- MUÑOZ CORBALÁN, J.M. (2001). *Iconografía urbana della Catalogna fra guerra e pace (1620-1812)*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, pp. 178-195.
- My uncle John. Edward Stephens's life of John Millington Synge* (1974), edited by A. Carpenter, London, Oxford University Press.
- NEALE, A. (1809). *Letters from Portugal and Spain; comprising an account of the operations of the armies under their excellencies Sir Arthur Wellesley and Sir John Moore, from the landing of the troops in Mondego bay to the Battle at Corunha*, London, printed for Richard Phillips.
- NOVO SÁNCHEZ, F.J. (2014). *Un retrato de Galicia en los cuadernos de viaje del irlandés John Henry Synge (1813)*, in *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, edited by A. Vigo Trasancos, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, pp. 351-379.
- ORDASI, Z. (2001). *Rappresentazioni di Buda e Pest su stampe nei secoli XV-XVII*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, pp. 213-217.
- PEREDA ESPEJO, F. (2001^a). *Alcune città della Castiglia-Leone: immagini e memoria della letteratura di viaggio*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, pp. 118-128.
- PEREDA ESPEJO, F. (2001^b). *Immagini di Madrid, fra scienza e arte*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, pp. 129-143.
- PERIS SÁNCHEZ, D. - ÁLMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. (2009). *La ciudad y su imagen*, Toledo, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha.
- PICON, A. (2001). *La cartografia di Parigi, XVI-XIX secolo. Un tentativo di interpretazione*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, pp. 144-155.
- PITA GALÁN, P. (2014). *Vista y visiones: «retratos» de A Coruña realizados por extranjeros (1666-1830)*, in *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, edited by A. Vigo Trasancos, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, pp. 289-317.
- PORTER, R.K. (1809). *Letters from Portugal and Spain, written during the march of the British troops under Sir John Moore*, London, Printed for Longman, Hurst, Rees, and Orme.

- PRINCIPE, I. (2004). *Storie di carta. L'evoluzione urbana di Dubrovnik fra XV e XIX secolo nell'iconografia coeva*, in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, edited by C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 128-142.
- REMOLINA SEIVANE, J.M. (2010). *Las vistas de tres ciudades castellanas de Hoefnagel y Van den Wyngaerde: la importancia del punto de vista en la representación de las ciudades del siglo XVI*, in «Storia dell'Urbanistica», t. 1, vol. 2, pp. 196-206.
- ROBERTSON, I. (1988). *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Barcelona-Madrid, Ediciones del Serbal-CSIC.
- ROSA, I. (2001). *L'immagine di una capitale. Londra dal XVI al XIX secolo*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, pp. 156-177.
- SAUPIN, G. (2014). *Les villes atlantiques francaises au XVIIIe siècle*, in *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, edited by A. Vigo Trasancos, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, pp. 19-53.
- SAZATORNIL RUIZ, L. (2006). *Entre la vela y el vapor. La imagen artística de las ciudades portuarias cantábricas*, in *La ciudad portuaria atlántica en la historia: siglos XVI-XIX*, edited by J.A. Fortea Pérez and J.E. Gelabert, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 85-116.
- SAZATORNIL RUIZ, L. (2014). *Paisajes portuarios del Cantábrico oriental: de la corografía al vedutismo*, in *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, edited by A. Vigo Trasancos, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, pp. 89-123.
- SAZATORNIL RUIZ, L. (2019). *Icononautas urbanos. Las vistas de ciudades españolas desde la corografía a la fotografía*, in *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, edited by L. Sazatornil Ruiz and V. de la Madrid Álvarez, Gijón, Ediciones Trea, pp. 23-89.
- SCHALENBERG, M. (2012). *Vedute urbane di Berlino, 1648-1806: temi e politica*, in *L'iconografia della città svizzera e tedesche nel contesto europeo dai prototipi alla fotografia*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 255-270.
- SCHIATTI, N. (2012). *Ginevra: iconografia di una città senza immagini? (XV-XVII secolo)*, in *L'iconografia della città svizzera e tedesche nel contesto europeo dai prototipi alla fotografia*, edited by C. de Seta and D. Stroffolino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 129-142.
- SHAW FAIRMAN, P. (1981). *España vista por los ingleses del siglo XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- STUNT, T. (1976). *John Synge and the Early Brethren*, in «Christian Brethren Research Fellowship Journal», n. 28, pp. 39-62.
- TAÍN GUZMÁN, M. (2014). *Vistas urbanas de Santiago de Compostela: de la ciudad imaginada a los primeros retratos de ciudad*, in *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, edited by A. Vigo Trasancos, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, pp. 319-349.
- The complete peerage of England, Scotland, Ireland, Great Britain and the United Kingdom* (1953), edited by G. White, vol. 12, pt. 1, London, The St. Catherine Press, p. 462.
- TWISS, R. (1775). *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*, Dublin, Printed for Exshaw, etc.
- VIGO TRASANCOS, A. (2014). *Ferrol en el punto de mira (1587-1800). Imágenes «artísticas» de un puerto de guerra de la España atlántica*, in *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, edited by A. Vigo Trasancos, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, pp. 249-285.
- WILLIAMS, C. (1968). *Pestalozzi and John Synge*, in «Hermathena», n. 106, pp. 23-39.

Documentary sources

Trinity College Dublin (TCD), Manuscripts & Archives Research Library (M&ARL), MS 6205-6210.

National Library of Ireland (NLI), MS 19680.

Permanenza di un tòpos iconografico, da paesaggio romantico a paesaggio abbandonato: il vallone dei Mulini a Sorrento

Alessandra Veropalumbo

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Quest'articolo alcune certe elaborazioni teoriche che interessano l'uomo e il paesaggio, approfondendo le dinamiche che determinano il nascere di tòpos vedutistici e la forza della loro persistenza nel corso dei secoli. L'inserimento di nuovi simboli ed elementi estranei al contesto, se accettati dalla collettività, possono divenire protagonisti di una nuova immagine di paesaggio, che persistono anche nel disfacimento in rovina. La volontà di preservare un'immagine di paesaggio immutabile nel tempo è legata a una cultura comune, in cui ogni intervento viene visto come una minaccia della percezione collettiva ormai radicata.

Permanence of an iconographic tòpos, from romantic landscape to abandoned landscape: the valley of the Mills in Sorrento

This article explores some theoretical elaborations that affect man and landscape, deepening the dynamics that determine the birth of landscape tòpos and the strength of their permanence over the centuries. The insertion of new symbols and elements extraneous to the context, if accepted by the community, can become the protagonists of a new landscape image, which persist even in the decaying ruin. The desire to preserve an unchanging landscape image over time is linked to a common culture, in which every intervention is seen as a threat to the collective perception that is now rooted.

Keywords: Paesaggio abbandonato, iconografia storica, vallone dei Mulini a Sorrento.

Abandoned landscape, historical iconography, valley of the Mills in Sorrento.

Alessandra Veropalumbo è assegnista di ricerca di Storia dell'Architettura e della Città ICAR 18 presso il Dipartimento di Architettura (DIARC) dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Si occupa dello studio della cartografia storica e dell'iconografia di Napoli e di applicazioni metodologiche per la valorizzazione e la tutela di beni culturali.

Author: alessandra.veropalumbo@unina.it

Received January 5, 2021; accepted March 13, 2021

* Questo articolo amplia gli studi effettuati per la mostra virtuale *Il vallone dei mulini di Sorrento. Patrimonio culturale e memoria, turismo e territorio*, curata insieme alla professoressa Annunziata Berrino (Sorrento, 13 dicembre 2019) e consultabile al sito <https://vallone.risorgimento-napoli.com/>. Le immagini pubblicate nell'articolo sono alcune delle opere esposte in mostra, a cui si rinvia per le informazioni circa tecniche e dimensioni.

1 | Introduzione. La questione teorica sulla permanenza di tòpos vedutistici

Nel dibattito storiografico il tema della continuità iconografica nel corso dei secoli di alcuni tòpos vedutistici è ben presente e apre una riflessione su come determinate vedute continuino ad avere fortuna nonostante le trasformazioni del territorio.

L'insistenza con cui si ripetono certi tòpos rappresenta la percezione di ogni uomo dinanzi a elementi specifici individuati da una cultura comune. Tra fine Settecento e primo Ottocento la relazione con il paesaggio diventa centrale: il rapporto che si instaura tra uomo e natura rimanda alle emozioni che ogni persona prova in quel luogo, emozioni che vengono rappresentate e narrate e che diventano quasi un esercizio o una prova di appartenenza a quella cultura, come una condivisione di un sentire comune. Nell'esperienza del bello e del sublime intorno alla quale si organizza la percezione del paesaggio in età romantica convergono il mare e la montagna, l'oceano e le vette alpestri, i corsi d'acqua e le coste frastagliate, che permettono di cogliere non solo la bellezza della natura, bensì anche la sua grandiosità [Vitta 2005, 217].

Nel corso dell'Ottocento, in questi paesaggi naturali così individuati, talora si inseriscono elementi di modernità che diventano un segno distintivo e caratterizzante dell'area, che va oltre la natura, diventando edifici-simbolo di una civiltà, e venendo accettati a pieno titolo: «C'è sempre un insieme di motivi come *Leitmotiv* estraibile dal contesto che forma il paese o la regione» [Turri 2008, 93], motivi che fanno affermare al viaggiatore-osservatore che tale paese ha una propria identità, basata su quei segni. «Si tratta di riconoscere, avvalendosi degli strumenti della storia della città e dell'iconografia storica [...] i riflessi dei valori culturali condivisi, ossia la traduzione

in segni estetici delle culture che vi si sono avvicendate, distinguendone i simboli acquisiti da quanto è estraneo e tale resterà irrimediabilmente» [Buccaro 2015, 79].

Quando il nuovo elemento, che si inserisce nel paesaggio, è un edificio con funzioni industriali la percezione dell'area cambia e si apre l'interesse verso le interrelazioni tra fenomeno industriale e insiemi territoriali, su cui esistono insediamenti e infrastrutture a esso funzionali o comunque da esso condizionati. Una volta umanizzata la natura, questa è annessa culturalmente al mondo dell'uomo secondo nuove esigenze, che vi associa nuovi significati simbolici [Turri 2008, 265].

Nel caso studio si tratta di un paesaggio industriale che diventa ben presto rudere. Il paesaggio, con l'inserimento del nuovo elemento, si carica di nuovi segni che sanciscono delle relazioni non solo tra flora e fauna, ma soprattutto tra uomo e natura, divenendo quasi un totem. Attraverso il totem l'uomo rende possibile per la prima volta la conoscenza del paesaggio e la sua coscienza umanizzazione. Come suggerisce Eugenio Turri: «In certi casi il totem assume in sé una funzione pansimbolica della realtà sensibile, e cioè identificato con l'intero paesaggio» [Turri 2008, 124]. Assunto come archetipo, l'uomo rende positivamente spiegabile il proprio inserimento nella natura, come forma del proprio rapporto col paesaggio.

«L'oggetto dell'archeologia industriale si allarga dallo studio del reperto materiale al complesso delle relazioni e delle forme di organizzazione sociale in cui è inserito: diventa la "testimonianza-segno" delle vaste trasformazioni che sono all'origine del mondo attuale e in quanto tale, oltre a un valore scientifico, ne acquista uno culturale che lo rende degno di essere conservato. Da ciò a includere anche l'ambito immateriale delle culture, delle mentalità, del vissuto o dei saperi che al reperto materiale si collegano, il passo è evidentemente breve, se non quasi implicito» [Chiapparino 2012, 61].

Il processo di analisi e valorizzazione del patrimonio industriale, così come gli ambiti di competenza specialistica coinvolti, investe sia una fase di ricostruzione storica, di riconoscimento testimoniale di un'architettura, sia una di recupero strutturale, di trasformazione edilizia e di riconversione funzionale, restando «cantieri quasi mai considerati come laboratori di indagine archeologica e quindi contenitori di fonti materiali utili all'archeologo come allo storico» [Parisi 2011, 15].

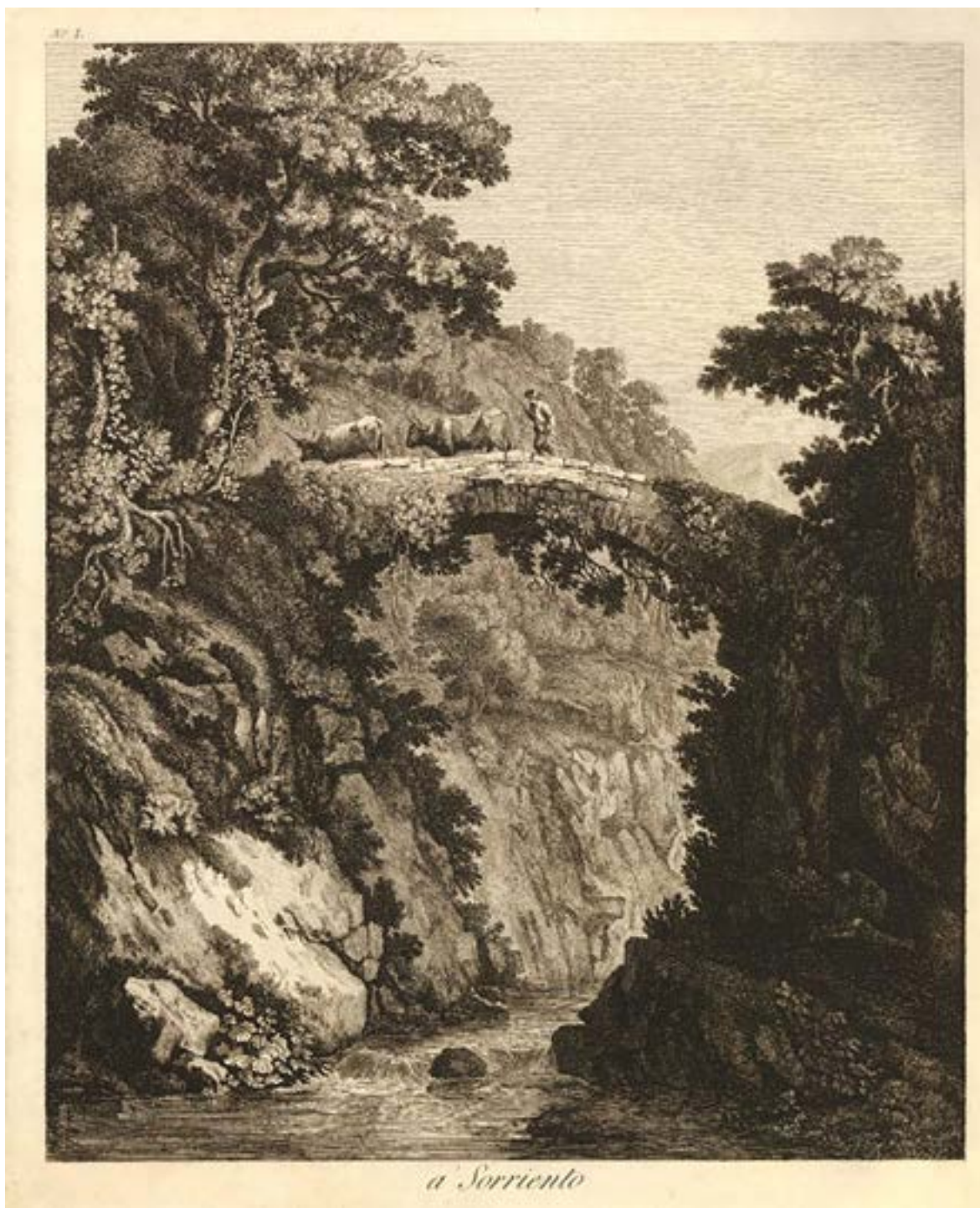
In ogni società vi sono istituzioni che mirano, attraverso il controllo delle azioni individuali, alla conservazione, come difesa dell'equilibrio uomo-ambiente, specie laddove la cultura stabilisce un rapporto immediato con esso: «L'equilibrio si realizza tramite opportune regole sociali che agiscono da freno ad ogni avventura squilibratrice delle leggi interne e, indirettamente sullo stesso rapporto ambientale» [Turri 2008, 117]. Rompere le regole di questo rapporto uomo-ambiente significa disgregazione della cultura. Probabilmente la tendenza che mira a frenare l'intervento nel paesaggio promuovendo il fascino anche del rudere è bene espresso dalle parole di Michael Jakob: «noi associamo comunemente il paesaggio allo spazio dimenticandoci del fattore tempo. L'apparente atemporalità del fenomeno è anche sintomatica della tendenza a identificare i paesaggi con qualcosa di eterno, d'immutabile, di durevole. Che trasformano queste realizzazioni in modelli atemporal di bellezza formale» [Jakob 2009, 55]. Una bellezza atemporale che si associa non soltanto ai giardini o a certi siti fortemente antropizzati, ma anche a molti paesaggi che noi desideremmo immobilizzare per far esistere «tali e quali» [Jakob 2009, 59].

2 | Il vallone dei Mulini a Sorrento, da paesaggio romantico a paesaggio abbandonato

Un caso di eccezionale resistenza iconografica nel corso della storia è il vallone dei Mulini a Sorrento, che nelle sue diverse fasi di sviluppo ha sempre avuto una eccezionale fortuna vedutistica, nonostante abbia subito trasformazioni che hanno determinato il passaggio da paesaggio romantico a paesaggio abbandonato.



Fig. 1: Anonimo, *La città di Sorieto in piano*, 1570-1580 ca. (Astarita 2007, 331).



Il vallone si trova oggi in uno stato di abbandono, determinato non solo dall'incuria da parte delle istituzioni, ma anche dalla volontà della popolazione di mantenere integro un paesaggio che suscita nei cittadini e visitatori un sentimento di amore per la rovina. In questa dinamica non si sente la necessità di un recupero dell'architettura presente, preferendo piuttosto una visione di rovina in un paesaggio. Il vallone ha caratterizzato da sempre l'immagine della città: «Cuán hermosa es Sorrento! Parece caerse al mar desde la altísima roca donde se ha agarrado como una ciudad náufraga. En la falda de pendiente montaña está como suspensa, y desde sus balcones á la playa todavía media pavoroso abismo» [Castelar 1883, 230]. È quanto affermava nel 1883 un viaggiatore spagnolo in visita, affascinato dagli enormi solchi che delimitano l'alto banco tufaceo sul quale sorge la città. Dalla collina di Casarlano un'enorme fenditura scende fino al mare, ma prima di sottopassare l'area in cui si trovava il ponte d'ingresso alla città e concludersi nella Marina Piccola di Capo Cervo, un braccio laterale, sul fronte a mezzogiorno del banco tufaceo, sbocca parallelamente in Marina Grande [*Memorie di Sorrento* 1991, 93].

A partire dal Settecento, grazie alle testimonianze di viaggiatori stranieri, il vallone di Sorrento divenne uno dei *tòpos* vedutistici ricorrenti nelle rappresentazioni della città. Precedentemente l'immagine consueta di Sorrento, dalla fine del Cinquecento, è quella conservata presso la Biblioteca Angelica¹ dell'anonimo artista che, su incarico di Fra' Angelo Rocca, ritrasse la città con una prospettiva a volo d'uccello che permetteva di cogliere in modo unitario la topografia dei luoghi. Tale rappresentazione rimase il riferimento per i più noti ritratti fino alla prima metà del XVIII secolo [Astarita 2007].

La fortuna iconografica che ne derivò è testimonianza delle istanze romantiche di viaggiatori italiani e stranieri che transitavano per Sorrento e che in tal modo intessevano una fitta trama di relazioni destinata a sopravvivere. La facilità di accesso consentita dalle gradonate scavate nel tufo rendeva il vallone non solo percorribile, ma anche una risorsa da sfruttare, sia per ricavare materiale da costruzione per l'edilizia e per le opere difensive della città, sia per l'utilizzo delle risorse naturali ivi presenti. Alla metà dell'Ottocento nel vallone si insediò un'industria molitoria.

3 | La fortuna iconografica del vallone di Sorrento tra XVIII e XX secolo

Il vallone fu dunque un *tòpos* vedutistico per la città, come attestano le numerose vedute, dipinti, incisioni, litografie e fotografie prodotte a partire dalla seconda metà del Settecento, che privilegiarono la rappresentazione di un paesaggio romantico. Un interesse che precedette anche la realizzazione della strada di collegamento borbonica per Sorrento tra il 1822 e il 1825, quando la città diventò meta di viaggio ambita da parte di artisti e studiosi europei [Buccaro 2019, 33]. La storiografia recente ha infatti datato la frequentazione da parte dei viaggiatori italiani e stranieri della penisola sorrentina a partire dagli anni post-napoleonici, che verrà potenziata con il rafforzamento della rete viaria [*Viaggi e soggiorni* 2017].

L'iconografia storica del vallone ebbe inizio con Jakob Philipp Hackert (1737-1807). Egli fu il primo artista che interpretò il vallone di Sorrento come paesaggio, inserendolo nella raccolta *Suite de IV vues dessinées dans le Royaume de Naples* [Hackert 1799; de Seta 2005, 20], che aveva l'obiettivo di riunire le località di Napoli e dintorni frequentate in escursione dagli stranieri. Per la prima volta l'iconografia di Sorrento si arricchiva di vedute realizzate all'interno del vallone, percorso ora nei suoi punti più suggestivi, mostrando una natura reale e non idealizzata [Fino 2017, 37]. Fino a quel momento invece l'iconografia della città si era basata sulla rappresentazione di altri punti focali, come ad esempio la Marina Piccola, la casa natale di Toquato Tasso e i resti del cosiddetto tempio di Nettuno.

¹ Roma, Biblioteca Angelica, Raccolta Angelo Rocca, BSNS 56/88. Disegno a penna con inchiostro marrone su carta bianca, cm 31,4 x 65.





Fig. 3 (pagina precedente): Lancelot-Théodore Turpin de Crissé (dis.), Pierre Eugène Aubert (inc.), *Ravin de Sorrento*, 1828 (Turpin de Crissé 1828, tav. 21).

Fig. 4: Jules Louis Philippe Coignet (dis.), François Le Villain (inc.), *Éboulement à Sorrento (Royaume de Naples)*, 1829 (Persico Rolando 1988, tav. XXII).

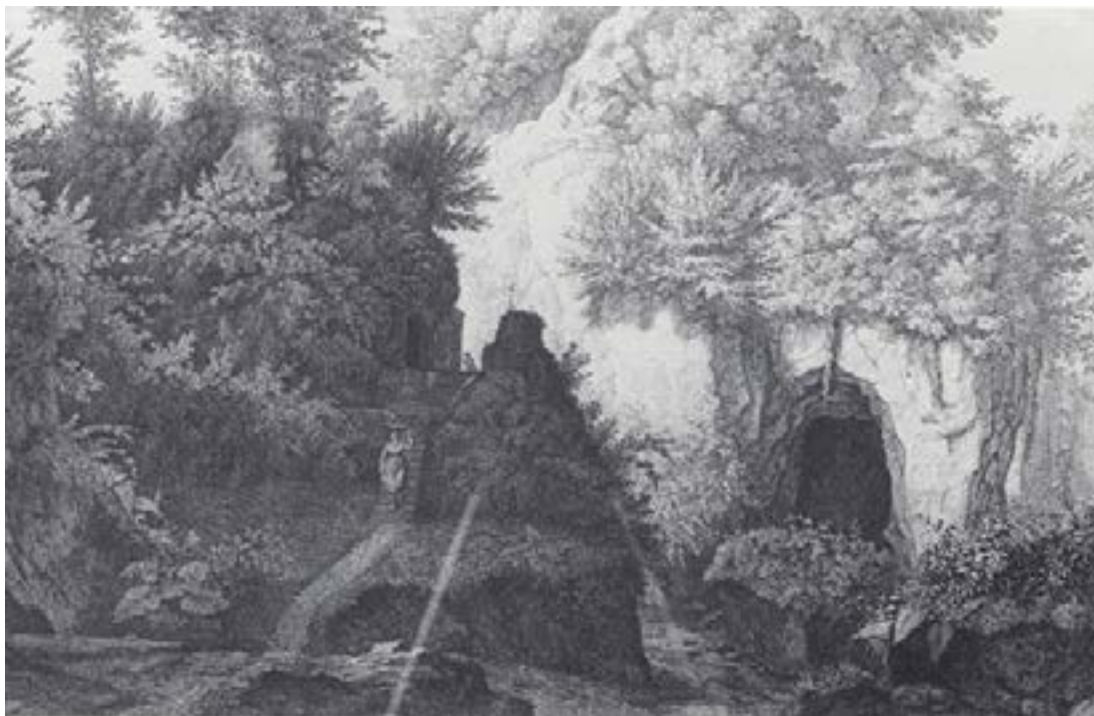


Fig. 5: Florian Grospietsch, *La Madonna del Mulino presso Sorrento*, Roma, 1823 (Persico Rolando 1988, tav. XVI).

Fig. 6 (pagina seguente): Achille Vianelli (dis.), Teodoro Witting (inc.), *Sito detto i Ponti a Sorrento*, 1820 ca. (*Raccolta di ventiquattro vedute* 1840, 58-59).

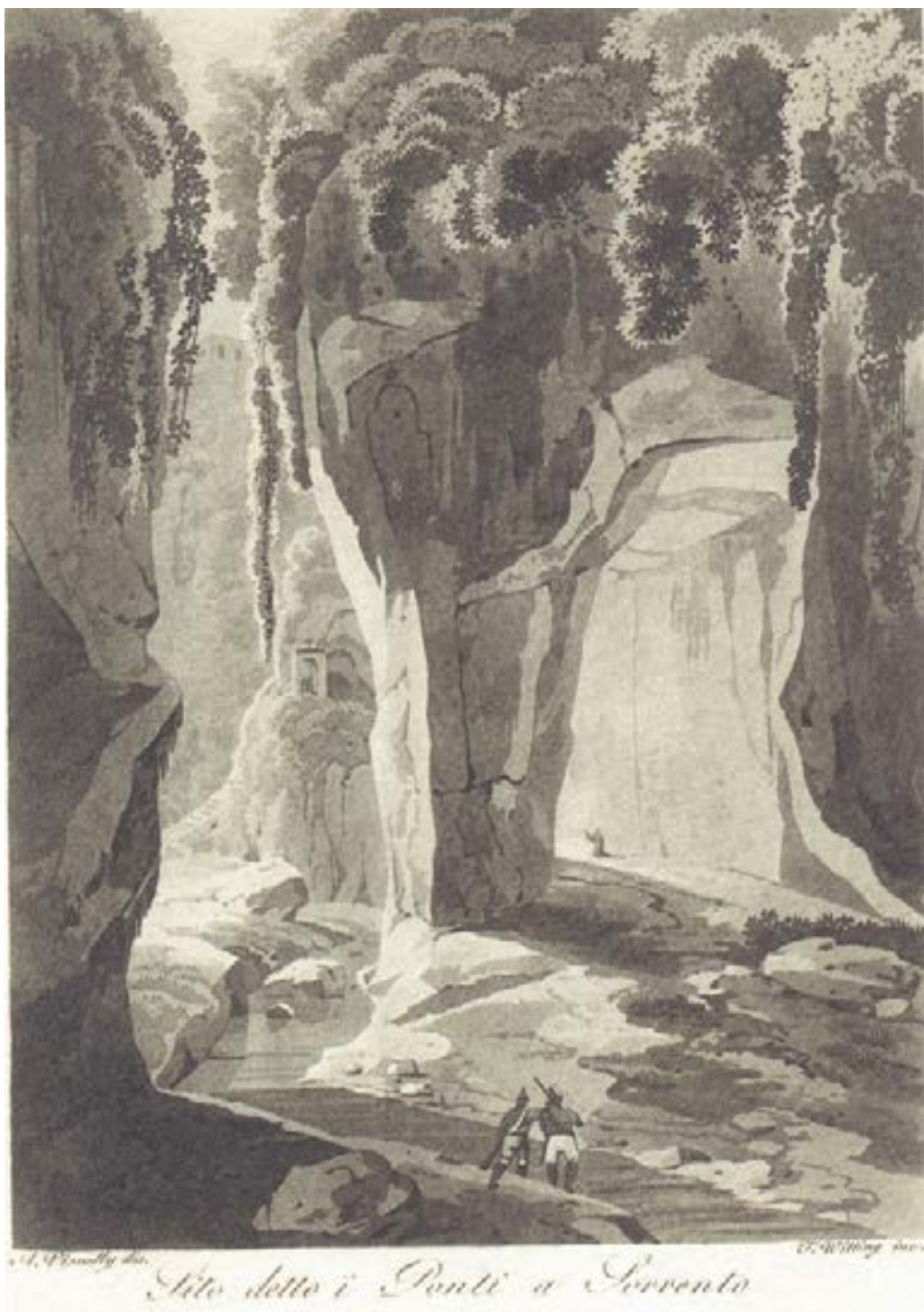
Pochi decenni dopo, il conte Lancelot-Théodore Turpin de Crissé (1782-1859) associò la rappresentazione grafica con la descrizione letteraria dei luoghi:

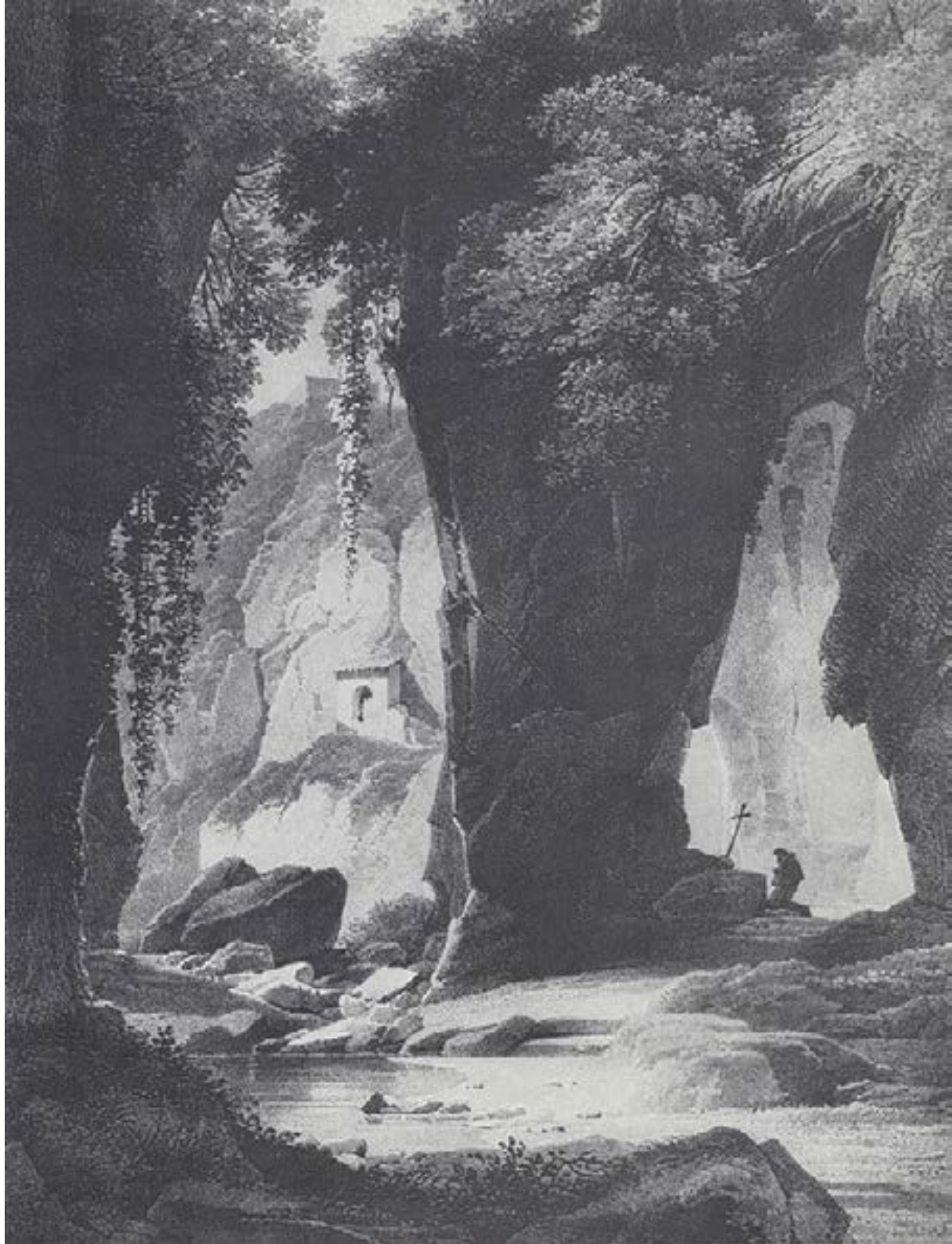
«Un profond ravin qui se prolonge jusqu'à la mer, et s'ouvre sur la plage, forme les deux tiers de l'enceinte de l'antique Sorrento. Un sentier assez difficile conduit au fond de cette étroite vallée, où coule un petit ruisseau. D'épais massifs de lierre, des guirlandes de clématites, ornent les rochers et descendent jusqu'à leur base; et le soleil, n'éclairant que le sommet de ces masses de feuillage, laisse tout le reste de la vallée dans une demi-teinte mystérieuse» [Turpin de Crissé 1828, 30].

Nel 1828, dunque, l'artista francese si soffermò in particolar modo sulle emozioni che il vallone suscitava nello spettatore. Ai *Salon* di Parigi nel 1809 e nel 1819 diede la preferenza a luoghi, monumenti e paesaggi poco noti o dimenticati. La pubblicazione del 1828 dedicata a queste vedute contribuì alla conoscenza del vallone [Cuomo 2005, 68].

L'elemento naturale e spontaneo della vegetazione, ritratto dall'interno della cavità, fu rappresentato anche dagli artisti romantici Ernest Fries (1801-1833) nel 1826 e Jules Louis Philippe Coignet (1798-1860) nel 1829. In quegli anni infatti dominava un interesse per la natura e per gli aspetti pittoreschi ed esotici; la rappresentazione dal vero della natura la rendeva paesaggio e non più elemento da misurare e conoscere in tutti i suoi aspetti.

I viaggiatori romantici, oltre a essere interessati all'organizzazione sociale e alla struttura economica dei luoghi visitati, ai reperti archeologici e ai monumenti, erano soprattutto attratti dagli ambienti naturali arcadici e primitivi, dalla natura non domata dall'uomo, dal selvatico, dall'orrido, dall'esotico, ossia volevano scoprire le infinite risorse emotive che potevano offrire i diversi





paesaggi di quei luoghi attraverso la molteplice varietà di toni e di effetti, per proiettare, infine, su quanto visitato, la propria carica sentimentale [Fino 2017, 127].

Il tema di eremi e croci che interrompeva la natura selvaggia, delle grotte e dei dirupi, è ripreso da Florian Grospietsch (1789-1830) nel 1823, nella rappresentazione della località detta *Madonna del Mulino*. Più che nelle litografie precedenti, qui si ha il pieno dominio dell'elemento naturale, realizzando una composizione accurata e particolareggiata, dove manca qualsiasi riferimento all'ambiente marino. In questo paesaggio il gioco delle ombre favorisce il raccoglimento della donna che si accinge a entrare in una piccola cappella [Persico Rolando 1988, 7]. La ricerca dell'orrido fu privilegiata da giovani artisti come Achille Vianelli (1803-1894), le cui vedute sono ritenute particolarmente originali per la scelta dei soggetti e delle stazioni di ripresa, poi confluite in interessanti litografie acquerellate, inserite in una raccolta di vedute edita nel 1840 [*Raccolta di ventiquattro vedute* 1840]. I legami con i pittori paesaggisti portarono Vianelli a entrare nella Scuola di Posillipo, e a divenire allievo di Anton Smink Pitloo (1790-1837) a Napoli. Il maestro influenzò il suo linguaggio artistico grazie all'esperienza dal vero, catturato all'aria aperta, per modulare a pieno luce e colori sulla natura, rimanendo comunque legato a un'impostazione paesaggistica di tipo prospettico.

Lo stesso punto di vista del vallone è rappresentato anche dal disegno di Achille-Etna Michallon (1796-1822), inciso da Alexandre-François Caminade (1789-1862) nel 1820, entrambi paesaggisti di rilievo. Si ricorda infatti che il primo espose al *Salon* di Parigi a soli sedici anni e venne premiato per il paesaggio storico. Il punto di vista selezionato lascia trasparire suggestioni molto intense e si avverte un profondo misticismo. Inoltre la resa degli elementi naturali appare molto accurata e gli effetti chiaroscurali sono di rara efficacia [Miniero - Ercolano 1990, 40]. Parallelamente il vallone, seppure molto visitato dai viaggiatori, alimentava anche l'immaginazione per quei luoghi nascosti o non di immediato raggiungimento. Infatti Octavian Blewitt a metà Ottocento raccontò che:

«The ravine of Sorrento, which formed [...] the ditch of its mediaeval fortress, is frequently visited by the traveller. Its wildness and gloom, heightened by the silence which is seldom broken by the foot of man, sufficiently explain the superstition of the peasantry, who consider it to be peopled with goblins, and at night give a practical proof of their belief by kindling a lamp in the little oratories which are built in its recesses, for the purpose of scaring away the spirits» [Blewitt 1853, 264].

La descrizione è di interesse in quanto l'inglese sottolinea che questo luogo suscitava delle emozioni in chi lo visitava, miste a sentimenti di timore per gli anfratti nascosti, per la possibilità di nascondere spiriti e folletti.

Il tema dei luoghi tortuosi, rocciosi e ombrosi fu ripetutamente studiato e variamente interpretato dagli artisti nordici in viaggio a Sorrento; per Coignet fu un motivo preferito e ripetuto, anche quando offrì la sua collaborazione solo in qualità di disegnatore. Coignet, che operò in una fase di più maturo romanticismo, preferì indirizzare il suo ritorno alla natura privilegiando, come si usava in quel tempo, paesaggi di campagna che durante il neoclassicismo erano stati i più trascurati. Il vallone era formato da una serie di antri naturali, scalette scavate nella roccia, ponticelli ed edicole sacre che ne rendevano vario l'aspetto e che erano alla base della ricerca del pittoresco. Un aspetto non troppo dissimile a quello riportato da Amedeo Maiuri nell'ottobre 1942:

Fig. 7 (pagina precedente): Achille-Etna Michallon (dis.), Alexandre-François Caminade (inc.), *Grottes de Sorrento*, 1820 ca. (Persico Rolando 1988, tav. XXIV).

«E per il poeta dell'Amadigi e per il poeta della Gerusalemme il paesaggio di Sorrento avrebbe potuto anche offrire esca alle più tenebrose immaginazioni poetiche di selve e di fore per fughe e inseguimenti di innamorati cavalieri e di belle donne. Scendete nel "Vallone del Pecorello", nella profonda cupa scavata dall'erosione delle acque nel banco di tufo, e dalla gran spianata luminosa dei giardini e delle case di quei colli sereni vi parrà di piombare di colpo nella selva maligna del mago Merlino con gli alberi e gli arbusti animati da spiriti e da folletti perversi. Paesaggio da palude Stigia e da penetrale d'Averno. Calate a precipizio fra pareti diritte come muraglie, grommate di muffa, coperte di dense cortine di edera nera, tra querce e quercioli penduli e lecci con le radici scoperte aggrovigliate come covi di serpi e filamenti di liane messi là quasi a misurare la vacuità di quel baratro, e giungete al fondo della fossa fra slabbrature e crepacci, grotte cunicoli e pozzi di discesa con le pedarole incavate nella parete quasi a indicarvi la via d'una fuga disperata. Toccate il fondo e il cammino a volte si serra e si chiude sì da passare carponi come entro la cruna di un ago, a volte si amplia in spiazzi e caverne solenni come basiliche, fino a che giungete alfine ad un porticciolo d'approdo minuscolo simile a un fiordo con l'acqua scura e cheta; ma basta un po' di bollore perché il mare si avventi in quella fessura e percotendo la parete faccia un mugghio di tuono prima di tornare schiumoso all'indietro.

E Torquato approdò in un caldo mattino di luglio, vestito poveramente da pastore, al piccolo molo della marina di "Capo di Cervo", tra carretti di pescatori, una chiesuola e mulini, alimentati dal poco d'acqua che scendeva dal vicino burrone e su, per le fessure del tufo, dove salire anch'egli, anelante per il tumulto dell'anima e l'ansia dell'ascesa, alla città "piccola ma nobile" che gli aveva dato i natali proprio in una di quelle case che si aprivano un tempo lungo il ciglio alto della spianata innanzi al prospetto del mare» [Maiuri 1990, 9-11].

Il vallone di Sorrento era molto visitato dai viaggiatori stranieri, soprattutto inglesi, francesi, olandesi e tedeschi, tutti artisti che dopo il tradizionale periodo di formazione accademica in genere nei luoghi d'origine vennero in Italia, in alcuni casi con qualche borsa di studio, oppure perché incaricati dagli editori di raccogliere schizzi e disegni da tradurre poi in incisioni o litografie, o ancora, un personale viaggio di piacere e d'istruzione.

Tra questi, il tedesco Karl Lindermann-Frommel (1819-1891), il pittore e incisore che operò a lungo in Italia e che ritrasse luoghi mai considerati prima, cogliendone gli aspetti più reconditi [Persico Rolando 1988, 4, 5]. In una ricca serie di litografie a colori preparata nel 1848, l'artista riprese da altri punti di vista i luoghi canonici. Ad esempio, nella sua raccolta di schizzi e immagini di Napoli e dintorni [Lindermann-Frommel 1848], due furono dedicati al vallone di Sorrento. In queste litografie diverso è lo stato d'animo dell'artista: la presenza o meno di figure umane a fare da sfondo alla scena mostra infatti un diverso grado di riflessione, come se fosse un colloquio personale tra uomo e natura [Fino 1994, tav. 74]. Una seconda tipologia di rappresentazione comprende le litografie che guardano dal vallone verso la città. Si ritrovano così elementi riconoscibili, come dei punti fissi di riferimento per gli artisti, e cioè il castello in alto con la torre campanaria, il sentiero che scendeva nel vallone, il ponticello e le figure popolari in basso che animavano la scena. La veduta fu rappresentata non solo da Coignet, il cui disegno venne litografato da Villeneuve, ma anche da Ernst Fries, litografato da Karl Kuntz (1770-1830), dal disegno più luminoso di James Duffield Harding (1797-1863), inciso da Samuel Fisher, dove quello che cambia è solo lo stile interpretativo, e ancora dall'acquaforte di Cioffi, in cui risalta il valore del vallone per l'utilizzo delle acque provenienti dalla collina, con le donne al lavoro [Rotili 1977, 24].

Gli stessi punti di riferimento si trovano in una serie di acquaforti di Karl Johan Billmark (1804-1870), artista svedese, molte delle quali conservate al Museo di Stoccolma, in cui gli elementi



Fig. 8: Jules Louis Philippe Coignet (dis.), Alexis Victor Joly (inc.), Victor Adam (inc.), *Hermitage de Sorrente*, 1825 (Coignet 1825).



Fig. 9: Karl August Lindemann-Frommel (dis. e inc.), *Aus den Schluchten Sorrent*, 1848 (Lindemann-Frommel 1848, tav. 17).

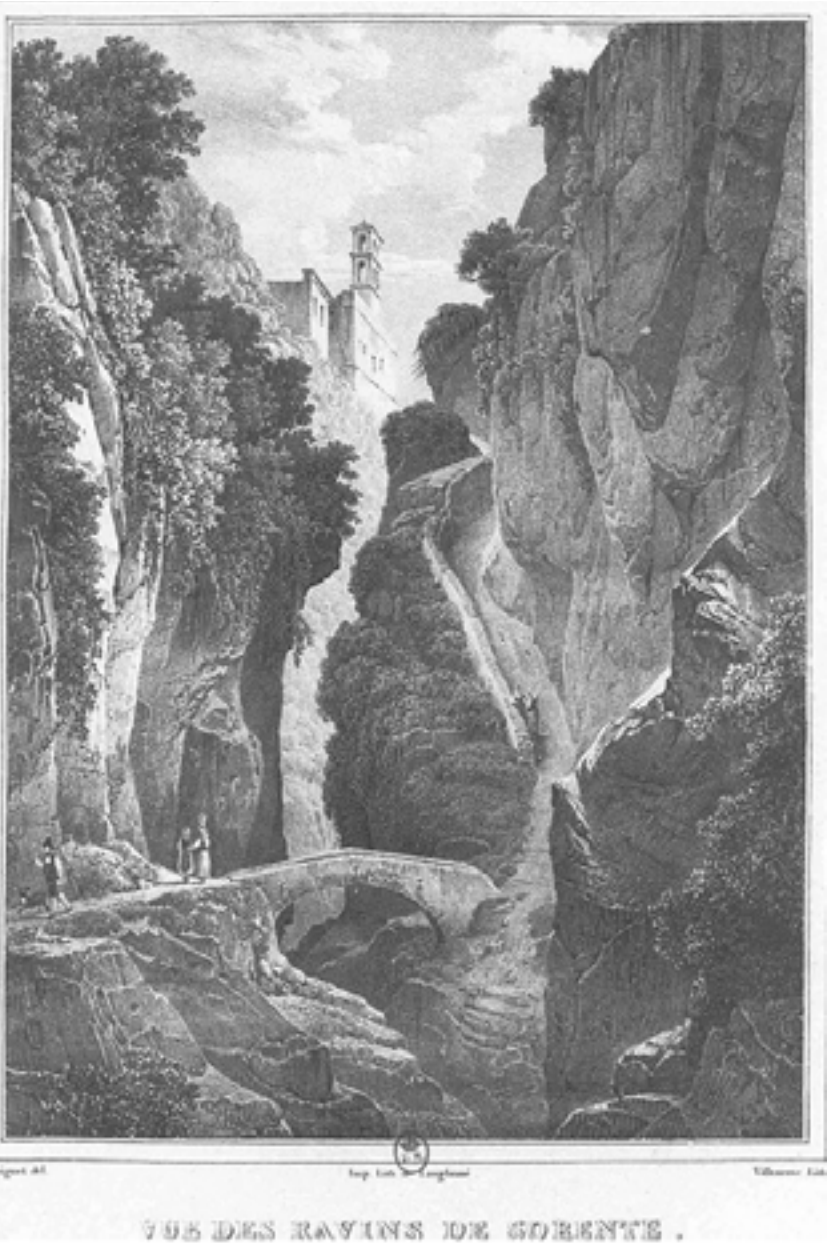


Fig. 10: Jules Louis Philippe Coignet (dis.), Villeneuve (inc.), *Vue des Ravins de Sorrente*, 1825 (Coignet 1825).

Fig. 11: Karl Johan Billmark (dis. e inc.), *Ravins de Sorrento*, 1852 (Billmark 1852, tav. 47).



Fig. 12: Anonimo, *Fabbriche del mulino sul fondo del vallone*, 1900 (Cuomo 2013, 66).

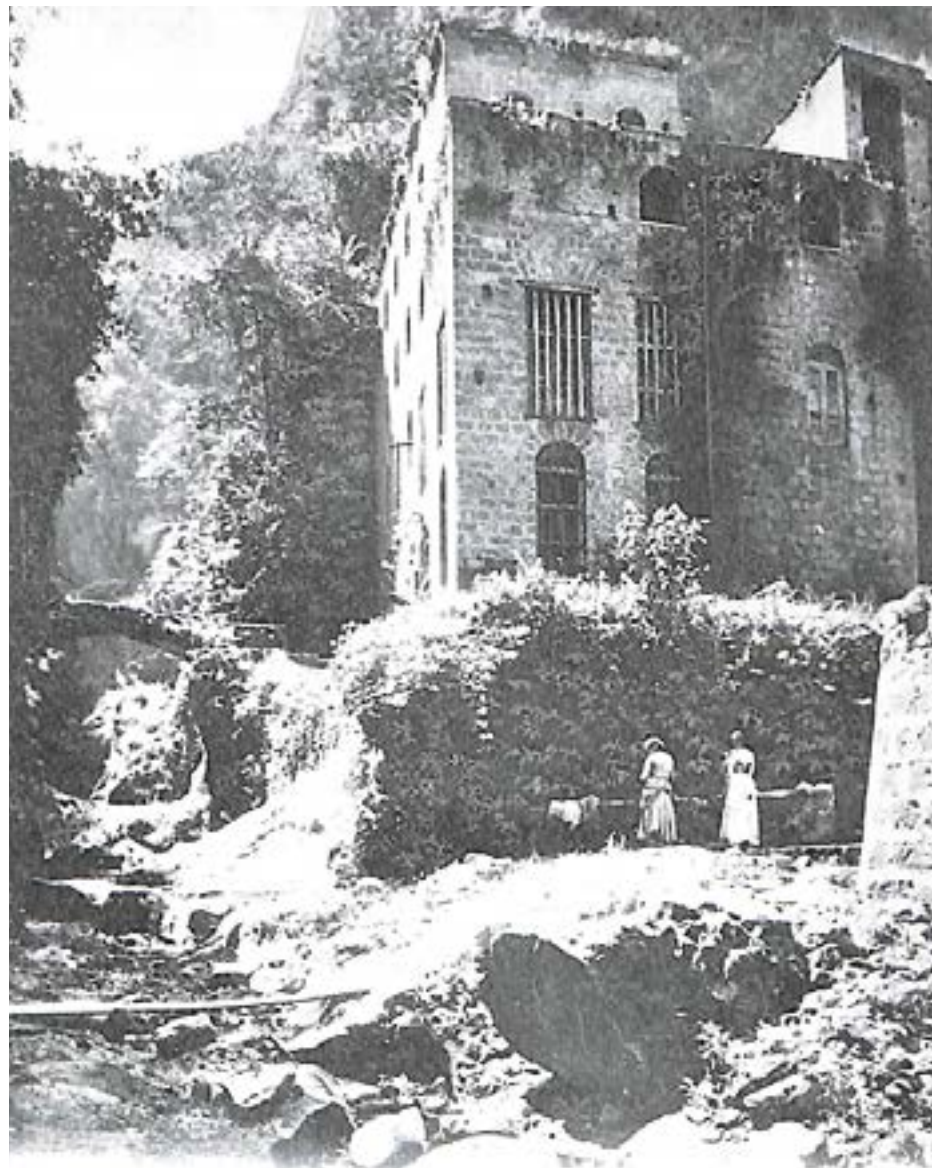


Fig. 13: Anonimo, Sorrento: Vallata dei Mulini, ante 1906 (Gargiulo 2008, 169).

dominanti restano le costanti del campanile del castello e il ponticello, o con le persone che passeggiano a lato del vallone, o con le donne intente ad attingere alle acque del torrente. Un'altra veduta del vallone, che ebbe straordinaria fortuna iconografica, mostra una zona della cavità con la villa Manning di sfondo, un ponte in alto adiacente ad essa, una scala che conduce al fondo del vallone e le donne accanto al lavatoio in basso. Il luogo è ancora oggi chiaramente riconoscibile, anche se stravolto da una serie di trasformazioni, risultando coperto da un parcheggio in via Fuorimura. Questo altro punto di vista fu raffigurato da più artisti. Heinrich Reinhold (1788-1825), che si era formato all'Accademia di Dresda e di Vienna, riprese lo stesso ambiente in un dipinto a olio. L'artista tedesco Johann Heinrich Schilbach (1798-1851) dedicò diverse vedute al vallone e alla villa, con la sua caratteristica sensibilità romantica per l'interpretazione del paesaggio. Fries, che nel 1826 divenne famoso per aver 'scoperto' la Grotta Azzurra di Capri, proprio in quell'anno fu attratto dalla consueta inquadratura. Jean Charles Joseph Rémond (1795-1875), già vincitore del *Prix de Rome* del 1821 per il paesaggio storico, realizzò una litografia del 1827 con simile prospettiva [Fino 2017, 109]. Anche Giacinto Gigante (1806-1876) nel 1841 dedicò un acquerello allo scorcio del vallone caratterizzato dalla villa Manning. Infine lo stesso soggetto fu immortalato da Johann Hermann Carmiencke (1810-1867), che visitò l'Italia tra il 1845 e il 1846, la cui litografia è conservata ad Harvard. Questo stesso punto di vista fu ripreso anche dalla fotografia, che documentò l'utilizzo del vallone agli inizi del Novecento; in molte fotografie infatti possiamo vedere uomini e donne che raggiungevano la quota più bassa per raggiungere le acque del torrente.

4 | La trasformazione da paesaggio romantico a paesaggio industriale

La percezione del vallone iniziò a modificarsi in seguito alla sistemazione operata da Enrico Falcon, un ingegnere di origine francese noto per aver preso parte ai lavori della ferrovia Napoli-Portici come vicedirettore [Ercolano 2019, 14; Pagnini 2019, 207]. Nel 1842 Falcon acquistò una vasta area del vallone e la villa dei Della Noce. Innanzitutto, l'ingegnere trasformò la villa, che venne da quel momento chiamata La Rupe, aggiungendo un secondo piano, dei portici, un lungo balcone, degli archi di sostegno e un grande giardino; mentre sua moglie Joséphine Sicard fece edificare una casina all'interno della proprietà, destinandola ad albergo per i forestieri, nota come villa Falcon [Berrino 2019¹, 36]. Infatti la posizione era strategica, perché affacciava direttamente sul vallone e offriva ai visitatori stranieri la vista di un paesaggio pittoresco. La villa iniziò ad essere inserita in tutte le guide straniere e nel 1857 fu definita tra le più belle della penisola.

L'ingegnere migliorò gli accessi al vallone, ricostruì un mulino preesistente e lo riconvertì in mulino a vapore. Inoltre edificò nell'area di Persano un pastificio, avviando un'attività industriale che diede un carattere di modernità a tutta l'area [Berrino 2019¹, 37, 38].

Il paesaggio del mulino, che a partire dalla seconda metà del Settecento era stato considerato evocativo e sentimentale, restò quindi legato anche all'industria, che iniziava a inserirsi nell'ambiente naturale.

Il nuovo paesaggio, che si delineò intorno alla metà dell'Ottocento, era dunque segnato dalla presenza di un 'monumento industriale'. Oggi facciamo riferimento al concetto di 'paesaggio industriale' si intende non solo lo spazio fisico, ma soprattutto il legame tra il fenomeno industriale e insiemi territoriali su cui sorgono le architetture del lavoro [Ramajoli 2019, 51, 52]. I fenomeni economici della società meritano i loro simboli, che diventano monumenti alla stregua di qualunque altro monumento artistico, storico, culturale, contribuendo alla modernizzazione del paesaggio. In alcuni casi, «la mutazione è evidente all'interno del lento e inesorabile processo di messa

Fig. 14: William Havell (dis.), Frederick James Havell (inc.), *The glen at Sorrento*, metà XIX sec. (Iezzi 1989, 121).

Fig. 15 (pagina seguente): Domenico Fiorentino, *Vallone dei Mulini*, 2000 (Domenico Fiorentino 2007, 53).







in crisi dell'equilibrato rapporto tra la città e la campagna scaturita, al suo nascere, come è noto, con l'avvio e l'inarrestabile affermazione della rivoluzione industriale» [Visone 2018, 178]. Ma quando l'edificio industriale riesce a integrarsi perfettamente all'interno del paesaggio, entra a far parte della cultura del popolo e assume un nuovo valore simbolico che va ad arricchire ulteriormente la percezione dell'area. Il 'monumento industriale' non è più reperto tecnologico, ma la sua dimensione si dilata assumendo una valenza ambientale; l'ambiente, così trasformato a seguito dell'impatto dell'industria sul territorio, approda a quel concetto di paesaggio «come complesso di resti fisici testimonianza dell'organizzarsi dell'industria nel territorio» [Negri - Negri 1978, 12, 13].

L'industria impiantata dalla famiglia Falcon-Sicard modificò la percezione del territorio, che iniziò a identificarsi anche nel mulino, combinando turismo e industria [Berrino 2019², 16]. Nell'ambito delle azioni umane, che modificano e umanizzano concretamente il paesaggio, si possono pertanto individuare dei fattori necessari per ogni cultura, responsabili di segni specifici, che si sintetizzano in usi esclusivi dell'ambiente in rapporto a determinate attività che, pur legate strutturalmente alle più diverse ragioni naturali e culturali, segnano in maniera particolare il paesaggio con le loro forme e i loro oggetti [Turri 2008, 142].

Il mulino con la sua macchina a vapore lavorò ancora per i primi decenni del Novecento, proseguendo la sua attività anche dopo la morte dei proprietari. Col passare degli anni la presenza del mulino di Falcon nel vallone non evocò semplicemente un'impresa commerciale, ma iniziò ad essere percepita come un'eredità, una memoria, una traccia del passato [Ramajoli 2019, 45].

5 | Il paesaggio abbandonato e il fascino della rovina secolare

L'abbandono del vallone iniziò dalla costruzione di piazza Tasso nel 1866, intervento che comportò l'incanalamento delle acque e un primo riempimento di parte della cavità [Franco 2019, 20]. Nel 1899, e successivamente nel 1912, la Giunta del Comune di Sorrento propose di utilizzare il vallone per scaricare i detriti prodotti dai numerosi lavori edilizi, continuando nelle operazioni di colmata del vallone. Fortunatamente, la presenza di numerosi turisti che continuavano a visitare l'area fece intervenire il Consiglio Comunale di Sorrento, che bloccò le operazioni di scarico l'anno successivo [Di Leva 1987, 62, 63].

Il valore paesaggistico del vallone dei Mulini fu riconosciuto già nel 1927 dal Ministero della Pubblica Istruzione a seguito della legge n. 778 del 1922 voluta dal ministro Benedetto Croce a tutela del paesaggio nazionale. Da allora, la condizione di abbandono in cui venne a trovarsi il mulino, creò un'immagine a cui la popolazione, per tutto il Novecento, non volle rinunciare. Qualsiasi idea di trasformazione sarebbe stata considerata un oltraggio alla propria identità culturale, ormai radicata nel fascino del rudere in fondo al vallone: un paesaggio che esulava dal concetto del tempo: «La rovina e la morte abitano il bel paesaggio, marcandovi l'antitesi stessa della perennità, ovvero la vanità delle cose mondane» [Jakob 2009, 89].

Negli ultimi anni, il mulino ha perso la sua copertura di vegetazione e parti della sua struttura originaria a seguito di un discutibile restauro, condotto dalla società Maccheronificio S.r.l. a seguito dell'acquisto dell'area nel 2019. L'intervento stava apportando danni irreversibili alla condizione di rudere in cui versava. I lavori di restauro hanno riportato l'attenzione su questo paesaggio, che era da secoli un *tòpos* paesaggistico.

Recentemente il tema è stato discusso in un convegno dal titolo *Il vallone dei mulini di Sorrento. Patrimonio culturale e memoria, turismo e territorio*, progetto realizzato e finanziato dal comitato di Napoli dell'Istituto per la storia del Risorgimento Italiano con un contributo dalla Regione Campania

Fig. 16: Carlo Alfaro, *Il vallone dei mulini*, 2005 (<https://vallone.risorgimento-napoli.com/> consultato febbraio 2021, per gentile concessione dell'autore).

- Area turismo e beni culturali, che ha portato alla realizzazione di una mostra virtuale [<https://vallone.risorgimento-napoli.com/>]. Le quattro sezioni della mostra, *La scoperta*, *La modernità*, *L'abbandono*, *La memoria*, sono state supportate da una corposa ricerca bibliografica. Tale progetto ha raccolto materiale iconografico specifico sul vallone di Sorrento dalla fine del Settecento a oggi. Le iconografie raccontano l'ambiente prima che diventasse il vallone dei Mulini e successivamente all'insediamento dell'industria molitoria. I documenti grafici ripercorrono le fasi del suo vissuto, da luogo sublime e pittoresco a paesaggio abbandonato.

Più di recente, un'inchiesta della giornalista Vittoria Traverso ha descritto la situazione attuale, raccontando delle numerose controversie alimentate dai lavori di restauro. In tale occasione gruppi ambientalisti locali insorsero in quanto avrebbero preferito che l'amministrazione comunale acquistasse l'area al fine di garantirne la tutela. I primi interventi compiuti hanno riguardato il tracciamento, da piazza Antiche Mura, di un sentiero per raggiungere il vallone, portando alla rimozione della vegetazione lungo tale percorso e nei tratti adiacenti al mulino. Quest'operazione è stato un primo campanello di allarme per fermare le trasformazioni in atto. Infatti, la morfologia del vallone ha permesso lo sviluppo di un microclima diverso da quello di qualsiasi altro luogo della penisola sorrentina, in cui la forte umidità ha riempito la valle e le strutture di una folta vegetazione, generando un delicato ecosistema.

Il recupero del mulino e l'intervento sull'intorno sono legati a questioni economiche in quanto, nella sua condizione di abbandono, l'edificio non genera un'economia turistica, nonostante sia stato proprio il turismo a permettere la continuità della sua fortuna iconografica.

La denuncia dell'aggressione al territorio, della costruzione intensiva, delle disattenzioni della pianificazione e della perdita del paesaggio «ha prevalso per tutto il corso del secolo sull'analisi di quei “fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni” – come recita la definizione della Convenzione europea del paesaggio (2000) – che hanno contribuito alla comune percezione di una determinata parte di territorio» [Visone 2018, 178].

Dall'inchiesta traspare come il dissenso alla modifica dei luoghi sia riconducibile all'idea della popolazione sorrentina che il vallone sia uno dei pochi siti della città a non essere stato toccato dall'urbanizzazione, e pertanto può essere considerato una finestra sul passato geologico del luogo, che deve essere mantenuto così come appare. Inoltre la salvaguardia di questo luogo doveva essere garantita da un restauro di tipo conservativo da parte dei proprietari, lasciando il mulino allo stato di rovina e riducendo al minimo gli interventi. Purtroppo non vi è alcuna garanzia che la riqualificazione di questo edificio possa rendere il sito più attrattivo per i visitatori o per gli abitanti; ricreare un mulino funzionante significherebbe inevitabilmente perdere il fascino unico di questo luogo [<https://www.atlasobscura.com/articles/valley-of-the-mills-renovation>].

Oggi il vallone dei Mulini di Sorrento ha assunto, nelle molteplici sovrascritture su questo palinsesto, valore e fascino: «una sovrascrittura interpretativa, ma a sua volta dotata di una propria logica interna, capace di dare una lettura relazionale delle cose degli spazi fra le cose che quel palinsesto può rivelare» [Bocchi 2010, 64].

6 | Conclusioni

Ogni paesaggio che oggi osserviamo rappresenta un palinsesto stratificato di segni, di tracce, di memorie, di scritture, così come il vallone di Sorrento.

Recentemente, la realizzazione di convegni e seminari sul tema del paesaggio da parte della comunità scientifica, è volta a diffondere i risultati degli studi condotti sul territorio, che portano all'attenzione del pubblico la necessità di salvaguardare il palinsesto. Un'attenzione che comincia

a riguardare i valori storico-artistici e di testimonianza della cultura immateriale, materiale e dei processi produttivi. Questo interesse non significa rifiutare a priori la possibilità di scelte per un eventuale intervento sull'edificato, né esclude le componenti innovative del restauro, tanto più nel caso di un patrimonio, quello industriale, a noi più vicino e quindi moderno [Battisti 2001, 33]. È però necessario che il progetto intessa un «dialogo aperto e costruttivo con l'esistente, senza prevaricazioni e senza fraintendimenti» [Docci 2010, 175], interessando molteplici discipline, come l'architettura, la storia, la geografia, la meccanica, l'ingegneria, la sociologia, l'antropologia, l'economia [Calvanese 2002, 9], per evitare che la «seduzione del dismesso» [Covino 2008, 14-16] blocchi qualsiasi intervento, come in realtà avviene in alcuni casi.

Il progetto sempre più spesso deve fare i conti con i valori simbolici e radicati nel tempo, presenti in forma di tracce [Marson 2010, 16]. «Qualsiasi intervento nel paesaggio modifica quella caratterizzazione simbolica, emozionale, pur essendo da questo indipendente o aggiunta» [Ferrara 1966, 57].

Come la diffusione di elementi estranei all'immagine del vallone di Sorrento, indotti da un tentativo di recupero del costruito ottocentesco stabilizzato, è stata immediatamente visibile nel paesaggio, emergendo «come nota che stride», così l'azione dell'uomo non può sottovalutare le modifiche avvenute nei secoli, assorbite dalla percezione del paesaggio, che si distende come «una patina inconfondibile, la patina di una cultura, il segno senza equivoci di un rapporto tra natura e cultura profondo e radicato» [Turri 2008, 121].

Bibliografia

- ASTARITA, R. (2007). *Il territorio di Sorrento e la forma della città*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 327-343.
- BATTISTI, E. (2001). *Un patrimonio da salvare*, in *Archeologia industriale. Architettura, lavoro, economia e la vera rivoluzione industriale*, a cura di F.M. Battisti, Milano, Jaca Book, pp. 31-34.
- BERRINO, A. (2019¹). *Imprenditori stranieri nella Sorrento di primo Ottocento tra industria e ospitalità*, in *Le memorie di Ernesto Falcon. Una famiglia dalla Francia a Napoli e Sorrento nel lungo Ottocento*, a cura di M. Ercolano, Milano, FrancoAngeli, pp. 27-41.
- BERRINO, A. (2019²). *La sfida d'equilibrio tra il valore d'uso e il turismo*, in *I Valloni della Penisola Sorrentina*, Piano di Sorrento, Editore Michele Guglielmo, pp. 13-17.
- BILLMARK, K.J. (1852). *Pittoresk Resetur fran Stochkolm Till Neapel*, Paris, Lemerancier & C.
- BOCCHI, R. (2010). *Strutture narrative e progetto di paesaggio. Tracce per un racconto*, in *Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale*, a cura di S. Marini, C. Barbiani, Macerata, Quodlibet, pp. 61-72.
- BUCCARO, A. (2015). *L'immagine storica del paesaggio della città mediterranea e il ruolo dell'iconografia urbana*, in «Città e Storia», numero monografico, *Acque amiche, acque nemiche. Una storia di disastri e di quotidiana convivenza*, a cura di M. Galtarossa, L. Genovese, anno X, n. 1, gennaio-giugno, pp. 71-87.
- BUCCARO, A. (2019). *Il tema del viaggio nell'evoluzione dell'immagine urbana: da Napoli a Sorrento in età romantica*, in «Città e Storia», numero monografico, *Immagini, miti, resoconti di viaggio. Da Napoli al Mediterraneo*, a cura di A. Buccaro, anno XIV, n. 1-2, gennaio-dicembre, pp. 23-35.
- CALVANESE, V. (2002). *Archeologia industriale nel Napoletano dall'Unità d'Italia alla Grande Guerra*, in «Rassegna Economica», n. 11, dicembre, pp. 9-46.
- CASTELAR, E. (1883). *Ricordi d'Italia. Parte seconda ed ultima. Traduzione dallo spagnolo di Demetrio Duca ufficiale nella R. Marina*, Livorno, Raff. Giusti, pp. 231-270.
- COIGNET, J.L.P. (1825). *Vue pittoresque d'Italie, dessinées d'après nature*, Paris, Sazerac et Duval.
- COVINO, R. (2008). *Le seduzioni del dismesso. L'Archeologia industriale*, in «Patrimonio Industriale. Rivista AIPAI», II, n. 3, dicembre, pp. 14-16.
- CHIAPPARINO, F. (2012). *Dall'archeologia al patrimonio industriale. Le linee di un dibattito*, in *L'archeologia industriale in Italia. Storie e storiografia (1978-2008)*, a cura di A. Ciuffetti, R. Parisi, Milano, FrancoAngeli, pp. 55-76.
- CUOMO, A. (2005). *Sorrento e la sua penisola. Le incisioni da Vico Equense a Massa Lubrense dal XVI al XIX secolo*, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi.
- CUOMO, A. (2013). *Sorrento, tre secoli di immagini. Come fu, com'era, com'è*, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi.
- DE SETA, C. (2005). *Hackert*, catalogo di C. Nordhoff, Napoli, Electa Napoli.
- DI LEVA, A. (1987). *Entro la cerchia de le mura antiche. La fortificazione della città di Sorrento dal Cinquecento ai giorni nostri*, Sorrento, Franco Di Mauro.
- DOCCI, M. (2010). *Oltre l'abbandono: il patrimonio industriale fra conoscenza e progetto*, in *Disegno e restauro. Conoscenza analisi intervento per il patrimonio architettonico e artistico*, a cura di R.M. Strollo, Roma, Aracne, pp. 165-180.
- Domenico Fiorentino. Il pittore di Sorrento* (2007), a cura di M. Picone Petrusa, L. Gargiulo, Sorrento, Franco Di Mauro editore.
- ERCOLANO, M. (2019), *Una famiglia dalla Francia a Napoli e Sorrento nel lungo Ottocento*, in *Le memorie di Ernesto Falcon. Una famiglia dalla Francia a Napoli e Sorrento nel lungo Ottocento*, a cura di M. Ercolano, Milano, FrancoAngeli, pp. 11-26.

- FERRARA, G. (1966). *La casa colonica in Toscana*, Firenze, Vallecchi.
- FINO, L. (1994). *Da Castellammare a Massa. Vedute e costumi della costiera sorrentina. Disegni, acquerelli e stampe dal XVI al XIX secolo*, Napoli, Grimaldi.
- FINO, L. (2017). *Viaggiatori e vedutisti a Sorrento e dintorni tra '700 e '800*, Napoli, Grimaldi & C. editori.
- FRANCO, C. (2019). *L'inquietante sonno di un monumento ambientale*, in *I Valloni della Penisola Sorrentina*, Piano di Sorrento, Editore Michele Guglielmo, pp. 19-27.
- GARGIULO F. (2008). *Sentimento, Salvatore, il figlio del prete. Una storia vissuta nella città di Sorrento tra il 1884 e il 1886*, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi Editore.
- HACKERT, J.P. (1799). *Suite de IV vues dessinées dans le Royaume de Naples*, Rome, gravées par Jacq. Ph. Hackert.
- IEZZI, B. (1989). *Viaggiatori stranieri a Sorrento*, Sorrento, Franco Di Mauro.
- JAKOB, M. (2009). *Paesaggio e tempo*, Roma, Meltelmi editore.
- LINDERMANN-FROMMEL, K. (1848). *Skizzen und Bilden aus Neapel und der Umgegend*, Goupil.
- MAIURI, A. (1990). *Passeggiate sorrentine*, a cura di B. Iezzi, Sorrento, Franco Di Mauro.
- MARSON, A. (2010). *Archetipi di territorio & progetto di paesaggio*, in *Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale*, a cura di S. Marini, C. Barbiani, Macerata, Quodlibet, pp. 15-24.
- Memorie di Sorrento. Metamorfosi di un incantesimo, 1858-1948* (1991). A cura di A. Fiorentino, Napoli, Electa Napoli.
- MINIERO, E. - ERCOLANO, A. (1990). *Il vallone dei mulini a Sorrento*, Sorrento, Lions club Penisola Sorrentina.
- NEGRI, A. - NEGRI, M. (1978). *L'archeologia industriale*, Messina-Firenze, D'Anna.
- PAGNINI, V. (2019). *La ferrovia da Napoli per Nocera e Castellammare. Le città vesuviane nel primo paesaggio ferroviario italiano (1839-1860)*, Napoli, fedOA Press.
- PARISI, R. (2011). *Fabbriche d'Italia. L'architettura industriale dall'Unità alla fine del Secolo breve*, Milano, FrancoAngeli.
- PERSICO ROLANDO, E. (1988). *Sorrento nelle antiche incisioni di paesaggisti italiani e stranieri*, Napoli, fratelli Fiorentino.
- Raccolta di ventiquattro vedute di Napoli e suoi contorni disegnate da A. Vianelli e incise all'acquatinta da Theodore Witting e dal medesimo pubblicate per associazione in quattro quaderni in Napoli* (1840). Napoli, Theodore Witting.
- RAMAJOLI, M. (2019). *Archeologia industriale e sviluppo territoriale*, in *Patrimonio culturale, Modelli organizzativi e sviluppo territoriale*, a cura di F. Astone, Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 45-55.
- ROTILI, M. (1977). *Sorrento nell'incisione dell'Ottocento*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- TURPIN DE CRISSÉ, L.-T. (1828). *Souvenirs du Golfe de Naples recueillis en 1808, 1818 et 1824 dédiés a S.A.R. Madame Duchesse De Berry*, a Paris, s.s. ma Firmin Didot, pp. 29-31.
- TURRI, E. (2008). *Antropologia del paesaggio*, Venezia, Marsilio.
- Viaggi e soggiorni di primo Ottocento. Oltre Napoli, verso Amalfi e Sorrento* (2018). A cura di A. Berrino, Milano, FrancoAngeli.
- VITTA, M. (2005). *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino, Einaudi.
- VISONE, M. (2018). *Per un'iconografia dei paesaggi storici in Campania*, in *La bellezza del paesaggio rurale. Sostenibilità e buone prassi per la valorizzazione delle infrastrutture rurali*, a cura di R. Del Prete, A. Leone, C. Nardone, Regione Campania, pp. 175-188.

Sitografia

<https://www.atlasobscura.com/articles/valley-of-the-mills-renovation>, consultato febbraio 2021.

<https://vallone.risorgimento-napoli.com/>, consultato febbraio 2021.

The Anglo-Saxon Preference toward High-rise Buildings inspired by Italian Medieval Towers between the 19th and 20th Centuries

Ewa Kawamura Atomi University of Tokyo - Department of Tourism Design

Abstract

Between the 19th and 20th centuries, the architecture of city halls often chose to incorporate a tower, as a symbol of administrative power, while towers of commercial buildings indicated financial power. Fire stations had a tower suitable for watching over the city and railway stations or universities had clock towers. Anglo-Saxon architects designed towers inspired by Italian medieval examples, while many British shafts and chimneys imitated Italian bell towers and the first American skyscrapers were also inspired by the aforementioned Italian towers.

La moda anglo-sassone degli edifici alti ispirata alle torri medievali italiane tra il XIX e il XX secolo

Tra il XIX e XX secolo, l'architettura anglosassone dei municipi scelse spesso di dotarsi di una torre, come simbolo del potere amministrativo, mentre la torre degli edifici commerciali indicava il potere finanziario. Le caserme dei vigili del fuoco avevano una torre adatta a sorvegliare la città e le stazioni ferroviarie o le università erano dotate di una torre con orologio. Gli architetti progettavano torri ad imitazione di quelle medievali italiane, mentre molte ciminiere industriali britanniche ricordavano i campanili italiani. Negli Stati Uniti anche i primi grattacieli furono ispirati alle torri italiane.

Keywords: Tower, Campanile, Skyscraper, Italianate Architecture.

Torre, campanile, grattacielo, stile italianeggiante.

Ewa Kawamura is PhD in History and Criticism of Architecture of the University of Naples Federico II; author of the books: *Storia degli alberghi napoletani* (CLEAN, 2017); *A Biography of the Grand Hotel of Capri: The Quisisana* (La Conchiglia, 2011); *Alberghi storici dell'isola di Capri* (La Conchiglia, 2005). Associate Professor, Atomi University, Tokyo.

Author: ewakawamura@yahoo.co.jp

Received January 5, 2021; accepted March 13, 2021

1 | Introduction

From the second half of the 19th century, many public buildings were designed to exceed the height of other buildings in order to demonstrate a certain power, for example, administrative power for city halls and financial power for commercial buildings and so on, therefore these types of architecture were often accompanied by a lofty tower, eventually taking the form of a high-rise building or even a skyscraper.

It was very suitable to reference the design of Italian medieval 'campanile' towers for these types of building, especially outside of Italy, because Italy was one of the most desirable travel destinations, and Italian medieval design was also valued due to the popularity of gothic revival architecture, especially in Germany, Britain, and United States.

So, browsing some significant books on Italian medieval architecture published in the 19th century and extracting as many examples as possible of buildings modelled on famous Italian campaniles, and from the principal German, British, and American architectural magazines of that time such as *The Builder*, *American Architect and Building News*, *The Architect*, *The Architectural Review* and *American Builders' Journal*, *The Architectural Review*, *Allgemeine Bauzeitung*, *Deutsche Bauzeitung*, etc., could be a way of substantiating this preference and tendency, according to the periods, the nationalities, the types of campanile as a model resource and the types of building to which it was applied, resulting from this worship of Italianate architecture focused on the campanile-style tower.



Fig. 1: Two bell towers of the Basilica of Saints John and Paul, and one of the Basilica di Santa Croce in Gerusalemme in Rome (Hope 1835, plate 42).

Fig. 2: Engraving of the Osborne House (Godwin 1850).



2 | Examples inspired by Tuscan and Veronese medieval towers

The publication of the Amsterdam-born British architect Thomas Hope (1769-1831) *An Historical Essay on Architecture by the late Thomas Hope, illustrated from Drawings made by him in Italy and Germany* (2 vols, 1835) presented three Roman medieval rectangular bell towers: two are from the Basilica of Saints John and Paul on the Caelian Hill (Basilica dei Santi Giovanni e Paolo al Celio) and the other one is from the Basilica of the Holy Cross in Jerusalem (Basilica di Santa Croce in Gerusalemme) [Hope 1835, plate 42].

The simple Early Christian Roman motif of these bell towers was reproduced in the three 19th century churches in Potsdam designed by the Prussian court architect Ludwig Persius (1803-1845): the Redeemer of Sacrow (Heilandskirche, 1845), the Church of Peace (Friedenskirche, 1854) and Bornstedt Church (Dorfkirche Bornstedt, 1856) [Maglio 2009, 124]. Furthermore, in Switzerland, Zurich's Catholic Liebfrauen Church (1894, A. Hardegger) has this type of design applied to its bell tower. These cases were probably also influenced by the book of Christian Bunsen (1791-1860) on Roman medieval churches: *Die Basiliken des christlichen Roms* (1824) with the collaboration of two German architects living in Rome: Johann Gottfried Gutensohn (1792-1851) and Johann Michael Knapp (1791-1861).

Above all else in Potsdam, Persius had already created in 1835 the Villa Jacobs, a Tuscan style villa with a tower so-called Turmvilla before the aforementioned church with an Italian medieval-style bell tower [Meinecke 2007, 58]. Furthermore in Potsdam, Persius designed in 1843 another Turmvilla, Villa Schöningen, which was built for Kurd von Schöning, a Prussian major

general [Ludwig Persius 2003, 46-49]. The Turmvilla trend in Potsdam continued until the 1870s, with various architects working on it, including the Villa von Haacke (1847, Ferdinand von Arnim), Schloss Dahlwitz (1856, Friedrich Hitzig), and others.

On the other hand, in England, there are some examples of Italianate Romanesque churches built in the 1840s, with façades resembling the Veronese 14th century church San Zeno. They include the Christ Church in London-Streatham (1841, J.W. Wild) designed in 1852 by the same architect as the Dock Tower in Grimsby (North East Lincolnshire), which resembled a Tuscan medieval tower. The St Mary and St Nicholas of Wilton (Wiltshire) (1843, T.H. Wyatt & D. Brandon) and the Prussian Roman Catholic church, St. Peter und Paul Kirche in Potsdam (1870, W. Salzenberg) were also typical examples inspired by the Veronese San Zeno.

In 1845-51, under the direction of Thomas Cubitt (1788-1855), Osbourne House, the Victorian royal residence on the Isle of Wight, was erected with two Italianate campaniles at the request of the German Prince Albert. In the same year as its completion, a guide book reported this with great pride: «It now presents an extended facade with a very lofty campanile on one side, of the Italian palazzo style, very sparingly enriched» [Knight 1851, 21]. It was significant that the magazine editor of *The Builder*, George Godwin (1813-1888), commenced his illustrated volume *Buildings and Monuments, Modern and Medieval* (1850) with an article on this building and an engraving of it. Certainly, it reflected the particular interest in medieval Italian architecture with campaniles among British architects.

Soon after this, other buildings were embellished with a campanile like that of Osbourne House, including the Clarence Hotel of Dover designed by John Whichcord Jr. (1823-1885) [*The Builder* 1863, 862-863], the residence of Charles Walker of Gloucester by John Giles (1830?-1900) [*The Architect* 1869, 214-215], the Children's Home of Kingston on Thames by Henry Saxon Snell (1831-1904) [*The Architect* 1874, 320], and the house called Claremont View of Wimbledon by Charles Hambridge [*The Architect* 1876, 128]. Not only in England but also some buildings in America began to feature Italianate campaniles, like the Purdue University [*The American Architect* 1876, 62], the Police Station at St. John in New Brunswick [*The American Architect* 1878, 157, plate 123], several city halls (Utica, 1849-53; Tacoma, 1893; Rockford, 1904; Lakeland, 1913), and some railway stations (Portland 1890-96, Dayton, 1901).

In 1849 John Ruskin (1819-1900) had published the first edition of *The Seven Lamps of Architecture*, that presented various Italian medieval and Early Renaissance architecture, including several towers of Verona, Venice, Florence, and some other Tuscan cities. Many 19th century architects were interested in the north Italian medieval campanile, especially the Lamberti tower of Verona. The notable architect George Edmund Street (1824-1881) wrote a book entitled *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of a Tour in the North of Italy* (1855), in which presents this Veronese tower [Street 1874, 84], and some other campanile with illustrations including the bell tower of the Basilica of Sant'Andrea in Mantua, which resembled the Lamberti Tower.

As a result, the Italian campanile design was applied to British industrial towers. In 1858 Robert Rawlinson (1810-1898) published a beautiful collection of lithographs, *Designs for Factory Furnace and other Tall Chimney Shafts* [*The Builder* 1857, 231], in which he evaluated Italian medieval brick ornamentation: «There are numerous architectural works in existence which owe their beauty, in a great measure, to terracotta ornament and coloured glazed bricks. There are many beautiful examples of enriched arches, strings, panels, and cornices in the buildings of Italy» [Rawlinson 1858, 5]. One of its plates illustrates an industrial shaft reproducing exactly the design of Lamberti Tower: «Ventilating Tower, or Chimney - Shaft, in brickwork with terra - cotta cornices and



11—CAMPANILE DI SANT'ANDREA, MANTOVA.

Fig. 3: Engravings of the Lamberti Tower in Verona and the bell tower of the Basilica di Sant'Andrea in Mantua (Street 1874).

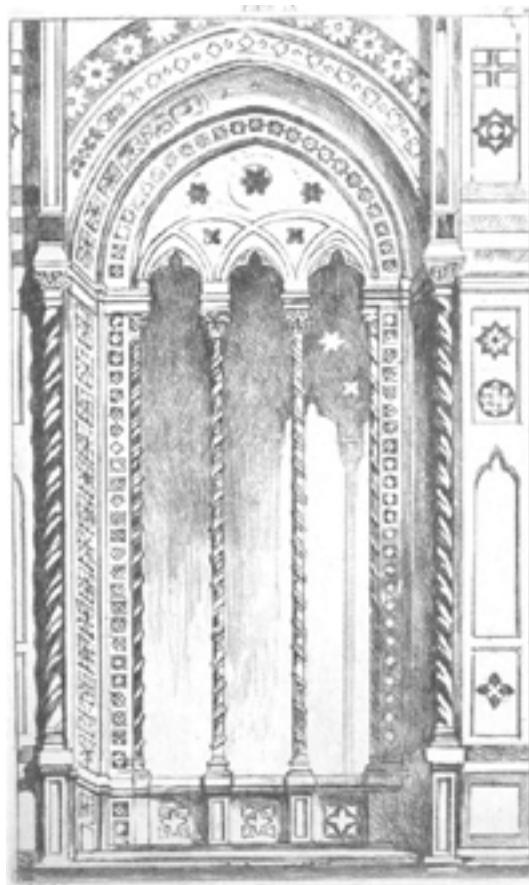


Fig. 4: Robert Rawlinson, *Designs for Factory Furnace and other Tall Chimney Shafts*, 1858.



Fig. 5: John Henry Chamberlain and William Martin, Edgbaston Pumping Station, Birmingham, constructed around 1870, today.

Fig. 6: Detailed illustration of Giotto's Campanile in the first edition of John Ruskin's *The Seven Lamps of Architecture* (1849) on the left and in the second edition (1855) on the right.



open cast - iron roof. For original, see Campanile Piazza de' Signori, Verona» [Rawlinson 1858, 9]. Meanwhile, *The Art Journal* of that time reported on Rawlinson's proposal with the following comment: «The substitution of such graceful, slender structures as may rival the campaniles and watch-towers of Italy [...] many are the early, tall, slight towers of Italy, which are thoroughly chimney-like in their proportions» [Virtue 1863, 59].

After this publication by Rawlinson, several industrial shafts made of brick appeared, based on the Lamberti Tower design. In London, the Grand Junction Water Works Company offered at least two standpipes resembling the Lamberti Tower: one at Campden Hill (1857) and the other at Brantford (1867). However, in 1848 the Royal Botanic Kew Gardens already had a water tower in the style of Lamberti Tower, designed by Decimus Burton (1800-1881). Also the Edgbaston Pumping Station in Birmingham is a brick tower decorated like the Lamberti Tower, erected around 1870 by John Henry Chamberlain (1831-1883) and William Martin (1829-1900). Furthermore, in Holbeck, near Leeds, a factory tower (1864-66) was built exactly similar to the Lamberti Tower, with the later addition of two more brick towers: one like Giotto's Florentine campanile (1899) and the other like a plain tower in San Gimignano (1919) [Leach - Pevsner - Minnis 2009, 557]. The motif of the Lamberti Tower even appeared in early 20th century American architecture: in the Greek Revival style of Springfield's Municipal Group buildings,



Fig. 7: Perspective of Boston's Fire Station, which is modelled on the Palazzo Vecchio of Florence (*The Architectural Review* 1891, plate XXII).

completed in 1913, the clock tower in the center of the Group demonstrates the motif of the Lamberti Tower [*Architecture* 1920, 350-353].

Other examples of Italianate campanile design being applied to British water towers or pumping station chimneys were erected at least in the following places: Cleadon in South Tyneside (1862) [Yorke 2018, 16], Margaret Street in Liverpool (1864) [De Witt 2017, 97], India Mill in Darwen (1867) [*The Building News* 1868, 806], Aldeburgh (1871), Grosvenor Road in London (1875), Lambeth Workhouse in London (1877), Bracebridge (1881), Littlehampton (1882) [*The Builder* 1882, 108], Clochester (1883); Tewkesbury (1889), Brook Fever Hospital in London (1896), and also in America, such as the Water Tower in Weehawken (1883) by Frederick Clarke Withers (1828-1901) [*The American Architect* 1883, 114, plate 402], the Pumping Station for Brooklyn Water Works Clear Stream (1886) [*The American Architect* 1886, 210, plate 540], the New Water Tower at Bissell Street in St. Louis (1886), and the Main Plant of Sears, Roebuck & Co. in Chicago (1917) by George C. Nimmons (1865-1947) and William K. Fellows (1870-1948) [*The American Architect* 1917, 116-117].

On the other hand, Ludwig Gruner (1801-1882), the German art adviser to Prince Albert, published an illustrated book, *The Terracotta Architecture of North Italy* (1867), in which he presented several medieval campaniles, including the bell tower of Crema's Cathedral, composed with an octagonal pillar on a quadrangular base pillar, like the Veronese Lamberti Tower [Gruner 1867, 23-24]. In the second edition of Ruskin's *Seven Lamps* (1855) the illustration of the tracery of Giotto's Campanile was drawn more finely and it was moved to the frontispiece position. The passion for Tuscan medieval or Renaissance campaniles resulted in many public buildings with Italianate towers. It was not surprising that several architects submitted plans with Italianate towers in the competition for London's New Law Courts in 1866-67. For example, Alfred Waterhouse (1830-1905) proposed a Venetian Gothic concept with two Italianate towers: one inspired by St Mark's Campanile in Venice, and the other looking like a mixture of some Tuscan bell towers [*The Building News* 1867, 255-256]. While William Burges (1827-1881) submitted a design with a tower resembling that of the Florentine Palazzo Vecchio [*The Building News* 1867, 308-309], Henry Francis Lockwood (1811-1878)'s «Strand façade is crowned by a lofty tower, which recalls the campaniles of Belgium and Italy. His use of coloured stones and certain other details have points of analogy in Giotto's Tower and the Cathedral of Siena» [*The Journal of the Society* 1867, 199]. In the end, no project with an Italianate tower was realized, however Lockwood later completed the Town Hall in Bradford (1869-73), which was accompanied by a tower modelled on the Palazzo Vecchio in Florence [*The Building News* 1869, 265].

Towers based on the Palazzo Vecchio motif were preferred for many types of public buildings. One of the earliest examples was the City Hall in Fürth (1840-50, Bürklein brothers) in Germany. In England, the Municipal Swimming Baths in Ashton Under Lyne (1870, Paull & Robinson) has a tall shaft in Tuscan campanile style [*The British Architect* 1874, 233]. In London, the Infirmary Wards & Administrative Office of St. Luke's Workhouse incorporated two campaniles [*The Architect* 1879, 188-189].

In America the following cases adapted the Tuscan style campanile: the Town Hall of Easthampton (1869); two competitive designs for the New York Produce Exchange: one unrealized, by Richard M. Upjohn (1828-1903) [*The American Architect* 1883, 115, plate 402], and the other accepted, by George B. Post (1837-1913) (1884) [*The American Architect* 1886, plate 548], and the City Hall of Worcester (1898) [*The American Architect* 1896, plate 1071]. Furthermore, at that time, Worcester also had the Central Fire Station, which was highly similar to the Palazzo



Fig. 8: The Times Building in New York, postcard of the early 20th century.

Vecchio. In the 1890s, several fire station buildings were designed with a Tuscan medieval style tower, in the following cities: Helsinki (1891) in Finland, Melbourne (1892) in Australia, and many places in America including Boston (1891) [*The Architectural Review* 1891, plate XXII], Cambridge in Massachusetts (1893) [*The American Architect* 1893, plate 914], Somerville (1894) [*The American Architect* 1894, plate 969], Southbridge (1899), and others.

In 1884 *The American Architect* reported on the Mangia Tower in Siena [*The American Architect* 1884, plate 466], and after the appearance of this article, some buildings were modelled on Siena's tower, which has more slender shape than the Florentine tower. Therefore, this design was found suitable for some lofty towers like the Birmingham University clock tower (1900-9, A. Webb), the Pilgrim Monument in Provincetown (1900-7) [Carpenter 1911, 153-154], the clock tower of the Waterbury Union Station (1909, McKim, Mead & White), and the Bromo-Seltzer Tower Building in Baltimore (1911, J.E. Sperry), which is a mixture of some Tuscan towers and the Lamberti Tower. It was the tallest in the city at that time.

The same issue of the aforementioned journal reported also an impressive photo of the Florence Cathedral with its imposing Giotto's Campanile, which reached almost the same height as its dome [*The American Architect* 1884, plate 466]. The new façade competition for the Florence Cathedral dated back to the 1860s, but it was finally completed in 1883 with its design modelled on a motif of Giotto's Campanile. Then, in the same year, the German architectural journal *Deutsche Bauzeitung* reported on its new façade design [*Deutsche Bauzeitung* 1873, 97, 120], appearing subsequently in *The Builder* in 1886 [*The Builder* 1886, 482]. So, we can find some examples inspired by Giotto's campanile as seen as the following cases: the Mumbai University clock tower in Bombay (1869-78, G.G. Scott); two competitive plans for the Washington Monument in Washington D.C. (1879) [*The American Architect* 1879, plate 162; 168], the Grand Central Station in Chicago (1890, S.S. Beman), and the Times Building in New York (1904, C.L.W. Eidlitz) designed by the author of the Dearborn Street Station in Chicago (1885), that has an Italianate campanile tower.

In the context of the completion of Florence Cathedral's new façade, with respect to Giotto's bell tower design, *The American Architect* continually presented, in the years 1884-85, photos of several Italian medieval campaniles such as that of the Siena Cathedral [*The American Architect* 1884, plate 469], St. Mark's in Venice [Blackall 1885, 99-101], the San Martino in Lucca [*The American Architect* 1885, plate 511], the San Francesco in Assisi [*The American Architect* 1885, 513], the Santa Maria Maggiore in Rome, and in 1886 sketches of the following Italian medieval towers: Pistoia Cathedral, San Nicola and the San Francesco in Pisa, and three towers in Lucca: the Torre Giunigi, the San Michele and the Clock Tower [*The American Architect* 1885, plate 521]. In fact, in those years, in America several churches were designed in Italianate style. For example, the bell tower of St. Stephen's Church in Wilkes-Barre (1885-97, C.M. Burns) resembled the Pistoia Cathedral campanile [*The American Architect* 1885, plate 511]; while the two competitive plans for General Grant's Memorial in New York proposed a tower form similar to St Mark's Campanile [*The American Architect* 1885, plate 509].

3 | Examples inspired by St. Mark's Campanile in Venice

The design of the Venetian bell tower became the most favorite motif for the many types of public buildings in English-speaking countries, in particular after the publication of Ruskin's *The Stones of Venice* (3 vols., 1851-1853). In the first volume, Ruskin presented St Mark's Campanile as one of the most ideal examples of the finest tower shape that satisfied his proposed conditions, describing it as follows: «It is built as simply as it well can be to answer its purpose: no buttress-

es; no external features whatever, except some huts at the base, and the loggia, afterwards built, which, on purpose, I have not drawn, one bold square mass of brickwork» together with an etching depicting this Venetian tower, in the same scale next to the new Edinburgh college tower as a bad example in contrast with the ideal one [Ruskin 1851, 201]. The American edition first volume was also appeared in the same year 1851 by John Wiley in New York, while the British second edition was published in 1858, and that American one in 1860. The new edition appeared in 1874, and in 1877 Ruskin published the first part of *St. Mark's Rest. The History of Venice* from publishing houses both in London (George Allen) and New York (John Wiley). Furthermore, in 1879 the so-called 'traveller's edition' of *The Stones of Venice* was published also by both publishers. Eventually, over twenty editions were published until the end of the 19th century, also in the United States.

As the result, especially in the 1870s, many public buildings began to be erected with a tower inspired by the St Mark's Campanile design. Initially, this tendency was especially remarkable for churches. For example, in Boston the Old South Church (1873-75, A. Cummings and W. T. Sears) was designed with a bell tower similar to the St Mark's Campanile accompanied with angular turrets like the San Zeno Church of Verona [*The American Architect* 1887, plate 605], and its interior was decorated in the Venetian Gothic style modelled on the detail of the Ducal Palace [*The American Architect* 1876, 46; 1877, 13]. In 1876 *The American Architect* presented the perspective view of the First Presbyterian Church in Ironton, Ohio, with the St. Mark's type bell tower designed by J.K. Wilson [*The American Architect* 1876, 46], but it was realized without its pointed roof. So in this way, numerous American churches were planned with a bell tower modelled on the Venetian campanile, including the following cases: the Memorial Church in Gettysburg (1884, J. A. Dempwolf) [*The American Architect* 1884, plate 456], the New Baptist Church in Malden (1889, Shepley, Rutan & Coolidge) [*The American Architect* 1889, plate 701], the Presbyterian Church in Liberty (1889, W. Polk) [*The American Architect* 1889, plate 713], the Presbyterian Church in Buffalo (1890, Green & Wicks) [*The American Architect* 1890, plate 762], St. Mary's R.C. Church in Paterson (1891, C. Edwards) [*The American Architect* 1891, plate 785], Temple Keneseth, a synagogue in Philadelphia (1892, Hickman & Frotcher) [Morris Skaler 2003, 106], and Saint John's Church in Johnstown (1895, Beezer Brothers) [*The Brickbuilder* 1900, 207]. Also in Europe, there were these examples: St. Margaret's Church (1880, E. Buckton Lamb) near Nice in France [*The Builder* 1880, 343], the Church of St. George (1888, T.R. Spence) in Newcastle on Tyne in England [*The Builder* 1889, 252-253], the Catholic parish church of St. Katharina (1894, A. Williard) in Busenbach in Germany [*Deutsche Bauzeitung* 1894, 465-469], and so on.

During the second half of the 19th century, many city hall buildings were accompanied by a tower, so some of them had one modelled on the St Mark's Campanile. In 1875 *The British Architect* published a perspective view of the New Town Hall in Kingston (now Dún Laoghaire, Ireland) with a clock tower like St Mark's Campanile, proposed by J. L. Robinson [*The British Architect* 1875, 8]. In 1883 the notable American architect Henry Hobson Richardson (1838-1886) realized the City Hall in Albany with a Venetian style campanile [*The American Architect* 1889, plate 707; 1920, 820], and his so-called Richardsonian Romanesque style influenced several city halls with campaniles like those in Cambridge, Massachusetts [*The American Architect* 1888, 657], and in Minneapolis [*The American Architect* 1888, plate 641]. Also, the British architectural firm Morris & Hunter proposed competitive designs for two municipal buildings, both with a tower modelled on St. Mark's Campanile, for Edinburgh [*The Builder* 1887, 508-513] and Sheffield [*The Builder* 1890, 424-425; plate 1872]. Other American public buildings built in the 1890s with a tower like

St. Mark's Campanile were the Belknap Country Court House in Laconia (1892, W.M. Butterfield) [*The American Architect* 1893, plate 915; Yorke 2018, 16] and the Post Office in Detroit (1890-97, J.H. Windrim). Elsewhere, the city halls of Kiel in Germany (1907-11, H. Billing) and Brisbane in Australia (1920-30, Hall & Prentice) have towers like St. Mark's Campanile, which were transformed in neoclassical style.

On the other hand, the Venetian campanile was also preferred for the design of university clock towers. In 1881 *The Builder* reported on Edinburgh's new university buildings in Italianate Renaissance style with a tower, which was very similar to St Mark's Campanile, proposed by Robert Rowand Anderson (1834-1921) [*The Builder* 1881, 622]. In the United States, the so-called Campanile of the Iowa State University (1898, G.E. Hallett), the Sather Tower of the University of California in Berkeley (1914, J.G. Howard) and the Wheeler Hall tower (1917) located in the same campus are modelled on St. Mark's Campanile [Coulson - Roberts - Taylor 2015, 120], however, these rather resembled San Zeno's campanile in Verona due to the presence of angular turrets around the roof. Perhaps this was related to the earlier publication by *The American Architect* of the San Zeno Church in 1880 [*The American Architect* 1889, plate 700] and St. Mark's Campanile in 1908, on the occasion of its rebuilding after the collapse of 1902 [*The American Architect* 1908, 121-123]. Furthermore, the Library Tower of Cornell University in Ithaca (1891, W. H. Miller), and the Mudd Hall Tower of the University of Southern California in Los Angeles (1930, R.C. Flewelling) followed this trend of taking inspiration from the Venetian campanile. In addition, several railway stations were also designed with a clock tower resembling the St. Mark's or San Zeno's campanile, such as Battle Creek's railroad station (1888, Rogers & MacFarlane) [*The American Architect* 1889, plate 692], the Toronto Union Station (1894, Strickland & Symons) [*The American Architect* 1894, plate 970], the Seattle King Street Station (1906, Reed & Stem), and the North Toronto Station (1916, Darling & Pearson) [Settis 2016, 70].

The St Mark's Campanile motif was often preferred for early American skyscrapers. The Chicago department store, Montgomery Ward & Co. Building (1899-1907, R.E. Schmidt), was one of the earliest skyscrapers inspired by the Venetian campanile design [Solomonson 2003, 104; 326]. Today it has lost its pointed roof, but at the time of its completion, it was the tallest building in Chicago. The presence of a tower was a typical architectural trend also for department stores at the beginning of the 20th century. So, the Venetian campanile design was used for the Daniels & Fisher Tower in Denver (1910, F. Sterner), which at the time became the highest in the city, and the unrealized project for the Selfridges department store in Oxford Street in London (1925, J. J. Burnet)¹. Also, some insurance companies and banks often preferred their office buildings to have a lofty tower, which could symbolize their financial power. Sometimes it became the tallest in the city and was modelled on St Mark's Campanile, like the Metropolitan Life Insurance Company Building in New York (1909, N. LeBrun), which was, in fact, the tallest in the world until the construction of the Woolworth Building in 1913. Then, the St. Mark's Campanile motif was merged with the design of the Mausoleum of Halicarnassus in neoclassical style, because of the presence of the similar triangular roof shape with a colonnade in its upper façade as seen in the Bankers Trust Company Building at 14 Wall Street in New York (1912, Trowbridge & Livingston), the Union Central Life Insurance Building in Cincinnati (today PNC Tower; 1913, C. Gilbert), the tallest until the completion of the Carew Tower in 1930 [*Cincinnati* 1943, 175], and the Straus Building in Chicago (later Continental Companies Building, today Metropolitan Tower; 1924, Graham, Anderson, Probst & White), at that time the tallest in the city. Other examples of neoclassical skyscrapers modelled on a mixture of the St. Mark's Campanile and the Mausoleum are the L.C.

¹ Photograph of a plaster model for the proposed Selfridges department store with a tower, Royal Institute of British Architects Collections: RIBA 20855.

Fig. 9: The Montgomery Ward & Co. Building in Chicago, postcard of the early 20th century.

Fig. 10: Napoleon LeBrun, Metropolitan Life Insurance Company Tower, New York, constructed in 1909, today.



Smith Tower in Seattle (1914, Gaggin & Gaggin), which was built as the highest office building in the world outside of New York and the Custom House Building (1915, Peabody & Stearns), the tallest in Boston until construction of the Prudential Center Tower in 1964.

On the other hand, some industrial towers were inspired vaguely by the Venetian campanile as seen as following examples: the ventilating tower for the now demolished Presbyterian Hospital in New York (1889, J.C. Cady) [*The American Architect* 1889, plate 689]; the Water Tower in Fort Sheridan (1891, Holabird & Root), before its renovation in Romanesque style in 1949 and the Jones Beach water tower in New York (1929, H. Corbett), constructed in brickwork with Art Deco style [Hanc 2010, 81]. It seems that the St. Mark's Campanile motif was less preferred for water towers or chimneys than the Tuscan or Veronese motifs, so it plays a role rather as a symbolic icon like the Jones Beach tower, which is monumental in its setting. In fact, the unrealized project of 1922 for the Great War Memorial to Soldiers, Sailors, and Marines to be erected in Boston [*The American Architect* 1922, 89-92], was considered too similar to the St. Mark's Campanile. Probably because of this, the «Plan of the proposed island to be built in the Charles River Basin between Boston and Cambridge» [*The American Architect* 1922, 90] would be associated with the lagoon of Venice.

4 | Conclusion

As seen from the above numerous examples, during the second half of the 19th and early 20th century, the preference toward the Italian campanile style was more obvious among British and American architects. Sometimes German architects also followed this tendency, but in France there are no significant examples. Perhaps because their *Beaux Art* education was based on the neo-classical architecture with the *Prix de Rome*, afterwards adding the Neo-Renaissance and Baroque style during the period of Napoleon III. On the other hand, Germany had a trend of *Rundbogenstil* as a romantic national architectural style connected to the Italian Medieval and Early Renaissance style, supported by Heinrich Hübsch, Friedrich von Gärtner, etc., and it included the aforementioned Italian Campanile style churches in Potsdam designed by Ludwig Persius. In English-speaking countries, many scholars as represented by John Ruskin and their publications appeared that were dedicated to the history of Medieval Italian art and architecture including many significant medieval bell towers, which became the preferred motif for early high-rise buildings. Another reason for the lack of examples in France was probably the 300 meters Eiffel Tower erected in 1889, which conquered the world's highest architecture challenge, so convincingly that there was little need to elaborate on the high buildings attached by tall towers with Italian campanile motif. Germany, which had won the Franco-Prussian War but had been outdone by the technical prowess of the Eiffel Tower, built the world's tallest church with the Ulm Minster (1890) and the world's tallest iron bridge over the Wupper River, the Müngsten Bridge (1897), at over 100 meters high. Hence, in Germany, the desire for tall buildings is to a certain extent satisfied in these genres, which may explain why there are fewer examples of public buildings with tall towers inspired by the Italian bell towers than in Britain and America. And finally, in New York, the world's tallest office building was born, with the Metropolitan Life Insurance Building, a skyscraper over 200 meters high, designed inspiring by Venetian St Mark's bell tower. So, the tendency toward the use of the Italianate campanile style for the tallest buildings corresponded with the preferences that depended not only on the background of the architectural style trend but also the highest structure challenges among the Great Powers.

Bibliography

- «Architecture. The Professional architectural Monthly» (1920). Vol. 42, no. 6, December, New York, Scribner.
- BLAKALL, C.H. (1885). *The Campanile of St. Mark's, Venice*, in «The American Architect», vol. 18, Aug. 29, No. 505.
- BUNSEN, C.K.J. (1824). *Die Basiliken des christlichen Roms*, München, J.G. Cotta'sche Buchhandlung.
- CARPENTER, E.J. (1911). *The Pilgrims and their Monument*, New York, D. Appleton & Co.
- Cincinnati: A Guide to the Queen City and its Neighbors by Writers' Program of the Work Projects Administration in the State of Ohio* (1943). Cincinnati, The Wiesen-Hart Press.
- COULSON, J. - ROBERTS, P. - TAYLOR, I. (2015). *University Planning and Architecture: The Search for Perfection*, New York, Routledge.
- «Deutsche Bauzeitung. Organ des Verbands deutscher Architekten und Ingenieur Vereine» (1873). No. 24, März; No. 30, 12 April.
- «Deutsche Bauzeitung. Organ des Verbands deutscher Architekten und Ingenieur Vereine» (1894). No. 76, 22 September.
- DE WITT, D.J. (2017). *Fantastic Water Towers: An 1890 Design Competition*, Boston, Metropolitan Waterworks Museum.
- GODWIN, G. (1850). *Buildings and Monuments, Modern and Medieval*, London, The Builder.
- GRUNER, L. (1867). *The Terracotta Architecture of North Italy*, London, John Murray.
- HANC, J. (2010). *Jones Beach: An Illustrated History*, Guilford, Globe Pequot Press.
- HOPE, T. (1835). *Illustrations to Hope's Essay on Architecture; from Drawings made by the Author in Germany, France, Italy, &c.*, Second Edition, London, John Murray.
- KNIGHT, C. (1851). *Knight's Excursion companion. Excursions from London*, London, Reed and Pardon, Printers.
- LEACH, P.E. - PEVSNER, N. - MINNIS, J. (2009). *Yorkshire West Riding: Leeds, Bradford and the North*, New Haven, Yale University Press.
- Ludwig Persius - Architekt des Königs. Baukunst unter Friedrich Wilhelm IV* (2003). Ed. by Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Regensburg, Schnell & Steiner.
- MAGLIO, A. (2009). *L'Arcadia è una terra straniera gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Napoli, CLEAN Edizioni.
- MEINECKE, A. (2007). *Ludwig Persius (1803-1845). Bauberichte, Briefe und architektonische Gutachten*, München, Deutscher Kunstverlag.
- MORRIS SKALER, R. (2003). *Philadelphia's Broad Street. South and North*, Charleston, Arcadia.
- RAWLINSON, R. (1858). *Designs for Factory Furnace and other tall Chimney Shafts*, London, John Weale.
- RUSKIN, J. (1849). *The Seven Lamps of Architecture*, New York, John Wiley.
- RUSKIN, J. (1851). *The Stones of Venice*, London, Smith Elder & Co., 3 vols.
- RUSKIN, J. (1855). *The Seven Lamps of Architecture*, London, Smith, Elder, and C.
- SETTIS, S. (2016). *If Venice Dies*, New York, New Vessel Press.
- SOLOMONSON, K. (2003). *The Chicago Tribune Tower Competition*, Chicago, The University of Chicago Press.
- STREET, G.E. (1874). *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of a Tour in the North of Italy*, 2 ed., London, John Murray.
- «The American Architect» (1917). Vol. 111, February 21; Vol. 118, Decembre 22.
- «The American Architect and Building News» (1876). Vol. 1, February 5; (1877). Vol. 1, February

19; (1878). Vol. 2, January 13; vol. 3, May 4; (1879). Vol. 5, February 1; (1883). Vol. 14, September 8; (1884). Vol. 16, September 20; vol. 16, November 29; vol. 16, December 20; (1885). Vol. 18, September 26; vol. 18, October 10; vol. 18, October 24; vol. 18, December 24; (1886). Vol. 19, May 1; vol. 19, June 26; (1887). Vol. 22, July 30; (1888). Vol. 23, April 7; vol. 24, July 28; (1889). Vol. 25, March 9; vol. 25, March 30; vol. 25, May 25; vol. 25, June 1; vol. 26, July 13; vol. 26, August 24; (1890). Vol. 29, August 2; (1891). Vol. 31, January 10; (1893). Vol. 41, July 1; vol. 1 July 8; (1894). Vol. 45, July 21; vol. 45, July 28; (1896). Vol. 53, July 4; (1908). Vol. 94, October 14.

«The American Architect and the Architectural Review» (1922). Vol. 121, February 2.

«The Architect. A weekly illustrated Journal of Art, Civil Engineering and Building» (1869), vol. 2, October 30; (1874). Vol. 11, June 6; (1876), vol. 15, February 26; (1879), vol. 21, March 29.

«The Architectural Review» (1891). Vol. 1, no. 3.

«The Builder. An Illustrated Weekly Magazine, for the Architect, Engineer, Archaeologist, Constructor, and Artist» (1857). Vol. 15, April 25; (1863). Vol. 21, December 5; (1880). Vol. 38, March 20.

«The Builder. An Illustrated Weekly Magazine, for the Architect, Engineer, Archaeologist, Constructor, Sanitary Reformer and Art Lover» (1881). Vol. 40, May 14; (1882). Vol. 43, July 22; (1886). Vol. 50, October 2; (1887). Vol. 52, April 2; (1889). Vol. 56, March 30; (1890). Vol. 58, June 7.

«The Building News and Engineering Journal» (1867). Vol. 14, April 12; (1868). Vol. 14, May 3; vol. 15, November 27; vol. 17, October 8; (1869). Vol. 14, May 3; vol. 15, November 27; vol. 17, October 8.

«The Brickbuildy» (1900). Vol. 9, n. 19, October.

«The British Architect. A National Record of the aesthetic and constructive Arts and Business Journal of the Building Community» (1874). Vol. 1, April 10; (1875). Vol. 3, January 1.

«The Journal of the Society of Arts» (1867). Vol. 15, February 15.

VIRTUE, J.S. (1863). *The Art Journal. Illustrated Catalogue of the International Exhibition*, London, James S. Virtue.

YORKE, T. (2018). *Victorian Pumping Stations*, Oxford, Shire Publications.

Raccordare Napoli con una linea obliqua: il segno che inventò l'idea

Claudia Cennamo
Gerardo Maria Cennamo

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale
Università Telematica Internazionale Uninettuno

Abstract

La città obliqua è un progetto pilota concepito negli anni Ottanta del Novecento da Michele Cennamo, urbanista, appassionato di musica e della città. Il progetto offriva alla comunità un programma di sviluppo strutturato e organico, supportato da indagini approfondite e dal censimento di brani urbani dimenticati. *La città obliqua* assunse un valore iconico, riconducibile a una tendenza culturale maturatasi a quel tempo nell'ambito della Facoltà di Architettura di Napoli; anticipò, in una dimensione futuribile, un'idea che ancora oggi è materia di dibattito in ambito scientifico e sociale.

Connecting Naples with an oblique line: the sign that invented the idea

La città obliqua is a pilot project conceived in the 1980s by Michele Cennamo, an urban planner with a passion for music and for Naples. The project offered the community a structured and organic development program, supported by in-depth surveys and a census of forgotten urban pieces. *La città obliqua* took on an iconic value, reflecting a cultural trend that was developing at the time in the Faculty of Architecture of the University of Naples, anticipated, in a futuristic dimension, an idea that is still the subject of debate in scientific and social contexts.

Keywords: Mobilità, percorsi meccanizzati, sviluppo sociale.
Mobility, mechanized paths, social development.

Claudia Cennamo è dottore di ricerca in Scienza e Tecnica dell'Architettura Storica e Moderna presso l'Università di Roma La Sapienza dal 1996. Attualmente è Professore Associato in Scienza delle Costruzioni presso l'Università della Campania Luigi Vanvitelli e, con il suo gruppo di ricerca, lavora nel campo della salvaguardia del patrimonio architettonico e delle strutture storiche in muratura, in particolare utilizzando metodi di calcolo per materiali unilaterali. È autrice e co-autrice di circa 150 lavori sul tema.

Gerardo Maria Cennamo, architetto, impegnato nell'attività accademica e nella professione, dal 2009 è ricercatore presso la Facoltà di Ingegneria della Università Telematica Internazionale Uninettuno, dove insegna le discipline del disegno. La ricerca e l'attività professionale nel campo delle trasformazioni urbane hanno contribuito ad affinarne un approccio complessivo verso i temi della documentazione della città e dell'architettura. La sua attività abbraccia gli ambiti propri della disciplina del disegno, indirizzandosi prevalentemente verso il settore della rappresentazione con particolare riferimento alle prassi del rilevamento architettonico.

Authors: claudia.cennamo@unicampania.it,
g.cennamo@uninettuno.university.net

Received March 3, 2021; accepted May 23, 2021

1 | Introduzione

Il dibattito intorno al tema della mobilità urbana, declinato nelle sue molte forme e variabili, conserva un ruolo di grande centralità ininterrottamente dalla metà del XIX secolo. Nell'Europa di quegli anni la città, a valle delle molte stratificazioni storiche, reclama il ruolo di metropoli o capitale proprio in funzione del livello del suo sviluppo infrastrutturale. Questa logica è diretta conseguenza della precedente, caratterizzata – grossomodo fino alla metà dell'Ottocento – dalla prima rivoluzione industriale che aveva imposto strategie di sviluppo basate principalmente sulle esigenze della produzione industriale, senza tenere in considerazione rilevanti questioni di sviluppo urbanistico, oltre che relative alla fragilità dei territori e dell'ambiente. Prese dunque forma, nel dibattito culturale e sociale, un modello diverso di metropoli, orientato a un approccio programmatico di sviluppo con una visione complessiva e organica, che superasse lo sviluppo 'episodico' tipico delle epoche precedenti e antiche, che pure rese straordinarie le nostre città storiche senza, il più delle volte, la capacità di estendere i benefici delle trasformazioni urbane a tutte le fasce della società. In questo fermento largamente diffuso nella scena europea, che produsse trasformazioni importanti dando il volto moderno a molte città, come la grande trasformazione urbanistica e infrastrutturale della Parigi haussmanniana tra il 1852 e il 1870, l'Italia visse il più importante evento socio-politico con l'unità del 1861 che andò a segnare, nel nostro Paese, il vero spartiacque verso la modernità. Napoli era ancora la città più popolosa d'Italia e con Parigi e Londra era stata, in Europa, una delle tre metropoli settecentesche; mostrava, per un verso, i segni della grandiosità e, per un altro, quelli dello svi-

luppo eterogeneo e caotico foriero delle molte contraddizioni rintracciabili nel tessuto sociale e nella morfologia cittadina: «era cresciuta per parti, quasi sempre senza che si potesse riconoscere una regia generale o un disegno complessivo» [Mangone 2011, 15-17].

2 | La Napoli del XIX secolo e la nascita della mobilità moderna

Il denso patrimonio di studi condotti sull'evoluzione urbana della grande Napoli ha, quasi sempre, posto l'attenzione sul processo di sviluppo di matrice epicentrica, con espansione originatasi dal perimetro del nucleo di fondazione. A margine di questa lettura, può risultare altresì interessante analizzare il ruolo che i borghi storicamente periferici, integratisi per fasi successive nella conurbazione cittadina, hanno avuto nell'evoluzione della *forma urbis* e nella formazione dell'identità contemporanea della città.

La graduale urbanizzazione del territorio cittadino, avvenuta in particolare nella seconda metà del Cinquecento, laddove la crescente densità demografica impose l'accesso ai territori esterni alla cinta muraria, andò a interessare anche i vari insediamenti minori, rurali, costieri e collinari, disseminati nel territorio a margine della cinta urbana, favorendo l'aggregazione di nuovi villaggi suburbani e generando la necessità di integrare i sistemi di collegamento e accessibilità [Ferraro 2014]. Se gli insediamenti costieri hanno certamente contribuito alla evoluzione socio-territoriale della città, quelli collinari hanno avuto un ruolo non secondario nella definizione dell'assetto urbano complessivo, integrandosi nella conurbazione cittadina e orientandone, spesso, i contorni delle infrastrutture. La presenza di una sorta di terza dimensione, ossia quella inclinata, risultante dalla vastità del crinale collinare nella maggior parte del territorio cittadino, ha indotto una morfogenesi, sin dall'epoca arcaica, dell'ambiente antropizzato di pari andamento, con giacenza diffusa non su piani orizzontali, bensì su piani obliqui. Tale caratteristica, naturalmente, segna e connota il contesto urbano sia sotto l'aspetto architettonico, che sotto quello infrastrutturale.

Alcune tipologie architettoniche comuni nella città di Napoli, ad esempio, assumono caratteri di unicità oppure trovano tratti di comunione con contesti molto lontani geograficamente, come i cosiddetti 'palazzi spuntatori', identificazione questa difficilmente collocabile in contesti diversi, ma che prelude a un carattere di compiutezza tipologica ben riconoscibile, caratterizzata dall'aver più accessi a diverse quote altimetriche. Architetture che, nella trasposizione dell'uso pubblico del bene privato, assumono anche una funzione infrastrutturale, fungendo da collegamenti obliqui in un contesto orografico fortemente discontinuo quale quello napoletano [Celano 1970; Cennamo 2017].

La definizione di 'spuntatore' è riferibile alla capacità architettonica di questa tipologia di edifici di giacere in un dato luogo e di spuntare in un altro, grazie a un'articolazione morfo-architettonica il più delle volte inconsueta. L'assonanza terminologica con il mondo vegetale riconduce specificamente a una differenza di quota, a un organismo che si fonda in basso e spunta più in alto. La variabilità architettonica può prevedere un'unica scala costruita per collegare – 'spuntare' – due strade poste a quote differenti, come il palazzo che collega via Pessina con via Tommasi, utilizzando la scala di San Potito nel cuore di Napoli.

Parimenti, il sistema dei collegamenti ha dovuto confrontarsi con la 'dimensione obliqua' mutuando, *ab origine*, le soluzioni offerte dall'ambiente naturale e andando, quindi, a individuare nei percorsi d'acqua le principali vie di comunicazione. Tale si ritiene, infatti, in generale la genesi delle 'pedamentine' napoletane, con riferimento ad esempio alla definizione che dà Raffele D'Ambra del Petraio: «Non è cava di pietre; ma un luogo acclive abbondante di ciottoli ed altro petrame, che per piogge, o per lavori campestri, si stacca da altri terreni di alluvione» [Di Castiglione 2006, 121].

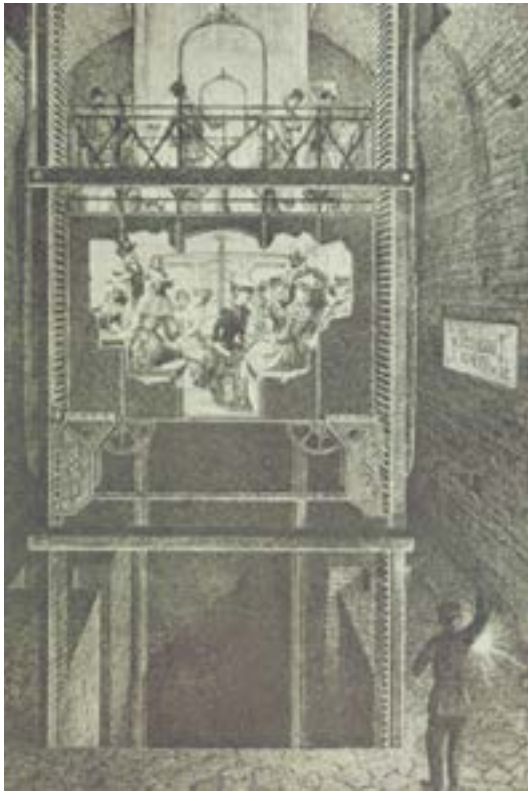


Fig. 1: Lamont Young, Progetto di ferrovia metropolitana, l'ascensore per il Vomero, 1883 c.a. (De Fusco 1989, 56).

Fig. 2: Adolfo Avena, Progetto per la Ferrovia del Vomero, 1885 ca. (architettinapoletani 2011, frontespizio).

La ragione di tale caratteristica origina dalla scarsità di piani con giacitura canonicamente orizzontale, continui o alternati a piani con sviluppo prettamente verticali come gli insediamenti comprendenti pianoro e montagna; in questa ultima casistica, ad esempio, che definisce una tipologia insediativa piuttosto comune, si configurano due ambiti coesistenti ma distinti, quello inferiore e quello superiore. Carattere, questo, comune non soltanto agli insediamenti montani, ma anche a quelli costieri costituiti, talvolta, da due distinte comunità (esempi limitrofi sono apprezzabili nella costa cilentana). La condizione di Napoli impone, invece, la coesistenza con un territorio, fatta eccezione per la sola fascia costiera, completamente e costantemente inclinato. Nel periodo post-industriale, coincidente con la stagione delle grandi trasformazioni urbanistiche in Europa, l'opportunità di sviluppare un sistema infrastrutturale di mobilità per attrezzare la città con percorsi meccanizzati, insieme alle tecnologie che stavano emergendo, fece registrare a Napoli un grande fermento di proposte innovative, segnatamente di natura infrastrutturale, soprattutto nella seconda metà del XIX secolo. La crescente fiducia verso una certa forma di progresso industriale favorì un dibattito culturale che coinvolse personalità straordinarie come, ad esempio, l'allora giovane Lamont Young [Alisio 1978], che offrì alla comunità proposte sperimentali, alcune molto famose, per la realizzazione di opere innovative anche di tipo infrastrutturale, soprattutto per la parte occidentale della città. In quel periodo anche la collina del Vomero cominciava a essere interessata dal crescente processo insediativo, coevo all'intervento di risanamento che veniva attuato nella parte a valle della città [Alisio 1980; Baculo - di Luggo - Florio - Campi - Maglioccola 2006; Baculo - di Luggo - Florio 2006]. In quegli anni la città stentava fortemente a raggiungere la collina, come testimonia il caso Vomero-Arenella, quartieri che ebbero un'iniziale difficoltà di espansione proprio per la condizione di obliquità rispetto alla città 'bassa' [Castanò - Cirillo 2012].

Pertanto molte proposte videro l'utilizzazione di sistemi meccanici di elevazione per superare dislivelli e ricongiungere quote altimetriche differenti, sia attraverso ascensori (lo stesso Young nel 1863 ne aveva ipotizzato uno per il collegamento tra la citata ferrovia metropolitana e la linea collinare a servizio del Vomero), che attraverso funicolari, come quella disegnata da Adolfo Avena e Stanislao Sorrentino [Avena 1893] per collegare via Roma con corso Vittorio Emanuele e, successivamente, con il Vomero. Anche in quegli anni, oramai lontani, la maggior evidenza del concetto di resilienza applicato agli ambiti territoriali e urbani si ritrova proprio nella capacità di adattamento dello sviluppo urbano alla morfologia e ai vincoli orografici, che nonostante tutto la città raggiunse.





Fig. 3: Rilievo dei quartieri bassi con sovrapposizione del nuovo impianto urbano del risanamento. Foglio 60 del rilievo eseguito nel marzo 1889 (Alisio 1980, 313).

2.1 Il disegno della città

La spinta verso una forma di progresso i cui effetti e benefici potessero essere goduti dall'intera collettività e non soltanto dalla élite nobiliare che aveva dominato la scena fino ad allora, andò di pari passo con una mutata sensibilità verso la rappresentazione della città. Anche l'iconografia urbana, strettamente legata a obiettivi di rappresentazione e alle tecniche disponibili, subì una radicale trasformazione [Farinelli 1992; Dragoni 2013].

L'interesse verso aree 'nuove' o periferiche della città, i cosiddetti quartieri nuovi, offrì lo spunto di nuovi soggetti rispetto all'iconografia fin allora prodotta, mutandone gradualmente sia il punto di osservazione del disegnatore che, di conseguenza, la sollecitazione percettiva nell'osservatore [Cennamo 2012; Zerlenga 2004]. La tradizione del vedutismo così importante nella documentazione della città, lasciò il passo a una forma di rappresentazione da intendersi non tanto come più realistica (la restituzione fedele dei luoghi fu prerogativa non soltanto dei grandi autori come Luigi Vanvitelli, ma, di fatto, ben diffusa) quanto, piuttosto, più disincantata. La proposizione di una visione idilliaca delle *gouache* di inizio Ottocento lasciò il passo a rappresentazioni equanime, senza enfasi, dalle vedute documentate nell'archivio Alinari, alle cartografie di progetto sviluppate attraverso approcci rigorosi, fino alla monumentale dimensione dei rilievi urbani eseguiti dai tecnici comunali tra il 1887 e il 1889 durante la grande trasformazione del risanamento di Napoli: «camminando per le strade dei quartieri [...] sembrava confermata l'impressione che ogni segno del passato fosse andato in gran parte distrutto e che fosse impossibile ricostruire un'immagine di insieme dei quartieri bassi, ricomporre i frammenti sparsi, localizzare con precisione vie e chiese scomparse [...] oggi possibile grazie all'analisi del rilievo [...] conservato presso l'archivio della società per il Risanamento» [Alisio 1980, 8].

Si consolidò, da quegli anni, una metodologia rappresentativa a pieno titolo definibile come moderna, non soltanto basata sulla utilizzazione rigorosa delle regole del disegno (ponendo anche fine alle personalizzazioni sino ad allora talvolta prodotte e tollerate nel disegno a scala urbana), ma, anche, orientate maggiormente alla funzione documentale rispetto al valore artistico-spettacolare.

3 | Il progetto *La città obliqua*

Cennamo partì dall'idea che Napoli non era facilmente collegabile né in 'orizzontale' con le sole metropolitane, né in 'verticale' con ascensori e funicolari, poiché in entrambi i casi molte zone intermedie tra il mare e la collina rimanevano fuori dai circuiti; egli studiò un metodo alternativo del tutto nuovo, ma che affondava le radici nella stessa matrice morfologica della città.

L'idea si basava sul recupero degli antichi percorsi pedonali presenti in ogni quartiere che, affiancati a moderni impianti di risalita, avrebbero permesso il collegamento di zone diverse della città, prospettando una soluzione economica e poco invasiva che l'autore immaginava come una ragnatela virtuale distesa sulla planimetria cittadina, appunto una *city wide web*, antesignana della città cablata di Corrado Beguinot [*La Città Cablata* 1989].

Riproponendo su scala vasta alcune soluzioni sperimentate in quegli anni per centri come Perugia [Savino 2019], Cennamo progettò una struttura connettiva per l'intera metropoli, collegando ogni quartiere con un'immensa rete di percorsi meccanizzati: *La città obliqua*. Il progetto prevedeva il recupero di percorsi arcaici affiancati a mezzi di risalita, oggi definiti sostenibili, all'epoca connotati dal ricorso a un'elevata tecnologia a emissioni e impatto ridotto, da una rete di collegamenti con le vie del mare e della collina con stazioni di smistamento, parcheggi sotterranei, interconnessioni con le metropolitane esistenti e con quelle all'epoca ancora da realizzare, per sviluppare una forma di mobilità pedonale realmente efficace. Affinché il progetto non risultasse

eccessivamente impattante dal punto di vista ambientale, vennero condotti studi specialistici sulla scelta dei materiali: leggero e flessibile l'acciaio, invisibile e trasparente il vetro.

Verso la fine degli anni Ottanta la proposta, nata come progetto pilota, fu approfondita e divenne un progetto cantierabile. La tecnologia dell'opera fu curata dettagliatamente con la consulenza di alcune aziende di livello internazionale come la Schindler.

In seguito, il progetto ebbe una grande risonanza mediatica, ma alla fine rimase nei cassetti segnando il passo per la futura realizzazione delle metropolitane cittadine, come avveniva nelle metropoli europee. Ma, come si è detto, Napoli non è come le altre metropoli, «non è piana, non è verticale», come cantava *La città obliqua* di Edoardo Bennato nel 1987 (brano tratto dall'album *OK Italia*), e quindi come si sarebbe potuto percorrere il tratto tra Mergellina e via Tasso o via Aniello Falcone in metropolitana? Oppure tra Posillipo e il Vomero?

Il progetto era 'totale': prevedeva collegamenti con le vie del mare, stazioni di smistamento, parcheggi sotterranei per chi arriva da fuori, interconnessioni con le metropolitane. Pensato su scala urbana, nondimeno 'scendeva' nei dettagli tecnologici e progettuali dei diversi tratti.

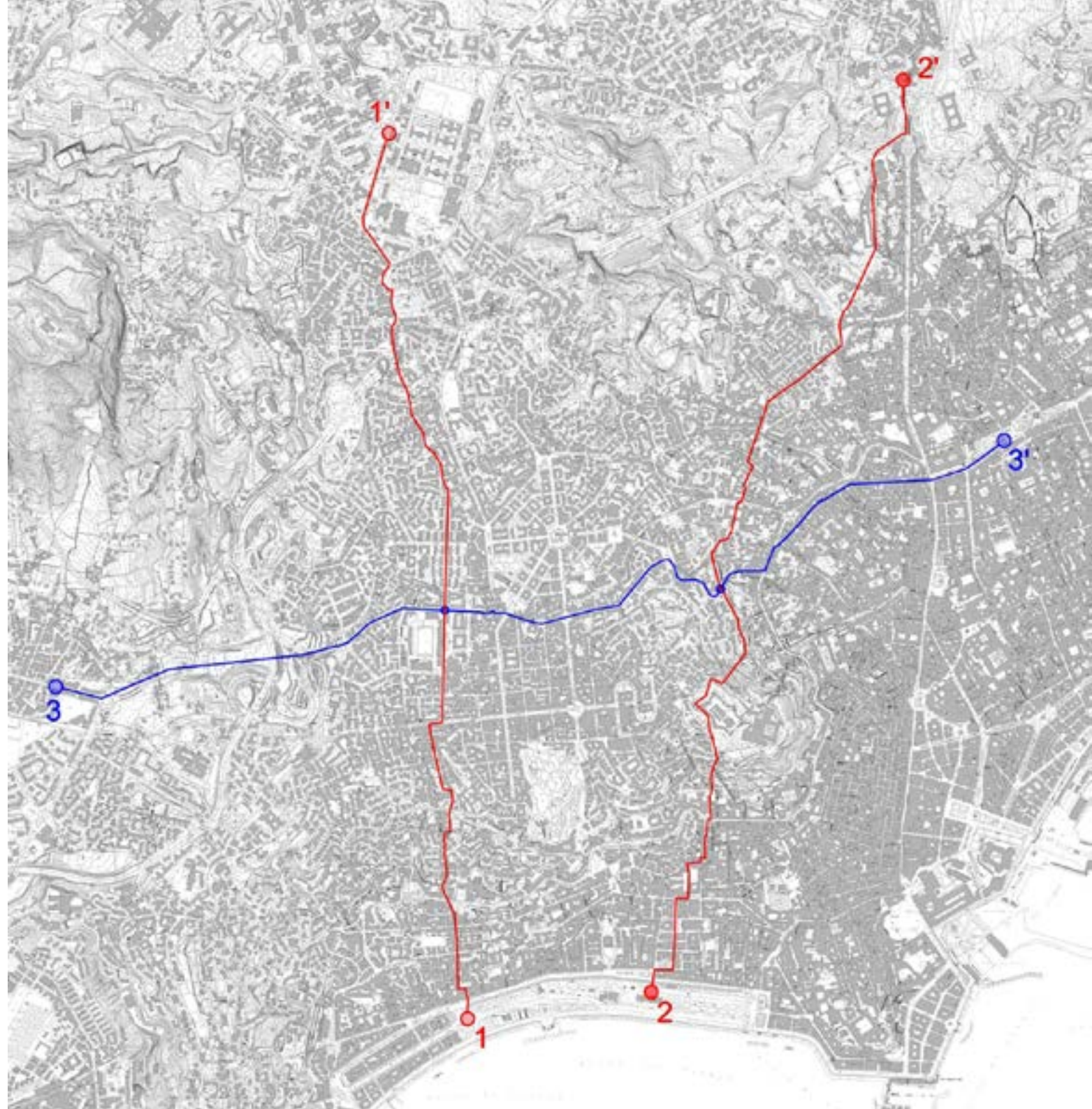
3.1 I percorsi

Il progetto prevede percorsi principali che da ciascuna delle quattro colline partenopee arrivano al mare. I percorsi collegano e implementano le antiche 'pedamentine' esistenti, innanzitutto recuperandole dalla situazione di degrado in cui già allora versavano, e in secondo luogo affiancandole a percorsi di risalita meccanizzati quali scale mobili, tapis roulant, ma anche ascensori e funicolari, e ogni sistema tecnologico di volta in volta più adatto alla morfologia del luogo e alla mobilità dei cittadini di quello specifico luogo.

Il progetto propone due macro-percorsi principali: il *Percorso 1* da piazza della Repubblica agli ospedali, e il *Percorso 2* da piazza Vittoria a Capodimonte, con assi secondari verso via Foria, via Roma (oggi via Toledo), Castel Sant'Elmo e Vomero. Dal Vomero si scende al mare mediante i tronchi della salita del Petraio, via Cacciottoli, via Francesco Saverio Correr e via Salvator Rosa, mentre il sistema collinare di Capodimonte si collega a valle mediante via Santa Teresa degli Scalzi, via Stella, via Vergini. Tali sistemi confluiscono poi nelle due direzioni finali di via Foria e via Pessina. A occidente il sistema collinare di Posillipo arriva a valle attraverso via Sant'Antonio a Posillipo, via Villanova, via del Fosso al Casale, la discesa della Gaiola, Marechiaro, Riva Fiorita e Coroglio [Cennamo 2003]. Ogni percorso prevede degli assi secondari o diramazioni ed è suddiviso in tronchi. Ogni tronco è analizzato singolarmente e risolto con distanze quasi mai scoperte, ma più spesso inglobate in tunnel trasparenti di ferro e vetro o plexiglass, che permettono di godere dell'ambiente e del panorama. All'inizio e alla fine di ogni tratto che compone i vari tronchi è prevista una stazione per acquisto biglietti, sosta, caffè, ma anche controlli anti-criminalità, perché l'obiettivo del progetto era il raggiungimento per Napoli della tanto agognata 'normalità' in linea con le altre metropoli europee. Nell'ambito del macro-progetto generale, ogni singolo percorso viene studiato con fermate intermedie analogamente a un qualunque trasporto pubblico, con la possibilità per gli utenti di creare un cammino 'personalizzato' sfruttando le interconnessioni con le altre linee. Le tavole mostrano anche come due edifici del paesaggio urbano possano diventare snodi di interconnessione tra un livello della città e quello successivo.

I percorsi studiati in dettaglio nel progetto (che non si esaurì mai del tutto) furono il *Percorso 1* e il *Percorso 2*. Le immagini successive riportano le tavole disegnate in occasione della presentazione del progetto al Comune di Napoli nel 1987, i cui elaborati grafici sono conservati presso l'archivio dello Studio Cennamo architetti&ingegneri.

Fig. 4 (pagina precedente): Michele Cennamo, Progetto *La città obliqua*, elaborazione cartografica con l'individuazione dei tronchi di progetto. Principali ascendenti: 1-1' da Piazza della Repubblica alla zona ospedaliera; 2-2' da Piazza Vittoria a Capodimonte. Secondario trasversale: 3-3' da Fuorigrotta a piazza Cavour, 1987. Archivio Studio Cennamo architetti&ingegneri.





4 | La contemporaneità del progetto

Oggi si può scendere per calata San Francesco, per le scalette di viale Maria Cristina, per le rampe di San Pasquale a Chiaia, e persino per il Petraio, con relativa serenità, usufruendo di un autobus o un taxi per il ritorno. Ma bisogna considerare che negli anni Ottanta la città di Napoli versava in condizioni socio-economiche molto diverse da quelle attuali: il traffico era più caotico, la micro-criminalità era più diffusa e il senso civico, inversamente proporzionale a quel livello di vita decadente, non raggiungeva certo gli standard di oggi. In quegli anni non si usciva quasi mai senza l'automobile, la propria scatola di latta che garantiva una protezione individuale e familiare. I mezzi pubblici erano meteore su cui non si poteva contare.

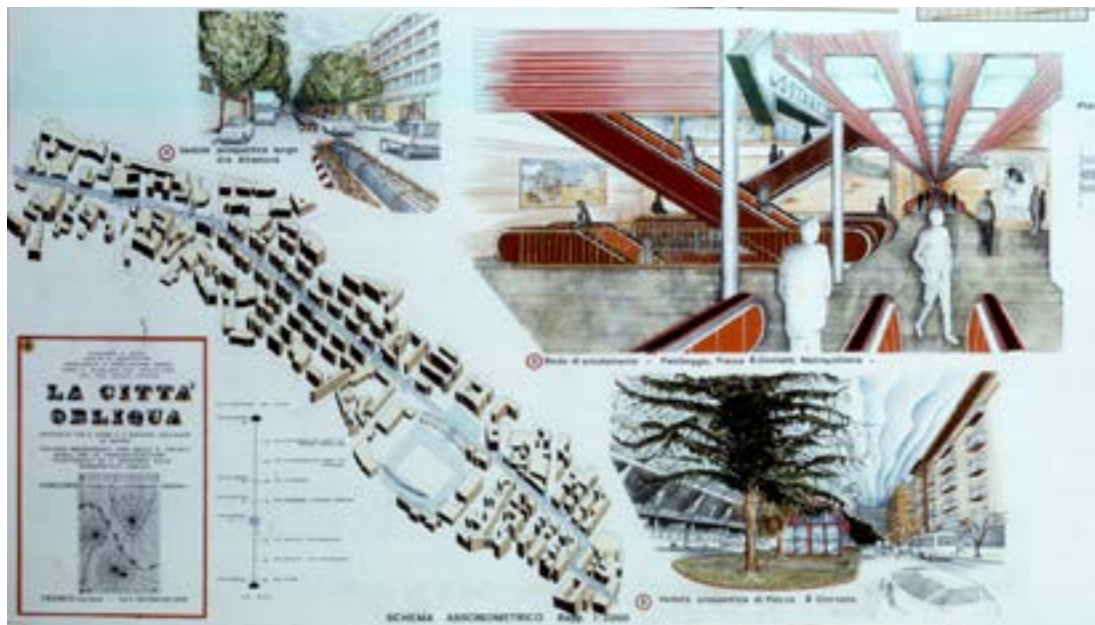
La Villa Comunale era terra di nessuno, ancor prima del faticosissimo recupero attuato durante il primo mandato del sindaco Antonio Bassolino, che la restituì alle famiglie. Via Aniello Falcone, oggi piena di baretti persino fastidiosi per i residenti, era una strada deserta dal calare del sole ed era improponibile attraversare calata San Francesco o via Kagoshima di sera. Così pure la 'movida' che oggi si vive nelle zone di Chiaia e San Pasquale era riservata soltanto ai giovanissimi e confinata in poche zone di alcune piazzette.

La 'normalità', quella che si viveva nelle altre città europee, si attendeva come raggiungimento di un obiettivo chimérico e i turisti, i bed and breakfast, il decantato fascino partenopeo, in quegli anni sembravano obiettivi irraggiungibili per Napoli. La città era un buco nero che inghiottiva qualunque proposito, qualunque attività che non fosse protetta dal sistema politico o dal sistema mafioso. In questa situazione, un manipolo di professionisti riusciva comunque a lavorare, nonostante tutto. Talvolta si sentiva dire, con accezione negativa, che fossero parte di un sistema, ma in realtà lo attraversavano semplicemente, facendo il proprio lavoro. Così superarono indenni un'epoca di equilibrismi politico-sociali, senza diventare cinici e senza perdere entusiasmo né onestà intellettuale, come testimonia la fervida produzione architettonica di quegli anni [Priori 2013]. Parallelamente al resto d'Europa, dove l'architettura segnava l'inizio di una nuova epoca,

Fig. 5 (pagina precedente): Michele Cennamo, Progetto *La città obliqua*, planimetria generale, sezioni vedute prospettiche con l'individuazione delle 'vie del mare'.
Percorso 1: piazza della Repubblica-zona ospedaliera;
Percorso 2: piazza Vittoria-Capodimonte, 1987. Archivio Studio Cennamo architetti&ingegneri.

Fig. 6 (pagina precedente): Michele Cennamo, Progetto *La città obliqua*, Percorso 1: piante, sezioni, assonometrie e vedute prospettiche del tronco da piazza della Repubblica a via Cilea, 1987. Archivio Studio Cennamo architetti&ingegneri.

Fig. 7: Michele Cennamo, Progetto *La città obliqua*, Percorso 1: assonometrie e vedute prospettiche del tronco da via Cilea a via San Giacomo dei Capri, particolari dell'interconnessione con la metropolitana, 1987. Archivio Studio Cennamo architetti&ingegneri.





cercando di uscire dai canoni del passato prossimo e di restituire agli utenti quel valore sociale e comunitario che mancava, a Napoli Michele Cennamo, sognando molto più in grande, immaginava di trasformare la sua città in quella ragnatela che probabilmente, in un giorno non lontano, le avrebbe permesso di respirare.

Nel libro *La città obliqua* [Cennamo 1984], prima raccolta di sperimentazioni sul tema, vengono mostrate le immagini di alcune delle ‘pedamentine’ prese in considerazione nel progetto che, messe a paragone con la situazione attuale, confermano una situazione di degrado del tutto invariata. L’incuria in cui versano ancora oggi le micro-zone oggetto di studio conferma che, nonostante la situazione a Napoli si sia globalmente evoluta, la necessità della città di riappropriarsi dei propri spazi vitali sussiste ancora immutata.

Per tutto quanto detto, il progetto di recuperare micro-zone abbandonate delle città, contestualizzato negli anni in cui esso venne pensato, si rivela altamente innovativo. *La città obliqua* in quel periodo era quindi una soluzione, una via di fuga per una città mal collegata, che annaspava nel traffico, ma che non riusciva a comprendere quanto una rete di connessione avrebbe potuto migliorare gran parte degli aspetti negativi che la affliggevano. Stupisce quanto sia attuale questa proposta, quanto possa ancora oggi cambiare significativamente il quotidiano di una metropoli che fa delle interazioni, dei rapporti sociali e del calore umano uno dei suoi punti di forza.

Più tardi, negli anni Novanta, l’inchiesta *Mani pulite* pose la pietra tombale su un’epoca, ed è opinione di chi scrive che proprio in quel periodo si attuò un cambiamento radicale della società, dando l’avvio a nuove convenzioni nei rapporti interpersonali e nei rapporti lavorativi, che si rifletterono, com’è naturale, in nuove esigenze e necessità legate all’ambiente urbano e alla mobilità. Attualmente, ancora un nuovo cambiamento riporta a considerare che i mezzi pubblici, ossia autobus e metropolitane, possano non essere la soluzione definitiva per le città del futuro, poiché il virus comparso nel 2020 ha messo in dubbio per sempre l’aspetto comunitario della mobilità, rendendo improvvisamente invisibili all’immaginario collettivo quelle città iper-produttive, dove gli abitanti si muovono in massa con le metropolitane e bus, e che si sono tutte dovute fermare. La ricerca di una mobilità individuale che permetta di non rinunciare alla socialità è forse l’evidenza più attuale del progetto.

Fig. 8 (pagina precedente): Michele Cennamo, Progetto *La città obliqua*, Percorso 2, piante, sezioni, assonometrie e vedute prospettiche del tronco da piazza Vittoria a Castel Sant’Elmo, particolari dell’interconnessione con la funicolare Centrale, 1987. Archivio Studio Cennamo architetti&ingegneri.

Fig. 9 (pagina precedente): Michele Cennamo, Progetto *La città obliqua*, Percorso 2: sezioni, assonometrie e vedute prospettiche del tronco da Castel Sant’Elmo a Materdei, 1987. Archivio Studio Cennamo architetti&ingegneri.

Fig. 10: Michele Cennamo, Progetto *La città obliqua*, Percorso 2: piante, sezioni, assonometrie e vedute prospettiche del tronco da Materdei a Capodimonte, 1987. Archivio Studio Cennamo architetti&ingegneri.



5 | Conclusioni

‘Città obliqua’ è un modo di definire Napoli, che ormai è entrato nel lessico comune, e talvolta se ne perde anche l’origine. Il progetto ha una matrice fortemente interdisciplinare, con aspetti legati sia alla tecnologia dell’architettura, sia all’urbanistica, ma anche alla progettazione urbana e al recupero.

Se all’epoca della redazione de *La città obliqua* i concetti di sostenibilità e resilienza (applicati al territorio e all’ambiente) non erano, probabilmente, codificati nella misura convenzionale in cui oggi li conosciamo, i loro più profondi significati si possono ritrovare a pieno nelle ragioni fondative del progetto che, *ante litteram*, sviluppò la tematica dell’implementazione infrastrutturale a supporto della interconnessione urbana attraverso un approccio concretamente definibile ‘a impatto zero’. La sostenibilità della proposta si apprezza per il riuso integrale della matrice connettiva, arcaicamente presente sul territorio e costituita da percorsi pedemontani come scale, rampe e gradinate, derivanti da processi archetipali di antropizzazione dei valloni, crinali e canali del profilo collinare. Inoltre, il progetto propone la valorizzazione di tale rete che interpreta, oltre l’oggettiva funzione trasportistica, un itinerario di riscoperta di ambiti semi-sconosciuti e/o dimenticati, offrendo all’utilizzatore/visitatore inediti punti di vista della città e del patrimonio culturale e paesaggistico.

Bibliografia

- ALISIO, G. (1978). *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma, Officina.
- ALISIO, G. (1980). *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- AVENA, A. (1893). *L'Aerovia di Napoli*, Napoli, Tipografia A. Trani.
- BACULO, A. - DI LUGGO, A. - FLORIO, R. (2006). *I Fronti Urbani di Napoli. I quartieri degradati e le piazze della città*, Napoli, Electa Napoli, vol. II.
- BACULO, A. - DI LUGGO, A. - FLORIO, R. - CAMPI, M. - MAGLIOCCOLA, F. (2006). *I Fronti Urbani di Napoli. I grandi assi e le strade maggiori della città*, Napoli, Electa Napoli, vol. I.
- CASTANÒ, F. - CIRILLO, O. (2012). *La Napoli alta. Vomero Antignano Arenella da villaggi a quartieri*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- CELANO, C. (1970). *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli: divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori / Carlo Celano; con aggiunzioni di Giovan Battista Chiarini*, 3 voll., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, vol. III (ristampa).
- CENNAMO, G.M. (2012). *Chaotic Development and Urban Morphology. The Sign of the Architectural Anarchy*, in *Less More Architecture Design Landscape*, a cura di C. Gambardella, Napoli, La Scuola di Pitagora editrice, pp. 1324-1334.
- CENNAMO, G.M. (2017). *Unexpected Developments and Urban Morphology. The case of the "Palazzì Spuntatori"*, in *World Heritage and Disaster. Knowledge, Culture and Representation*, a cura di C. Gambardella, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, pp. 675-681.
- CENNAMO, M. (1984). *La città obliqua. Tecnologia Ambiente e Mobilità a Napoli*, Napoli, Fratelli Fiorentino.
- CENNAMO, M. (2003). *Fra teoria e prassi dell'architettura*, Napoli, Editrice Il Girasole.
- DE FUSCO, R. (1989). *Il Floreale a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DI CASTIGLIONE, R. (2006). *La Massoneria nelle due Sicilie e i "Fratelli" Meridionali del '700*, Gangemi Editore.
- DRAGONI, A. (2013). *Lo spazio a 4 dimensioni nell'arte napoletana. La scoperta di una prospettiva spazio - tempo*, Napoli, Tullio Pironti Editore.
- FARINELLI, F. (1992). *I segni del mondo*, Scandicci, La nuova Italia.
- FERRARO, I. (2014). *Napoli atlante della città storica. Vomero*, Napoli, Oikos Edizioni.
- La Città Cablata, un'enciclopedia* (1989). A cura di C. Beguinot, Napoli, Università degli studi - Dipartimento di Pianificazione e scienza del territorio.
- MANGONE, F. (2011). *Antica ma moderna. Il disegno della forma urbana per Napoli dopo l'Unità, 1861/1961*, in «architettinapoletani», n. 14, pp. 14-35.
- PRIORI, G. (2013). *100 Progettisti Italiani*, Milano, Dell'Anna Editori Srl.
- SAVINO, M. (2019). *L'innovazione dei sistemi di mobilità in Italia: un'opportunità strategica per il miglioramento della qualità urbana*, in «Trasporti & Cultura», n. 53, *Città e piccoli borghi, tecnologie per trasporti a dimensione umana*.
- ZERLENGA, O. (2004). *Il disegno della città di Napoli rappresentata in Pianta e Veduta*, in *Ikonos: analisi grafica e storia della rappresentazione*, Siracusa, Lombardi, pp. 11-34.

Lecture & Recherche

Due protagonisti dell'architettura napoletana tra riscoperta e damnatio memoriae



Alessandro Castagnaro, Florian Castiglione, *Giuseppe e Ugo Mannajuolo. Ingegneri e architetti tra neoclassicismo e razional-funzionalismo*, Roma, Editori Paparo, 2020; collana: *Grandi Opere*, n.6.

Recensione
di Carlo De Cristofaro

Quali sono le ragioni di una rilettura sistematica dell'opera di Giuseppe e Ugo Mannajuolo? Quali i motivi per ripercorrere i contesti storico-progettuali che li hanno sottesi? A questi interrogativi hanno risposto gli autori del volume che si presenta: Alessandro Castagnaro e Florian Castiglione. Castagnaro è professore di Storia dell'architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II con all'attivo numerosi saggi monografici sul Mezzogiorno e sulla storia dell'architettura contemporanea. Castiglione è funzionario della Soprintendenza dell'Umbria, si è formato presso l'ateneo federiciano, dove ha conseguito il dottorato in Storia dell'architettura; i suoi interessi di studio sono incentrati sul rapporto tra fotografia e storia dell'architettura.

Il volume, ospitato nella collana *Grandi Opere* diretta da Antonella di Luggo per Editori Paparo, ha portato alla ribalta l'opera dell'ingegnere Giuseppe Mannajuolo (1861-1947) e soprattutto di suo figlio Ugo (1899-1981) ingegnere e architetto, la cui figura è stata a lungo eclissata dall'ingombrante ombra paterna, ma anche poco valorizzata dalla critica architettonica per lo più per motivi ideologici. Il lungo iter di ricerca degli autori è stato supportato da una attenta ricerca archivistica, che ha evidenziato l'apporto determinante degli archivi privati, in questo caso dell'archivio Mannajuolo,

per gli studi scientifici con oggetto la storia dell'architettura e della città.

Il testo analizza, in maniera bilanciata, i profili biografici e le opere dei due progettisti, abbracciando un intervallo temporale di circa un secolo, che va dalla metà dell'Ottocento alla metà del Novecento. Il filo conduttore della narrazione è il contesto storico in cui operano, che ci consente di comprenderne la formazione artistica, ma soprattutto le scelte da loro operate.

Giuseppe Mannajuolo si formò nella Napoli postunitaria, periodo ricco di contraddizioni, ma anche vivace dal punto di vista culturale. A quel tempo erano attivi Errico Alvino, Nicola Breglia, Giuseppe Pisanti, Adolfo Avena, Emanuele Rocco, un *parterre* di progettisti, la cui generazione, come ricordato da Fabio Mangone, era capace di «dialogare con la migliore cultura europea [...] di considerare ancora Napoli come una moderna capitale europea» (*Il progetto come offerta. Cultura tecnica e imprenditorialità nella Napoli postunitaria*, in *Architetti e Ingegneri per Napoli. Progetti dal 1863 al 1898 nella biblioteca dell'ANIAI Campania*, a cura di A. Castagnaro, Napoli, Artstudiopaparo, 2014, 26). È in questa cornice che egli fa il suo esordio professionale, in maniera anche spregiudicata, con tendenza al presenzialismo, atteggiamento che gli causerà non pochi malumori anche nel

rapporto professionale con Borrelli e Ricciardi. Relativamente al loro sodalizio nel testo viene analizzato lo spinoso caso del completamento del Palazzo di Giustizia a Roma (1899-1911), così come viene chiarito che: «Giuseppe Mannajuolo ha sempre alternato la sua attività professionale con quella imprenditoriale. Anche (se) per la storiografia è stato considerato per lo più come un imprenditore di grande pregnanza, considerando le competenze di progettista solo abbinate a Giulio Ulisse Arata» (25).

Grazie alla ricerca d'archivio, riemerge dall'ombra la sua inedita attività peritale per la 'Società pel Risanamento', relativamente al quartiere Vomero, ma soprattutto per il nuovo rione Santa Brigida, dove fu realizzata la Galleria Umberto I (1887-1890) da Emanuele Rocco, Francesco Paolo Boubée e Antonio Curri. La sua audacia lo porta a proporre nel 1898 un avveniristico osservatorio-belvedere dall'altisonante nome di *Areostata Specola-Sirena sulla Cupola della Galleria Umberto I*.

Lo studio di inediti documenti d'archivio permette agli autori di scoprire, dopo oltre cinquant'anni di oblio, il progetto di matrice ottocentesca sviluppato con l'ingegnere Edoardo Talamo per la nuova aula parlamentare di Montecitorio a Roma (1897-1899). Scarsa fortuna critica ha avuto anche il progetto *Sistemazione di strade, dei sottoservizi e della Nettezza Urbana di Napoli* per la città di Napoli, presentato da un 'visionario' Giuseppe Mannajuolo nel 1925 all'Alto Commissariato. Esso si prefiggeva di rendere le strade «indeformabili» (89), attraverso un articolato sistema di botole e tunnel sotterranei, nei quali sarebbero stati collocati i sottoservizi e una rete a trazione ferroviaria per lo smaltimento dei rifiuti cittadini. Tale proposta valse a Mannajuolo la nomina di tecnico della Federazione dei fasci di combattimento di Napoli, e successivamente quella di dirigente dello stesso ufficio. Proprio grazie a tale incarico dal 1939 si occupò della realizzazione di numerose colonie e sedi

littorie, in tutto il territorio della provincia di Napoli, coinvolgendo nella progettazione il figlio Ugo. Questi, «pur avendo una formazione familiare alto borghese con grandi frequentazioni artistiche» (143), subisce l'imprinting paterno, laureandosi nel 1927 alla Regia Scuola d'Ingegneria e completando la sua formazione tra 'Arte e Tecnica' nel 1937 con l'abilitazione in Architettura. Egli appartenne alla generazione di Frediano Frediani, Marcello Canino, Carlo Cocchia, Stefania Filo Speciale, Luigi Cosenza, ossia alle «migliori qualità del linguaggio architettonico della scuola modernista nata e sviluppata all'interno dell'Università degli Studi di Napoli» (141). La città era al centro di significative trasformazioni urbanistico-architettoniche, affidate all'Alto Commissariato, che completò numerosi interventi già previsti dai piani di risanamento e ampliamento ottocenteschi. Ugo, a differenza del padre, era schivo, preferiva non partecipare ai concorsi pubblici, nonostante operasse in una stagione, quella del ventennio, durante la quale ne furono banditi molti. I suoi committenti appartenevano alla borghesia colta che, per lo più, ruotava attorno al salotto della famiglia Mannajuolo. Stiamo parlando degli Astarita, dei conti Zoppi, di Teddy Gerard e di Edwin Cerio. In questo *entourage* maturarono due interessanti e inediti progetti di ville capresi: la *Falconetta* (1926) e la *Gerard* (1928). Queste architetture sono di grande interesse poiché facevano ricorso alle tecniche costruttive spontanee dell'architettura caprese, riprendendone anche i tipici caratteri linguistici.

Risalgono all'alba del secondo conflitto mondiale i progetti di quattro stazioni per la Circumvesuviana, da cui si evince come Ugo si distacchi dagli stilemi del regime, «proiettato verso il filone maggiormente legato al Movimento Moderno, aderendo al linguaggio definito del Protorazionalismo» (161). Il suo aggiornamento sui temi della modernità è evidente anche nella casa del fascio in via

Depretis a Napoli, intitolata a *Enrico Toti* (1939-1941), dove sviluppò il tema degli edifici d'angolo.

Si confrontò con la vera sperimentazione nella progettazione ospedaliera di nosocomi napoletani; realizzò la ristrutturazione e l'ampliamento degli *Incurabili* (1948-1954), il complesso del *Loreto Mare* (1948-1952) e dell'ospedale contumaciale a Pagani, *Andrea Tortora* (1952). Furono occasioni per proporre soluzioni innovative, in cui confluirono studi supportati dal confronto con i più interessanti e pionieristici progetti di ospedali nazionali e internazionali. Questi incarichi lo connotarono come esperto nel campo dell'edilizia ospedaliera.

Al termine della disamina emergono due profili diversi, ma complementari, il cui connubio nella prima metà del Novecento ha dato luogo a significative architetture oscillanti tra neo-ecclettismo e tardo Liberty, come dimostra il progetto di ampliamento del cinema *Kursaal* (1920-1925) in via Filangieri a Napoli. Dalle prime ipotesi di trasformazione della sala si evince come i Mannajuolo fossero aggiornati sulle tendenze e i gusti delle classi emergenti, ma anche sulle tecniche costruttive all'avanguardia. I due ingegneri napoletani intendevano il progetto in un'accezione moderna, ossia come sinergia tra le migliori professionalità del tempo. Fattore quest'ultimo messo in campo da Giuseppe già nei suoi primi progetti, perseguito in seguito da entrambi nel

sanatorio *Principe di Napoli* (1931-1939) ai Camaldoli e perseguito da Ugo nella succitata specializzazione ospedaliera, in cui si orientò verso i dettami del funzionalismo.

In conclusione segnaliamo il contributo di Benedetto Gravagnuolo, che qui viene pubblicato postumo, in cui si descrive «quell'irripetibile clima d'ottimismo, animato da un'edonistica e cosmopolita committenza altoborghese» (*L'invenzione della scena urbana*, 73), che caratterizzava la costruzione del quartiere Chiaia, all'inizio del Novecento, e in particolare l'edificazione dello scenografico palazzo Mannajuolo (1909-1911). Così come il ricordo di Gabriella D'Amato di Roberto Mannajuolo, prematuramente scomparso nel 1965, di cui era stata cara amica e compagna di studi all'università. Degna di nota anche la ricca appendice documentaria, in cui sono presentate le note progettuali e la rassegna stampa di alcune delle opere più significative menzionate nel testo.

In definitiva il poderoso volume si connota come un testo dalla fluida lettura, elemento quest'ultimo che non ne pregiudica la scientificità dei contenuti. Una guida per riscoprire l'attività progettuale di due validi professionisti, la cui opera era rimasta avvolta da un silenzio atipico, cui ha fatto da contraltare la parabola della città di Napoli, dalle trasformazioni ottocentesche a 'porta dell'impero' durante il ventennio fino al suo impietoso 'sacco'.

La multidisciplinarietà nella lettura della città stratificata

LA CITTÀ PALINSESTO/I. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici: Memorie, storie, immagini, a cura di F. Capano, M. Visone, Napoli, FedOA - Federico II University Press, 2020.

LA CITTÀ PALINSESTO/II. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici: Rappresentazione, conoscenza, conservazione, a cura di M.I. Pascariello, A. Veropalumbo, Napoli, FedOA - Federico II University Press, 2020.



I volumi *LA CITTÀ PALINSESTO. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici* raccolgono i contributi presentati al IX Convegno internazionale di studi organizzato dal Centro interdipartimentale di ricerca sull'iconografia della città europea (Cirice),



tenutosi a Napoli nei giorni 10-12 giugno 2021 e coordinato da Alfredo Buccaro. Il convegno, svolto in modalità telematica a causa dell'emergenza pandemica, ha registrato una cospicua partecipazione della comunità scientifica, confermandosi come una significativa occa-

Recensione
di Mariangela Terracciano

sione di riflessione a livello nazionale e internazionale sui temi dell'iconografia urbana. L'iniziativa, così come sottolinea Buccaro nella presentazione dei volumi, si è posta l'obiettivo di analizzare attraverso un dialogo multidisciplinare il carattere pluristratificato delle nostre città, declinando il concetto corboziano di 'palinsesto' secondo cinque differenti ambiti disciplinari: archeologia, storia, storia dell'architettura, rappresentazione e restauro. La scelta della metafora del palinsesto, ancora oggi dal fortissimo potere evocativo e con interessanti potenzialità di prospettiva di ricerca, diventa un significativo strumento di lettura, conoscenza e interpretazione della ricchezza delle nostre città, come organismo urbano unitario e complesso in cui alcuna componente è isolata, ma è parte di un tessuto connettivo che va dall'antichità ai giorni d'oggi.

Il volume si divide in due tomi ricchi di scritti, che accompagnano il lettore attraverso un processo di analisi e interpretazione del palinsesto urbano. Gli oltre 260 saggi pubblicati – tutti sottoposti a double-blind review e che non è possibile in questa sede esaminare singolarmente – sono divisi in capitoli, corrispondenti alle sessioni del convegno.

Il primo tomo *Memorie, storie, immagini*, curato da Francesca Capano e Massimo Visone, raccoglie le prime tre aree tematiche e si compone di 159 saggi. Il volume si apre con i contributi relativi alla prima macrosessione curata da Bianca Ferrara e Federico Rausa *Archeologia urbana e scavo, memoria e reimpiego: una lettura pluridirezionale dei siti storici*, che si articola a sua volta in tre sessioni e che si è proposta di indagare la complessità del palinsesto urbano stratificato, costituito da resti del passato riportati in luce dallo scavo archeologico o da tracce materiali incastonate nell'architettura contemporanea. Lo studio dell'archeologia urbana e delle metodologie di ricerca utili a ricostruirne la stratificazione viene affrontato, nello specifico, nella prima sessione *L'archeologia urbana e l'archeologia in città* curata

da Bianca Ferrara. Nella successiva sessione *Memorie dell'antico nei siti storici*, curata da Federico Rausa, si ritrovano saggi che indagano la riscoperta delle memorie persistenti attraverso lo studio delle immagini e delle carte storiche delle città, i racconti degli abitanti e gli appunti dei viaggiatori che le hanno visitate. Il tema del reimpiego di frammenti o di intere parti di una rovina nelle opere della seconda metà del XX secolo è il tema dei saggi raccolti nella sessione curata da Giovanni Menna e da Federica Deo, *Tabula inscripta. Reimpiego e spolio nell'architettura contemporanea*. Dai casi studio proposti emerge quanto sia complesso il dialogo progettuale tra le testimonianze del 'passato' e l'architettura del 'presente'.

Segue la seconda macrosessione *Dinamiche sociali, economiche, culturali e politiche alla base delle trasformazioni e delle rappresentazioni delle realtà urbane tra età moderna e contemporanea*, coordinata da Annunziata Berrino e articolata in tre sessioni. Vengono qui approfondite una serie di questioni legate alle trasformazioni della *forma urbis* indotte dai piani di intervento, dalla spinta del turismo e dello sviluppo industriale nel trentennio dopo il conflitto, nonché quelle relative alla valutazione dei metodi d'indagine e delle diverse fonti documentarie utili alla conoscenza critica dei centri minori delle aree interne italiane. Nello specifico, l'analisi delle dinamiche che hanno dato avvio a radicali interventi architettonici e urbanistici sul patrimonio costruito e sui tracciati preesistenti viene affrontata nella sessione coordinata da Diego Carnevale e Piero Ventura, *Gli spazi urbani in Italia in età moderna: addizioni, inserimenti, sovrapposizioni*, attraverso la consultazione e l'interpretazione delle fonti archivistiche e iconografiche messe a sistema con la cartografia storica. Tema centrale dei saggi della seconda sessione *Trasformazioni delle città e dei territori sotto la spinta del turismo nell'ultima fase dell'età industriale* coordinata da Annunziata Berrino è quello di ripercorrere le ragioni che hanno orientato la visione delle città e dei territori

che, pur avendo una vocazione turistica, assunsero un profilo industriale. I saggi raccolti si interrogano sul senso e sul significato che tale patrimonio, talvolta in via di dismissione, può assumere oggi in una prospettiva di valorizzazione e sviluppo legato al turismo. Seguono considerazioni sui centri storici minori e sul ricorso della metafora del palinsesto per rileggerne le specificità, comparando metodi di indagine e fonti documentarie nella sessione *Centri minori delle aree interne italiane. Quali storie per quali palinsesti?*, coordinata da Roberto Parisi e Daniela Stroffolino.

Il primo tomo si chiude con la terza macro-sessione coordinata da Alfredo Buccaro e da Fabio Mangone, *Brani e testimonianze della città moderna e contemporanea, e delle sue architetture, attraverso le tracce rinvenibili nel tessuto urbano e nelle fonti documentarie*, nella quale attraverso nove sessioni viene analizzata la città nella sua complessità e interpretati i segni della storia che concorrono alla sua comprensione. La sessione coordinata da Alfredo Buccaro, *Napoli capitale. Il palinsesto urbano nell'immagine della città moderna tra XV e XIX secolo*, è dedicata alla città di Napoli e raccoglie testi che propongono nuove letture della struttura urbana, attingendo al cospicuo *corpus* di fonti cartografiche e all'ausilio delle tecnologie avanzate. Segue un'analisi sui sistemi fortificati con Emma Maglio: *Le fortificazioni urbane di età moderna: costruzione, rappresentazione e trasformazione del limite della città*. Un palinsesto complesso che ha conosciuto molteplici trasformazioni nel corso dei secoli e che, oggi, assume nuovi significati in relazione alla città contemporanea. Nella sessione coordinata da Francesca Capano e Salvatore Di Liello, *Sovrapposizioni urbane: progetti e immagini per la città in età moderna*, si propongono saggi che indagano la configurazione dell'immagine della città e del suo patrimonio costruito alla luce di modelli ideali, vedute e progetti. Seguono i saggi dedicati ai giardini e parchi pubblici che in età moderna hanno profondamente

segnato la definizione della *forma urbis* e che, oggi, appaiono come elementi da studiare e rileggere in chiave contemporanea della sessione curata da Massimo Visone e Francesco Zecchino, *'Une ville comme une forêt': giardini pubblici e città in divenire*. La sessione *Memoria, presenze architettoniche e identità urbana nel ridisegno della città devastata* a cura di Carla Fernández Martínez e Alessandra Veropalumbo propone contributi che analizzano diverse esperienze di 'ricostruzione' di interni nuclei urbani e/o parti di città a seguito di catastrofi naturali. La macrosessione continua con i saggi relativi alle sessioni coordinate da Gemma Belli e Andrea Maglio dal titolo *Permanenza ed effimero: le esposizioni nazionali e internazionali nel palinsesto urbano*, da Alessandro Castagnaro e Aldo Castellano, *Il palinsesto del Moderno*, e da Laura Cavazzini e Paola Vitolo sul rapporto tra arte e architettura e tra arte e città dal titolo *Arte in facciata: le decorazioni pittoriche e scultoree nei processi di trasformazione urbana ed architettonica*.

La conclusione è affidata alla sessione *Napoli 'porosa'. Dinamiche di interazione tra spazio monumentale, storicità e gruppi sociali*, coordinata da Tanja Michalsky e Antonino Tranchina della Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte.

Il secondo tomo *Rappresentazione, conoscenza, conservazione*, curato da Maria Ines Pascariello e Alessandra Veropalumbo, composta da 101 saggi, affronta il tema del palinsesto urbano dalla prospettiva delle discipline della rappresentazione e del restauro. Il volume è aperto dalla prima macrosessione *Forme plurime di rappresentazione 'della e nella' città. Fra tradizioni di pensiero descrittivo e innovazioni di realtà immersive*, curata da Antonella di Luggo e Ornella Zerlenga e composta da due sessioni. Gli studi proposti suggeriscono una lettura diversa dell'esistente e riflettono sulle possibili metodologie più avanzate che possano essere d'ausilio per conoscere e per rappresentare la città e il paesaggio nella loro complessità. Nello specifico, in *Rappresentare l'architettura e la città*:

ieri, oggi, domani curata da Antonella di Luggo e Ornella Zerlenga si confrontano sguardi e strumenti di rappresentazione in grado di interpretare e restituirne il disegno spaziale. A seguire la sessione curata da Daniela Palomba e Maria Ines Pascariello *Immagini e strumenti: stratificazioni, vedute, forme di città*, che propone scritti e riflessioni su come le immagini di città e di architetture vengano narrate e valorizzate in chiavi comunicative contemporanee grazie a nuove forme di arte e alle tecnologie digitali consolidate e innovative. In ultimo la macro-sessione dedicata al restauro, *Conservare la preesistenza e favorirne la lettura. Il ruolo del Restauro per la città palinsesto* curata da Renata Picone e Marco Pretelli. Articolata in cinque sessioni, tale macro-sessione ha per oggetto il ruolo che il restauro architettonico può esercitare nella conoscenza e nella interpretazione della città palinsesto, al fine di delinearne possibili strategie di conservazione e adeguamento funzionale nel pieno rispetto della preesistenza, coniugando passato e futuro.

Lo studio sui possibili approcci e gli strumenti da attuare per salvaguardare i centri storici italiani è affrontato nella sessione curata da Aldo Aveta, *Centri storici tra conservazione integrata e rigenerazione urbana. Approcci sostenibili per la loro salvaguardia*. I contributi mettono in luce nuove linee di indirizzo tali da coniugare tutela e rivitalizzazione di tessuti obsoleti e abbandonati. Segue un focus sul ruolo dell'Unesco in materia di conservazione e salvaguardia delle città storiche nella sessione *Le 'città palinsesto' ai tempi dell'Unesco: un bilancio a cinquant'anni dalla Convenzione del 1972*, curata da Andrea Pane e Teresa Cuña Ferreira. Qui vengono proposte una serie di riflessioni in merito al cambio radicale della vita nelle città comprese nella Word Heritage List alla luce della situazione pandemica, delineando prospettive adattive e resilienti per l'era post-Covid-19. La sessione *Città, memorie, restauro. Il palinsesto urbano tra interpretazione e intervento sulle preesistenze*, curata da Bianca Gioia Marino e Maria

Adriana Giusti, propone una serie di saggi che esaminano le diverse forme di comunicazioni digitali che, nel rappresentare e interpretare la città, colgono la ricchezza della stratificazione e hanno influito sulla percezione delle preesistenze nonché su eventuali scelte di campo e di intervento.

Seguono considerazioni sulla città sotterranea, ovvero la città palinsesto invisibile, con il costante confronto tra prassi e progetti di conservazione e di valorizzazione a cura di Luigi Veronese e Mariarosaria Villani. La macro-sessione si conclude con la sessione *Stratificazione e restauro: leggere, interpretare e conservare il palinsesto architettonico* a cura di Raffaele Amore e Massimo Ventimiglia. I contributi che compongono tale sessione propongono riflessioni sulle modalità di intervento di restauro realizzate o solo progettate per valorizzare complessi architettonici a scala urbana e quelle parti di città che più delle altre conservano e manifestano nella loro materia costitutiva le tracce del passato.

Da quanto sin qui sinteticamente delineato emerge la quantità e la qualità delle tematiche affrontate dai molteplici saggi che costituiscono i due volumi in esame e il carattere scientifico di un confronto disciplinare che dà ulteriore spinta al dibattito e che conferma quanto gli avanzamenti delle singole discipline dipendano dall'incontro e dall'incrocio con saperi differenti, ma complementari.

Il convegno, oltre a fornire un prezioso apporto conoscitivo sul tema della città e sull'iconografia storica, lascia spazio a riflessioni e prospettive di estrema attualità ribadendo la centralità del ruolo delle città per uno sviluppo orientato e sostenibile. La ricchezza di contenuti che ne risulta ha, inoltre, il pregio di mettere in luce l'auspicabile cooperazione sistematica tra il sapere scientifico e le politiche per le positive ricadute che ne possono conseguire, sia in termini di ricerca sia per orientare strategie di pianificazione e di progetto in risposta alle nuove sfide dell'oggi in una dimensione interdisciplinare e diacronica.

Questo numero di *Eikonocity* prosegue sul terreno della molteplicità degli approcci al tema della città e dei suoi 'iconemi', riconoscendo in questi segni condivisi dalla comunità cittadina nel corso della sua storia i simboli sociali e i poli del paesaggio urbano ricorrenti nella sua rappresentazione. Come ampiamente dimostrano i contributi di questo numero, il valore del *tòpos*, dalla scala urbana a quella della singola architettura, costantemente emerge nella produzione iconografica, che finisce dunque per essere nel contempo effetto del processo di consolidamento di tali simboli ma anche strumento della loro diffusione e condivisione.