

anno VII, n. 2, lug.-dic. 2022

ISSN 2499-1422

eikonocity

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



Università degli Studi di Napoli Federico II

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

Associazione Eikonocity

Federico II University Press



fedOA Press

anno VII, n. 2, lug.-dic. 2022

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

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, *École française de Rome*
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*
Carlo Tosco, *Politecnico di Torino*
Anna Tylusińska-Kowalska, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*
Ornella Zerlenga, *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*
Guido Zucconi, *Università IUAV di Venezia*

Comitato di redazione

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

Direttore responsabile

Alessandro Castagnaro, *Università di Napoli Federico II*

Direttore progetto grafico

Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*

Segreteria amministrativa

Ilaria Bruno, *Università di Napoli Federico II*

La redazione è stata curata da Paola Gargiulo.

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



Editoriale **7**
**Rappresentazioni di ambienti urbani
nei fondi fotografici di istituti culturali**

9 Paesaggio urbano? La dialettica paesaggio/città
Michael Jakob

**27 Forma urbana e simboli socioculturali. Riflessioni su un centro industriale
di fondazione: il Villaggio Solvay a Rosignano**
Paolo Macchia

**45 Il Mezzogiorno d'Italia nelle campagne fotografiche
di Romualdo Moscioni (1849-1925): Napoli e l'Apulia Monumentale**
Paola Di Giammaria

**61 Foto e fotografi alla Stazione zoologica di Napoli:
scienza, marketing e divertimento**
Christiane Groeben

73 Immagini di Napoli nell'album D'Amato
Costanza D'Elia

Lettere & Ricerche **91**

Rappresentazioni di ambienti urbani nei fondi fotografici di istituti culturali

Editoriale

Annunziata Berrino

In questo secondo numero della sua VII annata, «Eikonocity» si apre con una riflessione teorica e un articolo di ricerca. La prima è firmata da Michael Jakob, autorevole studioso di storia e teoria del paesaggio, che argomenta con chiarezza perché sia improprio utilizzare la definizione di “paesaggio urbano”, in quanto il paesaggio non può essere allo stesso tempo paesaggio, ovvero uno spazio altro dalla città, e spazio urbano. Si tratta di una lezione importante, costruita con una profondità storica magistrale.

Il secondo articolo di ricerca è del geografo Paolo Macchia che ricostruisce la vicenda della progettazione, realizzazione ed evoluzione funzionale del centro urbano a sostegno dell'industria Solvay in Toscana a inizio del Novecento: un investimento belga che reca in sé una chiara visione politica e culturale sia dei processi produttivi che dei bisogni di una società industriale avanzata.

Il secondo gruppo di articoli intreccia invece l'iconografia della città con la storia della fotografia. Con l'ingresso dell'Occidente in quella che viene definita la seconda rivoluzione industriale, la produzione, la distribuzione e il consumo di rappresentazioni di città aumentano sempre più di volume. La prima motivazione è certamente la possibilità di applicare tecniche di stampa sempre più raffinate, che continuano a potenziare l'intero settore dell'editoria in numero e in qualità. Secondo una tendenza già in atto dai primi dell'Ottocento libri e riviste vedono la luce a un ritmo mai conosciuto fino a quel momento e una delle innovazioni del comparto si gioca naturalmente sulla produzione e stampa delle immagini. La produzione editoriale cresce rapidamente assieme alla formazione di un pubblico, sempre più alfabetizzato e consapevole. Si tratta di fenomeni che vantano ormai studi importanti e vaste bibliografie, riviste e siti specializzati. A partire dagli stessi decenni, quelli centrali dell'Ottocento, allo straordinario incremento dell'attività editoriale si intreccia, com'è noto, anche il perfezionamento della fotografia, e dunque della sua produzione, distribuzione e consumo non solo a fini pubblicistici, bensì anche privati, commerciali e istituzionali. Non c'è archivio pubblico o privato di età contemporanea che non conservi un fondo fotografico e le attività di catalogazione e digitalizzazione procedono a ritmo sostenuto anche in Italia. Questo numero di «Eikonocity» presenta una serie coerente di articoli dedicati a tre fondi fotografici: il Fondo Romualdo Moscioni della Fototeca dei Musei Vaticani a Roma, il fondo fotografico della Società napoletana di storia patria e quello della Stazione zoologica di Napoli. Si tratta della rielaborazione di testi di relazioni presentate al convegno che si è svolto a Napoli nel dicembre del 2021, organizzato dalla Società napoletana di storia patria e dal titolo *La città “capitale” e le città del Mezzogiorno nella rappresentazione fotografica tra Ottocento e Novecento*.

Gli articoli che seguono sono di particolare interesse per la storia dell'iconografia delle città europee, perché si collocano al lato rispetto alla ben più fortunata coeva fotografia di città che intanto sta potenziando e arricchendo l'immaginario dell'Occidente nella fase della prima mondializzazione.

È noto che la città di Napoli con il suo ricco catalogo di soggetti è presente e immancabile nei grandi album fotografici e/o di viaggio internazionali prodotti nei decenni di secondo Ottocento e di primo Novecento, così come nella guidistica specializzata o nei racconti di viaggio intorno al mondo, veri e propri cataloghi di città. Invece, negli articoli qui pubblicati e nei fondi fotografici che essi analizzano, non solo la città di Napoli viene ripresa da sguardi diversi che superano la forza iconica dell'ex capitale del Regno delle due Sicilie, ma accanto ad essa vediamo emergere l'interesse istituzionale e culturale per l'acquisizione fotografica di realtà urbane minori e meridionali dell'Italia da poco unificata, come nel caso delle città di Puglia riprese in fotografia dal grande Romualdo Moscioni.

Paesaggio urbano? La dialettica paesaggio/città

Michael Jakob

Haute École du Paysage, d'Ingénierie et d'Architecture (HEPIA) di Ginevra

Abstract

Il sempre più ricorrente uso della locuzione paesaggio urbano spinge a chiarire la differenza che esiste fra paesaggio e città, in particolare in relazione alla loro dialettica storica, su cui anche Rosario Assunto si era soffermato nelle sue più note pubblicazioni. Il contributo è l'esito di una lectio magistralis tenuta il 25 ottobre 2018 a Napoli, in occasione dell'VIII Convegno internazionale di studi sul tema *La città altra*, promosso dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università di Napoli Federico II.

Urban Landscape? The dialectic city/landscape

The increasingly recurrent use of the term urban landscape prompts us to clarify the difference that exists between landscape and city, particularly in relation to their historical dialectic, on which Rosario Assunto had also written in his well-known publications. The contribution is the outcome of a lectio magistralis given on 25 October 2018 in Naples, on the occasion of the 8th international conference *The Other City*, promoted by the Interdepartmental Research Centre on the Iconography of the European City of the University of Naples Federico II.

Keywords: Paesaggio storico, storia della città, ontologia del paesaggio.

Historical landscape, History of the city, Ontology of landscape.

Michael Jakob insegna all'Hepia di Ginevra, al Politecnico di Milano e all'Accademia di Architettura di Mendrisio; collabora con la Harvard Graduate School of Design e la HEAD di Ginevra. Dirige la rivista «Compar(a)ison» e la collana Di monte in monte (Edizioni Tarara'). È autore di numerose pubblicazioni e di documentari e curatore di mostre internazionali sul paesaggio.

Author: michael.jakob@hesge.ch

Received December 2, 2022

1 | Paesaggio e città

Quando si parla di paesaggio, le città sono di solito direttamente o indirettamente incluse nel fenomeno. Per comprendere più approfonditamente questa semplice riflessione è bene partire dal concetto di diversità inteso, in senso corrente, come alterità. René Girard, nel suo *La violence et le sacré* [1972], spiega che le società non solo vivono bene quando esiste una differenza, ma soprattutto quando essa è rispettata. Il rispetto della diversità è alla base del buon vivere nella collettività, mentre la sua assenza genera violenze di ogni tipo. Per Emmanuel Lévinas, altro filosofo francese, la diversità si manifesta nell'epifania del volto dell'altro: quando incontriamo qualcuno la sua individualità ci porta a riconoscerne il viso attraverso un coinvolgimento diretto. Le opere dei due filosofi sono molto rilevanti se si vuole approfondire il ruolo dell'*altro* nella società e in tutto ciò che siamo noi come entità.

Ricordo sempre volentieri *L'estetica della città europea. Forme e immagini* di Marco Romano [1994], in cui l'autore dimostra che la città, in senso enfatico, artistico ed estetico, è un'invenzione europea. La città è il luogo della differenza e delle differenze. Al suo interno esistono sì valori condivisi, ma è anche il luogo in cui viene rispettata l'alterità. Un esempio storico che illustra questo concetto è il celebre affresco di Ambrogio Lorenzetti. Verso la fine degli anni Trenta del Trecento, l'artista senese rappresenta l'*Allegoria e gli effetti del Buon Governo* nella sua città natale: osserviamo come Siena si sia costituita, in piena fase di sviluppo urbano, sulla base di differenze nette, di case piccole e grandi, in cui c'era spazio per i valori comuni e per le alterità. La dimensione critica riguarda invece la città che non riconosce l'altro, quella che dimentica



Fig. 1: Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in città*, 1338-1340. Siena, Palazzo Pubblico, Sala della Pace.

Fig. 2: (pagina seguente) Plattenbauten, Dresda (©dpa).



l'altro, la città uniforme. Oggi un trend particolarmente preoccupante si è diffuso a scala mondiale: la omologazione, cioè il fatto che le nostre città stanno per diventare sempre più simili l'una all'altra, perdendo le proprie caratteristiche e le proprie peculiarità. Il disegno delle piazze, dei centri commerciali, degli arredi urbani, delle strade e così via, pur essendo inserito in specifici contesti storici, potrebbe essere invece collocato ovunque. Spazi urbani che hanno perso il senso della differenza, dell'individualità, rispetto a tantissimi spazi singolari esistenti al mondo. Lo spazio urbano si trasforma in questo modo in un non luogo. La sua omologazione porta alla banalizzazione del contesto urbano storico anche laddove il paesaggio risulta contraddistinto da una natura rigogliosa.

Consideriamo per esempio le panchine. Andando in giro, incontriamo a qualsiasi latitudine spesso lo stesso identico modello. Quando un architetto o un paesaggista intende disegnare una panchina particolare, non può farlo perché vi sono degli standard legati al mercato e alla sicurezza che tendono a limitare la variabilità del progetto. La perdita della varietà ricorda ovviamente pure fenomeni ancora più preoccupanti. Basti pensare alla possibilità di fabbricare essere umani in serie, come la clonazione o la creazione di cyborg identici, dove la differenza residuale (voluta anch'essa dal sistema) viene controllata tecnologicamente dalla cosiddetta intelligenza artificiale. Va detto che la standardizzazione e la banalizzazione hanno dei capisaldi. Il modello uniformato del container, ad esempio, si è imposto su scala mondiale ed è un fatto che si può anche accettare, dovendo questo oggetto rispondere a mere istanze di carattere economico e funzionale. In architettura pure vi sono stati tentativi di uniformare le città in modo radicale: ricordiamo i *Plattenbauten* adottati su larga scala nella Repubblica Democratica Tedesca degli anni Sessanta, tristi costruzioni che hanno banalizzato e annullato ogni forma di differenziazione tipologica, anche in nome dell'ideologismo politico.

Già nell'Inghilterra del XVIII secolo si registra comunque la presenza del tema dell'omologazione, della creazione di quartieri o di intere città all'insegna dell'uniformità. Oggigiorno, questo trend sopravvive per esempio nelle *gated community*, urbanizzazioni chiuse che dall'alto possono anche sembrare belle, ma che di urbano hanno ben poco. Queste città-immagine sono l'emblema della scomparsa della differenza, mitigata in certi casi da una vegetazione che crea una finta differenza, perché in fin dei conti le piante appaiono altrettanto standardizzate quanto le case. Specie in tanti paesi asiatici, questo ripetersi all'infinito di un'architettura seriale e banale funge da modello residenziale principale. Persino Le Corbusier, personalità radicalmente individualista (si pensi alla *Petite Maison* del 1923-1924), nei suoi progetti di città utopiche, quando immagina l'urbanità futura, lo fa sì con l'obiettivo di dare forma a uno spazio aperto e trasparente, ma anche il suo risulta essere un programma fatalmente improntato all'abolizione della differenza. Basti pensare alla famosa fotografia con la mano di Le Corbusier che, affascinato dalla prospettiva aerea, ordina e riordina lo spazio urbano per creare qualcosa di standardizzato e iterabile seguendo il modello della produzione industrializzata.

Nel XVIII secolo vi era già una tendenza alla standardizzazione generata dai *pattern books*, libri che spiegavano come costruire case seguendo dei modelli stereotipati. Dunque, non solo in Inghilterra, ma in buona parte dell'Europa iniziava una tradizione secondo la quale l'architettura costruita aboliva la differenza nel nome dell'uniformità. Esiste quindi da tempo un andirivieni fra identità e standardizzazione, fra differenziazione e necessità di uniformare. Tale tendenza si diffuse a Parigi per il tramite del barone Haussmann, che, dal 1853 in poi, sacrificò la città vecchia, organicamente cresciuta nel corso dei secoli. A tale proposito Baudelaire, una delle menti più acute del tempo, in *Le cygne* osservava come l'antico tessuto organico della città veniva

distrutto nel nome dell'igienismo e della speculazione e che la vita di una città moderna risultava più breve di quella di un uomo. La nuova Parigi voluta da Napoleone III ed eretta dal prefetto Haussmann aveva un aspetto altamente standardizzato. Di per sé l'uniformità decorosa della città ottocentesca potrebbe apparire anche un pregio, salvo che il motivo principale dell'intervento urbanistico rispondeva a ragioni di ordine pubblico e militare. La condizione urbana moderna porta con sé l'abolizione delle differenze, di ciò che era particolare, per generare un migliore controllo economico, politico e militare. Parigi risulta a tal punto standardizzata che la sua amministrazione inventò addirittura la figura di un ispettore specifico, l'*architecte voyer*, che controllava se gli edifici e i nuovi progetti corrispondessero o meno allo standard predefinito.

Come è noto, l'antropologo francese Marc Augé ha tematizzato nei suoi scritti i non-luoghi, ossia l'emergenza di una nuova tendenza globale che crea spazi sempre più identici, realtà, come gli aeroporti, senza alcun ancoraggio al sito e privi di riferimenti locali. Gli spazi tipici degli aeroporti recenti sono progettati per creare un'idea di finta urbanità, di internazionalità *new age*, dei mondi in miniatura senza identità propria, che non permettono di sapere dove ci troviamo. È come se attraversassimo sempre il medesimo aeroporto in qualsiasi luogo del mondo. La stessa cosa vale per i centri commerciali, anch'essi tutti uguali e iper-standardizzati. Anche in questo caso si impone la radicale abolizione delle differenze, con l'aggravante che gli spazi analizzati da Augé sopprimono pure i nostri diritti civili. Quando si entra in un aeroporto, per esempio, il controllo è di tipo militare; si rinuncia in parte ai diritti generalmente ammessi, alle differenze, ci si sottomette a un



Fig. 3: La mano di Le Corbusier sul plastico del Plan Voisin, autore sconosciuto, 1925. ©Foundation Le Corbusier.

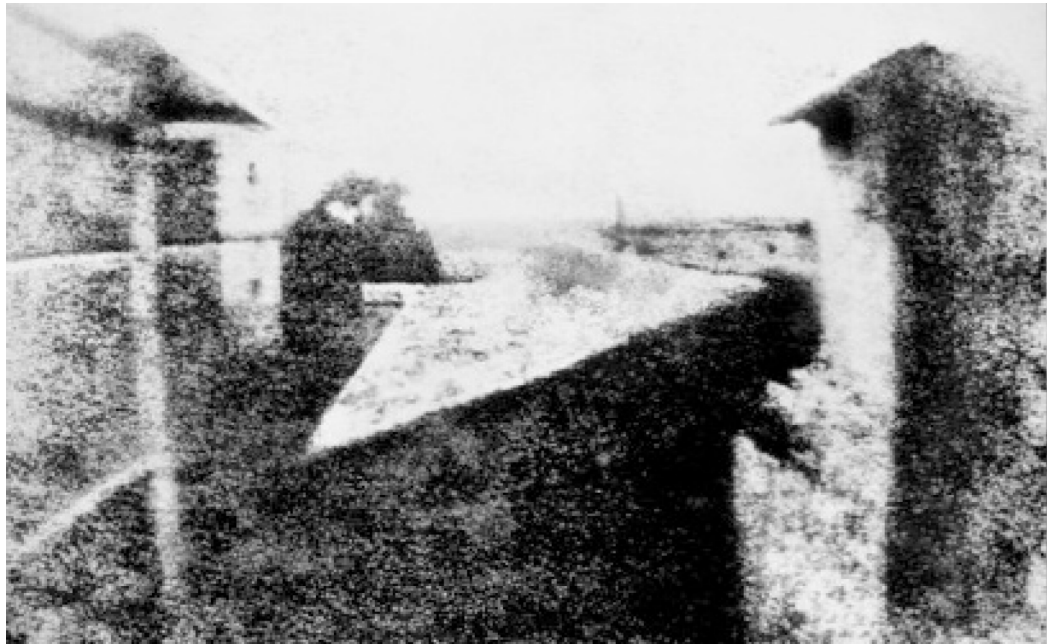
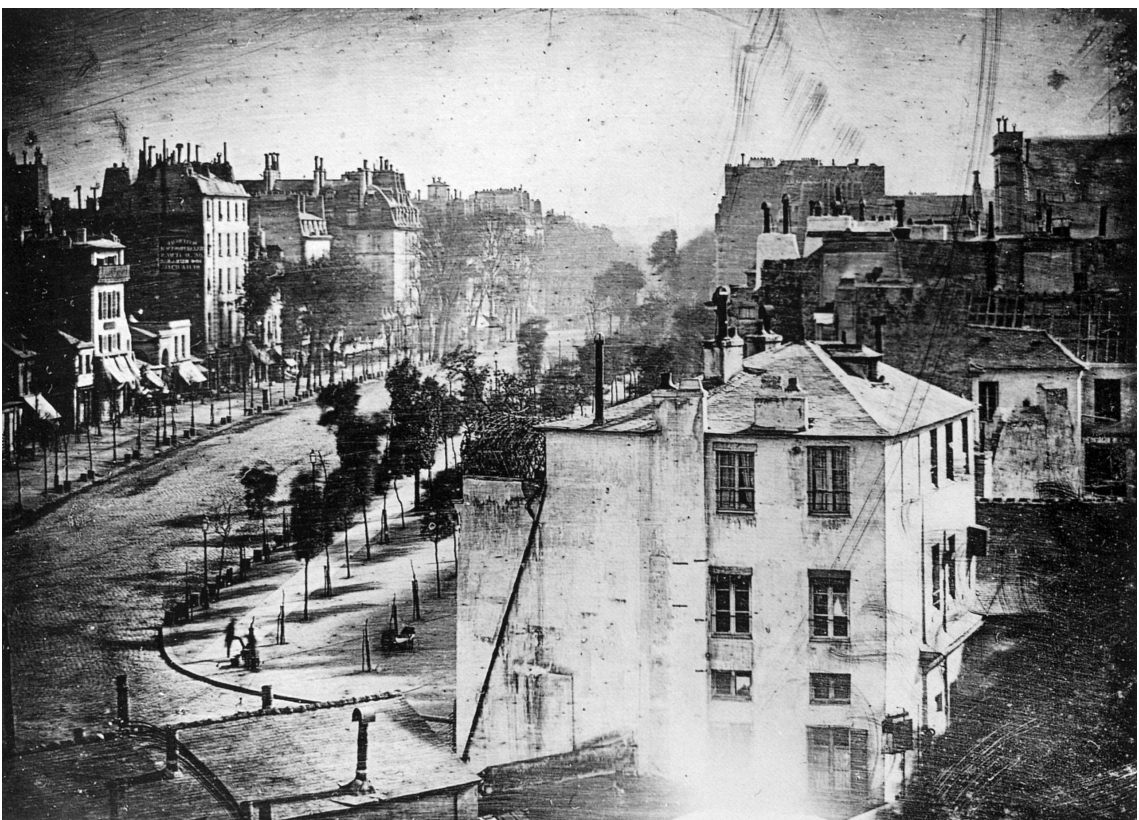


Fig. 4: Joseph Nicéphore Niépce, *Vista dalla finestra a Le Gras*, 1826. Harry Ransom Center's Gernsheim collection, The University of Texas at Austin.

Fig. 5: (pagina seguente) Louis Jacques Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple*, Parigi 1838.



regime che vieta una serie di azioni e gesti, proprio come avviene nei centri commerciali dove la massa appare rinchiusa (e controllata) all'interno di un sistema a circuito chiuso.

L'aspetto più preoccupante in chiave estetica è che i grandi studi internazionali di architettura – per intenderci quelli con migliaia di dipendenti – sono ben contenti di costruire edifici di questo tipo. Basta fare un piccolo viaggio sulla rete e vedere le piazze di mezzo mondo per rendersi conto che non soltanto nei Paesi del Golfo uno stile internazionale si è imposto come nuovo standard. Penso a Potsdamer Platz, a Berlino, imitato a sua volta da piazza Gae Aulenti di Milano, dove sia la struttura generale che gli infelici alberi artificiali sembrano usciti da un catalogo urbanistico banale e ripetitivo. Tutto ciò porta a un'urbanità impoverita, sia in senso stilistico che contestuale.

Non tutta la standardizzazione è necessariamente negativa ed è vero che essa può, almeno in parte, essere ricondotta al lontano Quattrocento e alla diffusione dell'uso della prospettiva centrale. La tecnica di rappresentazione e di progettazione collegata con il famoso reticolo (o velo) che permetteva all'osservatore di penetrare con lo sguardo uno spazio geometrico, non impediva però l'elaborazione di soluzioni urbanistiche, architettoniche e di disegno individuali.

2 | Dialettica e ambiguità

In svariati scritti, tra cui *Il paesaggio e l'estetica* [1973] e *Ontologia e teleologia del giardino* [1988], Rosario Assunto parla della differenza che esiste fra paesaggio e paesaggio urbano, soprattutto in chiave temporale. Il paesaggio non è solo, com'è ovvio, spazio, ma anche frutto del tempo, di una sua specifica temporalità. Il tempo del paesaggio è caratterizzato dall'incontro fra temporalità umana (il soggetto che fissa l'attimo, il fermo-immagine) e temporalità della natura. Il tempo della città, invece, appare come il palinsesto di svariati strati temporali dovuti alla presenza umana, un fenomeno ben analizzato nel famoso *What Time is this Place?* di Kevin Lynch e altri. Il paesaggio dal canto suo appare esposto al lavoro incessante del tempo, ovvero alla mutabilità, in modo maggiore rispetto a quello della sfera urbana.

La temporalità del paesaggio riguarda anche la sua storia, cioè l'intreccio fra la storia di un genere specifico della storia dell'arte europea e, più tardi, ciò che si potrebbe definire come la storia della coscienza paesaggistica. Va ricordato in questo contesto che il senso della parola paesaggio era per alcuni secoli esclusivamente quello di una rappresentazione artistica o meccanica di un ritaglio di natura e che solo in seguito, non prima del XVIII secolo, si impone l'altra accezione della parola intesa come rappresentazione mentale, ciò che vediamo grazie a un'esperienza *in loco*. Ancora nella seconda metà del Seicento paesaggio viene utilizzato unicamente come termine tecnico della pittura, come genere pittorico, ossia riferito a opere come quelle del grande Claude E. Lorrain, come ben sappiamo, creava formidabili paesaggi di fantasia, visioni ideali di una natura idilliaca, che serviranno poi da modelli per la creazione di luoghi molto reali, cioè dei giardini pittoreschi.

Più tardi, con l'invenzione della fotografia, la temporalità, più specificatamente quella del paesaggio, diventerà un aspetto subito riconoscibile. Il geografo americano Yi Fu Tuan ha definito il paesaggio come il risultato dell'irruzione del tempo nello spazio, cioè come un fermo-immagine. Vengono in mente a questo proposito sia la prima fotografia *tout court*, quella di Joseph Nicéphore Niépce (che è un paesaggio!), sia la veduta di *Boulevard du Temple* di Daguerre. In quest'ultimo caso, un lustrascarpe e un suo cliente sono i primi esseri umani a comparire in un dagherrotipo: i due sono visibili poiché il tempo di esposizione lunghissimo ha rimosso la traccia di tutte le persone che attraversavano la città, mentre loro, occupando lo spazio per alcuni minuti, si sono

Fig. 6: Jan van Eyck, *Madonna del Cancelliere Rolin*, 1435 circa. Parigi, Musée du Louvre.



iscritti in questo proto-paesaggio urbano. Per mettere nella luce giusta un'immagine come questa e la sua ripercussione sul fenomeno paesaggio in generale occorre però tornare agli albori della rappresentazione paesaggistica.

L'*Allegoria del Buon Governo* evidenzia da subito il fatto che il paesaggio è un'invenzione urbana, una realtà costituita dalla e nella città. Il paesaggio è un prodotto urbano, ma lo è in quanto opposto della città (rappresentato al suo interno), come ciò che si vede guardando oltre le mura cittadine. L'affresco di Siena evidenzia la relazione simbiotica fra la città che si costruisce, si erige in alto, e l'altra sfera, *extra muros*, quella del contado in quanto proto-paesaggio dell'arte europea. Il paesaggio appare dunque come l'altro della città. La città lo inventa come un suo altro indi-

spensabile, una sfera legata al fuori che non è affatto quella urbana, sicura e organizzata (ciò che complica appunto l'interpretazione della locuzione paesaggio urbano).

Questa relazione dialettica fra città e paesaggio si esprime con forza in un capolavoro della pittura quattrocentesca, la *Madonna del cancelliere Rolin* (1435 ca.) di Jan van Eyck. Anche in questo caso il paesaggio appare come una realtà al di là delle mura e della struttura chiusa e protettiva tradizionale. Lasciando dietro di noi il mondo interno e protetto dello spazio sacro-urbano, notiamo come la chiesa stessa si trasformi per così dire in un occhio che si dirige verso il mondo esterno. La prospettiva centrale, sperimentata e dimostrata da Brunelleschi intorno al 1425, cioè pochi anni prima, funziona nel dipinto in modo molto efficiente, poiché è questo nuovo sguardo a portarci fuori e a farci scoprire la sfera affascinante e non priva di ambiguità del paesaggio. Guardando fuori scopriamo un paesaggio che attrae pure le due figure minute sulla piattaforma, dimenticando (come loro) il primato tematico e ideologico di ciò che si presenta in primo piano, cioè la scena con il cancelliere inginocchiato al cospetto della Madonna e del Bambino. Anche noi dovremmo restare, come il committente e uomo politico Nicolas Rolin, all'interno dello spazio sacro, andare alla ricerca della visione religiosa, invece no: la struttura spaziale ci propulsa matematicamente lì, al di là della chiesa, della tradizione, delle sacre scritture, verso un paesaggio dotato di grande potenza. All'esterno c'è insomma tutto un mondo da scoprire, che nella tela di van Eyck diventa paesaggio. Certo, se cediamo come i due nanetti al richiamo del paesaggio, allora spiritualmente e teologicamente diventeremo piccoli e irrilevanti come loro. Faremo la stessa sorte di Francesco Petrarca che, sul monte Ventoso, una volta portato in cima dalla curiosità (un peccato mortale) e compresa, grazie all'aiuto di sant'Agostino, l'ambiguità fatale e peccaminosa della sua esperienza, riduce tutta la sua avventura (benché epocale) a quasi niente. Nel dipinto la forza irruttiva del paesaggio è però molto più potente, al punto che quest'ultimo non può essere annullato, anzi, attira sempre più la nostra attenzione, che scopre dettaglio dopo dettaglio un'effervescenza umana e altre figure, per esempio quelle sul ponte, che a loro volta sono attratte dal paesaggio fluviale, che si estende fino all'orizzonte occupato da una catena montuosa. Il paesaggio del dipinto è come un insieme energico, fonte di fascino moderno per un occhio che intende aprirsi allo spazio infinito (tipico per il Quattrocento, secolo ricco di scoperte). Va aggiunto poi che la piccola figura sulla destra, quella con il turbante rosso, è molto probabilmente l'artista stesso che intende rivendicare che è lui che ci ha portato lì, dove si intravede il mondo, e che la curiosità, forse trasgressiva e condannabile (da un punto di vista religioso, tradizionale), è ciò che motiva pure lui. È come se van Eyck stesso affermasse: «Va bene per la storia in primo piano – quella per la quale mi hanno pagato –, ma per il resto voglio occupare il punto di vista alto e in contatto diretto con il mondo che ho rappresentato in modo evidente». La situazione immaginata da van Eyck in questo suo piccolo quadro di enorme complessità è ancora più rilevante nel contesto della dialettica città/paesaggio. Il paesaggio che si presenta alla nostra attenzione e a quella delle due figure minute attraversa in verità lo spazio urbano per uscire verso zone poco abitate se non addirittura disabitate. Il territorio rappresentato si divide in questo modo (ricordando la prassi di zonazione ancora in auge durante il XX secolo in gran parte del mondo) in territorio urbano (quello che organizza e permette la rappresentazione, come a Siena), in territorio periurbano (non un paesaggio urbano, ma una urbanità nel paesaggio) e in un territorio non-urbano. L'interesse per quest'ultimo, l'aspetto essenziale, nasce chiaramente da una cultura urbana che indica nel fatto di proiettarsi in avanti, di voler *hic et nunc* conoscere il mondo, un valore di prim'ordine.

In alcune opere rinascimentali la prospettiva centrale veniva utilizzata per la rappresentazione di spazi urbani. Nessuno avrebbe comunque definito queste rappresentazioni come paesaggi, o come paesaggi urbani. Il termine paesaggio, ciò che non va mai dimenticato, è un termine tecnico, utilizzato nella pittura europea per indicare unicamente la rappresentazione di uno squarcio di natura. Anche la celebre *Veduta di Toledo* di El Greco mette insieme città e paesaggio, senza però diventare né un paesaggio *con* una città, né un grande paesaggio urbano. Il pittore sivigliano sottolinea anzi nella sua composizione altamente autopoietica l'esistenza e la concorrenza tra vari modi di rappresentazione. Un primo punto di vista permette di celebrare la città da fuori, esibendola in un vis-à-vis inconsueto. Un secondo punto di vista è quello cartografico e astratto, materializzatosi nella mappa della città presentata dal figlio dell'artista. Il terzo punto di vista è quello simbolico, con la figura del fiume come allegoria del Tage (oppure con l'elevazione di sant'Ildefonso). Il paesaggio esiste, semmai, esattamente là dove il pittore ha preso posizione per inquadrare la città in questo modo, cioè fuori campo.

Cosa vuol dire guardare e incorniciare con lo sguardo una città? Qual è il meccanismo per costituire la città come un insieme? Per osservare una città come Messico City dobbiamo – come dimostra un celebre murale di Juan O'Gorman – rivolgere lo sguardo dall'alto in basso. Anche questo potrebbe essere un ulteriore spunto di riflessione sul punto di vista da cui rappresentare la città. Noi abbiamo bisogno di vedere la città per controllarla. C'è una parte della città rappresentata da chi la costruisce: l'operaio che è raffigurato con una pianta tecnica in mano è il simbolo della trasformazione semiologica della realtà ingegneristica e architettonica in qualcosa di astratto *vs* un'altra vista, *vs* anche la scrittura; vari sistemi semiotici si sovrappongono dunque. In quest'ottica vanno ricordate pure le città fantastiche dello stesso O' Gorman, ma viene in mente anche la famosa *Vista di Delft* di Jan Vermeer, definita come la più precisa rappresentazione del mondo prima dell'invenzione della fotografia a colori. Anche questo dipinto non può immediatamente essere chiamato un paesaggio oppure un paesaggio urbano. È un quadro eccezionale, forse realizzato con tecnologie che hanno cercato di dimostrare che una veduta della città di tale qualità può essere realizzata soltanto quando si ricorre a strumenti come la camera lucida, ossia tecnologie che perfezionano gli strumenti già utilizzati da Leonardo e altri nel Quattrocento.

Occorre ricordare qui gli acquerelli di Thomas Jones, l'artista gallese che durante il suo *Grand Tour* sosta a Napoli e osa dipingere qualcosa che, prima di lui, non interessava a nessuno, ossia magnifici squarci della città. Questi acquerelli sono rimasti sconosciuti fino agli anni 1920, ma oggi sono conservati alla National Gallery di Londra. La rappresentazione della città partenopea esce del tutto dagli standard. Le finestre, cioè la serie ininterrotta di rettangoli neri, danno una impressione sorprendente della città settecentesca, finestre come dei grandi occhi bui, ciechi. Qui l'elemento urbano è certo dominante, ma lo è talmente che la città-muro sembra essere assorbita dallo spazio impedendone l'integrazione paesaggistica. Nello stesso tempo il susseguirsi di elementi minerali senza presenza umana identifica queste vedute come un assemblage di rovine. Thomas Jones era capacissimo di dipingere paesaggi, ma questi ultimi sono – lo ripeto – legati gioco-forza a ciò che esiste fuori dalla città. Sempre nel Settecento lo sguardo paesaggistico sarà esposto alla concorrenza del panorama. Quest'ultimo, inventato da Robert Barker, permetteva a tutte le persone di viaggiare e di scoprire i paesaggi del mondo senza doversi spostare. Paghi una sterlina e sei a Napoli, o nel mezzo delle Alpi, o vai ad assistere a una grande battaglia rappresentata a 360°. In parallelo con l'esibizione di situazioni urbane o paesaggistiche grazie al



Fig. 7: El Greco, *Veduta di Toledo*, 1610. New York, Museum of Modern Art.



Fig. 8: Jan Vermeer, *Veduta di Delft*, 1660-1661. L'Aja, Muritshuis.

panorama, la carta da parati portò per così dire il paesaggio dentro le case. Un po' come accadeva nelle ville romane, dove i paesaggi idillico-sacri o eroici interrompevano il muro utilizzandolo come una finestra aperta sull'esterno, un fuori immaginario che trasponneva il paesaggio all'interno. Questi paesaggi antichi sono comunque sempre trasposizioni di citazioni tratti dalle opere classiche.

Nell'Ottocento le cose si complicano. Torniamo nella Parigi di Haussmann, rappresentata in un bellissimo dipinto di Gustave Caillebotte, dove la città costruita non appare più leggibile. Il soggetto borghese che controlla la città cerca di possederla anche con lo sguardo, ma la cosa non è più possibile poiché fra lui e la città sorge sempre un ostacolo, qualcosa che impedisce lo sguardo totalizzante. Si tratta proprio di un *leitmotiv* per Caillebotte, che esprime in questo modo la difficoltà da parte di una città moderna, ultratecnologica e piena di infrastrutture, di accedere all'idea di totalità.

In un libro molto importante, *L'invention du quotidien* [1980], Michel de Certeau descrive alla fine del XX secolo proprio questo sguardo dall'alto in basso. L'autore racconta di essere stato sul World Trade Center, l'edificio allora più alto del mondo, di avere guardato dall'alto verso il basso, ma ciò che ha visto è collocato talmente lontano che non si distingue più nulla salvo un insieme astratto. Per comprendere il mondo in basso, con le sue differenze, il mondo vero con le sue infinite sfumature, occorre camminare, perché lì c'è un'altra città. La città in basso è fatta con i piedi, da persone che camminano. La magnifica fotografia di New York di Coburn, *The Octopus*, con Madison Square, databile al 1910-1915, ci mostra anche che la città, quando è osservata troppo dall'alto diventa qualcosa di astratto. Non a caso la fotografia si intitola *Octopus*: siamo nei tentacoli della città moderna che non permette più lo sguardo globale.

Ancora due considerazioni. È importante riflettere sulla relazione architettura contemporanea e spazio urbano. Prendendo come esempio la città di Bilbao trasformata a partire dall'opera di Frank O. Gehry, che è un insieme di tante cose, difficili da definire: è allo stesso tempo un elemento urbano, una macchina, una scultura. Effettivamente vediamo come certi artefatti architettonici trasformino la città anche in termini di scala e di dimensioni. Se pensiamo al Giappone, al Grin Grin Park (2005) di Toyo Ito, l'architettura contemporanea si confronta spesso con queste forme in cui il paesaggio e l'architettura si confondono. Un altro esempio: la celebre High Line (2009) di New York, in cui l'elemento architettonico si mescola con lo spazio urbano.

Paesaggio e spazio urbano vanno quindi distinti. *L'Allegoria del Buon Governo* designa già il confronto con l'alterità che troviamo anche nel primo paesaggio libero della storia: l'opera di Leonardo da Vinci del 1473 con una veduta della Val d'Arno. Questo è paesaggio perché Leonardo cerca un punto di vista alto e fuori città in cui appare una natura già antropizzata. La storia del paesaggio europeo mostra che il paesaggio è sempre l'altro della città.

Il concetto di paesaggio urbano è stato coniato da uno scrittore belga, Georges Rodenbach. Il suo romanzo *Bruges-la-Morte* (pubblicato nel 1897) è il primo romanzo della storia a utilizzare delle fotografie, e la locuzione paesaggio urbano. Per Rodenbach la città di Bruges è importante quanto i due personaggi rappresentati e diventa essa stessa protagonista. *Paysage urbain* è un termine ossimorico: il paesaggio non può essere allo stesso tempo paesaggio, ovvero altro della città, e spazio urbano. Ovviamente, dopo la lezione di Ludwig Wittgenstein, il quale asserisce che il senso delle parole è quello che noi diamo a esse, non si tratta di togliere dal proprio vocabolario il termine paesaggio urbano. Le nostre parole devono avere un senso. Se anche la veduta urbana è paesaggio, allora niente è paesaggio. Noi ricercatori, professori, architetti non possiamo permetterci una tale ambiguità.

Fig. 9: (pagina seguente) Alvin Langdon Coburn, *The Octopus*, 1909. New York, Metropolitan Museum of Art.





Fig. 10: Thomas Jones, *Un muro di Napoli*, 1782 circa.
Londra, National Gallery.

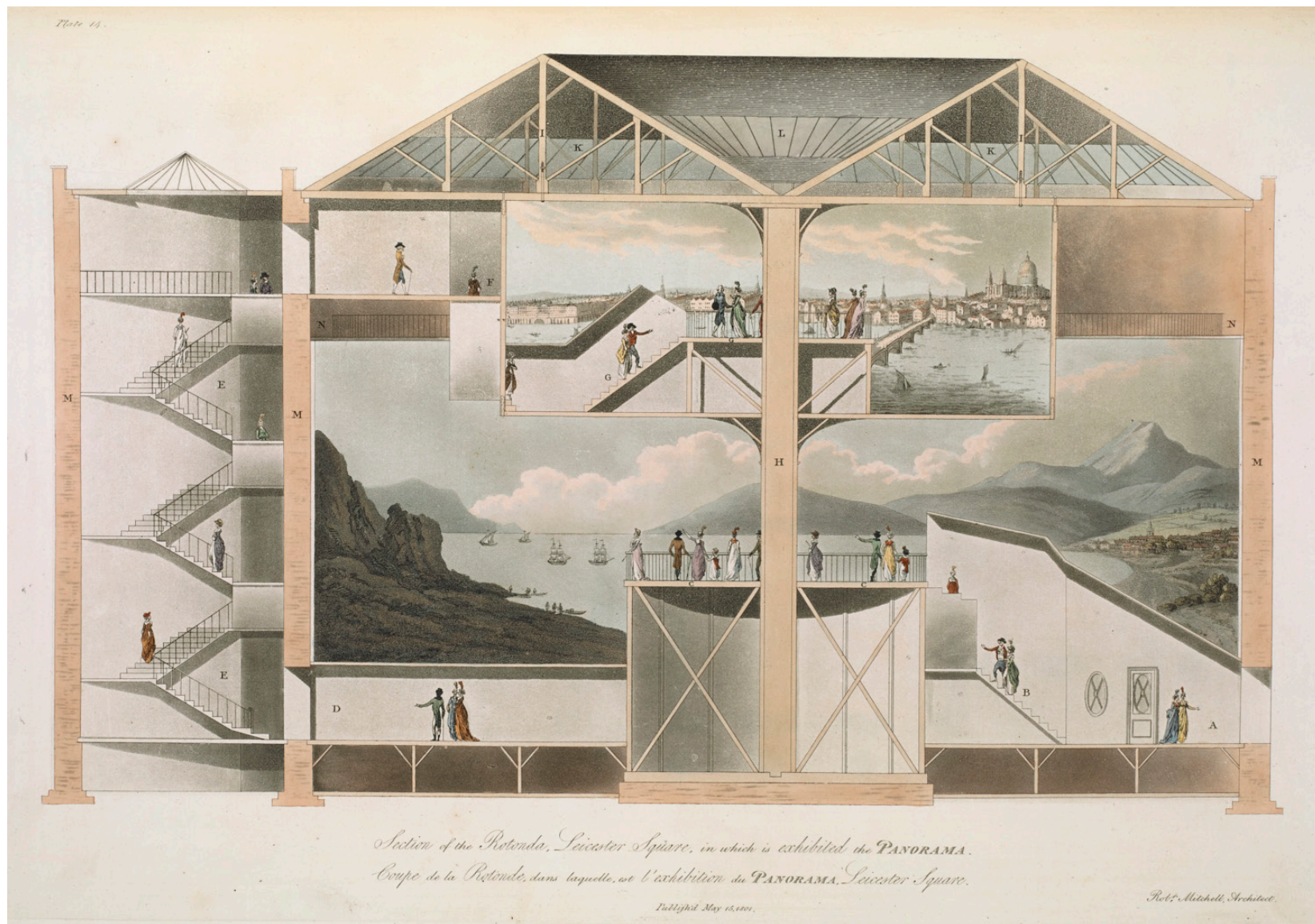


Fig. 10: Robert Mitchell, Rotonda costruita a Leicester Square con panorama di Robert Barker, in *Id., Plans, and views in perspective, with descriptions of buildings erected in England and Scotland*, 1801.

Bibliografia

- ASSUNTO, R. (1973). *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini.
- ASSUNTO, R. (1988). *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini.
- AUGÉ, M. (2009). *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*, Milano, Elèuthera.
- AUGÉ, M. (2009). *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera.
- GIRARD, R. (1972). *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset.
- LYNCH, K. (2001). *What Time is this Place?*, Cambridge, Mass. - London, The MIT press.
- ROMANO, M. (1994). *L'estetica della città europea. Forme e immagini*, Giulio Einaudi editore, Torino.

Forma urbana e simboli socioculturali. Riflessioni su un centro industriale di fondazione: il Villaggio Solvay a Rosignano

Paolo Macchia

Università di Pisa

Abstract

Lo studio analizza il villaggio industriale costruito dalla Solvay a inizio '900 a Rosignano: dopo una ricognizione delle tappe che hanno portato alla progettazione e alla realizzazione del villaggio, esso si focalizza sugli aspetti simbolici e iconografici che emergono dall'osservazione delle forme, delle architetture e della disposizione degli spazi, sottolineando i messaggi socioculturali ancora leggibili a distanza di oltre un secolo e che ne palesano la chiara visione politica e culturale.

Urban shaping and sociocultural symbols. Considerations on a planned industrial town: the Solvay Village in Rosignano

The paper examines the industrial village built by Solvay at the beginning of the 20th century in Rosignano. After a review of the historical phases leading to the design and construction of the village, the study focuses on the symbolic and iconographic aspects that still emerge from the observation of its forms, architecture and spatial layout, underlining the socio-cultural messages that can still be read more than a century later and that clearly reveal its political and cultural vision.

Keywords: Geografia urbana, villaggi industriali, iconografia urbana.

Urban Geography, Industrial Villages, Urban Iconography.

Professore associato in Geografia presso l'Università di Pisa, Paolo Macchia ha prodotto ricerche urbane in ambito locale (area pisana, Toscana) e internazionale (Cile, Corsica), studi sul turismo e sulla Geografia culturale dedicati soprattutto al tatuaggio.

Author: paolo.macchia@unipi.it

Received September 2, 2022; accepted October 13, 2022

1 | Introduzione

All'interno della geografia urbana, è stato dato molto spazio all'analisi formale e funzionale della città. Se dalla metà del XX secolo gli studi urbani assumono caratteri di sistematicità e rigore, dalla Scuola di Chicago a Brian Berry a Pierre George, da Peter Haggett fino a Umberto Toschi senza dimenticare Walter Christaller, più tardivo appare l'approccio sociale, nel quale acquista importanza lo studio delle maggiori problematichità, come segregazione, esclusione, iniquità, mentre rimane più trascurata l'osservazione di come la città, come ogni altra creazione umana, rispecchi evidenti aspetti culturali, palesando quindi il sistema di valori, la *Weltanschauung* del gruppo umano, della cultura, che l'ha creata e la organizza.

Le città, quindi, parlano e, attraverso la loro forma, architettura, disposizione degli spazi, è possibile leggere quelli che sono i principi fondanti, il retroterra culturale che ne è alla base. Come osserva infatti Ines Pascariello, la complessa stratificazione delle vicende storiche non riesce a cancellare le impronte iconografiche che il tempo lascia nel paesaggio: «la percezione dello spazio esistenziale, la città appunto, intesa come sequenza di immagini di una stessa narrazione, è indipendente dalla variabile tempo e non può essere smarrita dalla memoria» [Pascariello 2016, 14]. L'analisi della simbologia e dell'iconografia è un terreno di studio piuttosto recente e dai confini ancora poco definiti, che sottendono tipologie di osservazione diverse fra loro sia nelle riflessioni teoriche che nell'applicazione a casi pratici [Bogdanovic 1975; Woodward 1982; Kay 2011; Nas 2011; Fernández Martínez 2019; Mourtada 2019; Sowinska Heim 2019]. L'analisi della simbologia presente nelle città si propone di osservare una serie di aspetti materiali, quali

forma della città, architetture, toponomastica, e immateriali, quali rituali, feste, narrazioni collettive, partendo dalla convinzione per cui «urban symbolism forms an extensive and multiple part of urban life» [Nas-de Groot-Schut 2011, 19] e arrivando alla conclusione che non solo vede i simboli come riflesso e ossatura della società ma riconosce agli stessi un forte potere di guida culturale e sociopolitica delle comunità urbane:

urban symbolism and rituals are more than a simple reflection of society. They lay bare the bones of society and the relations between its constituent groups of all sorts. Urban symbolism is much more than any mere reflection, as it is part of society and is used to shape and change social relationships [Nas-De Giosa 2011, 283].

Tale approccio vuole quindi osservare, attraverso le forme urbane, i significati culturali che hanno promosso quelle forme e, a tale proposito, per limitarci alla contemporaneità, basta ricordare alcuni casi eclatanti come le città ideologiche novecentesche, da quelle fasciste a quelle del socialismo reale, e le capitali di fondazione, in particolare Washington e Brasilia, che palesano un fortissimo valore simbolico di molti dei loro elementi costitutivi [Elia 1984; *Brasilia* 1989; Pennacchi 2008; Badiali 2014-15].

Oltre a ciò, non va dimenticato che compito della geografia, come di qualunque altra disciplina, è apportare crescite continue alla conoscenza umana e, di conseguenza, contribuire a individuare i problemi e a proporre soluzioni a essi. In questo, non possiamo che concordare con quanto scrisse Lucio Gambi mezzo secolo fa, quando affermò che «al di fuori di una funzione sociale la scienza è inutile – anzi nociva – e così pure l'università» [Gambi 1973, 73]. La geografia, in più, proprio perché «è nata per descrivere la terra e sottolinearne le diversità» [Claval 2002, 19], ha dalla sua l'indubbio «privilegio di potersi interessare a qualunque aspetto del panorama antropico, materiale e immateriale, proprio perché ogni cosa ha una propria dimensione spaziale e finisce per svolgersi sulla superficie terrestre» [Macchia 2019, 88] e quindi di essere utile in qualunque azione volta ad affrontare problematiche di varia natura che si manifestano nel mondo. Uno dei terreni nei quali la disciplina è più attiva è proprio quello dell'analisi della città, luogo nel quale si manifestano in modo precoce ed evidente i processi che caratterizzano l'evoluzione delle società umane; in particolare, è il problema delle disuguaglianze a costituire oggetto privilegiato dell'analisi che, ormai da molti decenni, ha colto la questione e ha riconosciuto nella città il fulcro delle iniquità che affliggono la società.

La città è il luogo privilegiato nel quale il potere concretizza le sue strategie dominanti, con tutto quel che ne consegue in termini di problematicità. A tali riflessioni hanno lavorato molti studiosi marxisti, che hanno individuato nel capitalismo l'origine delle iniquità che affliggono le popolazioni urbane. Importante è l'opera di David Harvey, che nel suo celebre *Social Justice and the City* del 1973 sviscera in profondità la questione [Harvey 1973]. Partendo da una concezione dello spazio non più euclidea ma relazionale, egli vede centrale l'interazione fra spazio e processi sociali, questi ultimi responsabili della realizzazione della giustizia sociale, il che porta come conclusione al fatto che qualunque intervento spaziale dovrebbe armonizzarsi con i processi sociali per dare vita a un obiettivo sociale coerente: il benessere della popolazione e, in ultima analisi, la giustizia e l'eguaglianza sociale fra i membri della comunità.

A tematiche di questo genere è ben connesso l'oggetto della nostra analisi, ovvero i centri industriali fondati fra Ottocento e Novecento, perché essi, costruiti dallo stesso proprietario della

fabbrica, portano a una serie di riflessioni sui concetti di giustizia sociale, benessere per le classi lavoratrici, superamento delle tristi condizioni che caratterizzavano il mondo urbano e produttivo nei primi decenni dello sviluppo industriale.

Lo studio di uno di questi casi vuole inserirsi nel solco della visione proposta da Harvey e, partendo dal presupposto che fulcro dell'analisi geografica deve essere l'osservazione dell'interazione fra spazio e processi sociali, suggerisce una preliminare ricognizione del territorio osservato anche nel suo valore simbolico e attraverso i suoi aspetti iconografici, ovvero come chiave interpretativa del reale valore sociale di quel particolare spazio. Tale osservazione procede inevitabilmente verso l'individuazione dei valori, dei principi culturali che stanno alla base di tali fondazioni, altro punto cardine non trascurabile nella costruzione di quei processi sociali che guidano la vita di ogni società umana.

2 | I villaggi industriali di fondazione

È nel secondo Ottocento, quando la rivoluzione industriale ha ormai preso piede, che inizia ad apparire evidente il problema delle difficili condizioni delle maestranze impiegate nei processi produttivi, mentre allo stesso tempo si fanno sentire le rivendicazioni dei primi movimenti sindacali. Chiaramente in questa sede non è possibile approfondire tali tematiche, sulle quali la ricerca ha prodotto importanti lavori, in merito soprattutto alle correnti di pensiero che muovevano le azioni concrete [Guiotto 1979; *Villaggi operai* 1981; Ciuffetti 2004; Torti 2009; Conca 2017; Del Monaco 2016; De Fusco-Terminio 2017]. Finalità di questo contributo è focalizzarsi su uno dei più interessanti risultati di questa stagione, la creazione di insediamenti destinati alla popolazione industriale.

La crescita della meccanizzazione e delle dimensioni delle manifatture portò con sé molti dubbi sulla capacità di produrre un progresso economico e sociale esteso a tutte le componenti della società, sì che molti movimenti di pensiero, ad esempio il filantropismo e il socialismo utopistico di origine inglese e francese, iniziarono a pensare soluzioni per la realizzazione di insediamenti per i lavoratori, proponendo modelli di vario tipo quali villaggi industriali, cooperativi e città giardino.

Fu però solamente quando si mossero gli industriali, recuperando in parte tali idee, che si ebbero le vere realizzazioni, progettate nella cornice di quel particolare atteggiamento chiamato paternalismo industriale, che, in breve, riteneva che condizioni di vita migliori per la popolazione operaia fossero presupposti per l'accrescimento della produttività, proponendo al contempo un tentativo di superamento della lotta di classe. È in questo primo periodo che nascono i primi villaggi operai, fondati ex novo attorno alle fabbriche, in posizioni isolate e caratterizzati da una forte predominanza, anche spaziale, del ruolo dell'imprenditore che, dalla sua villa al centro del villaggio, tendeva ad organizzare l'intera comunità come un vero pater familias.

In Italia l'esempio più significativo è Crespi d'Adda, realizzata dall'omonima famiglia di cotonieri a partire dal 1878 in una zona rurale della Lombardia [*Villaggi operai* 1981; Bernardi 1981; Sgarzini 2003]; il villaggio di Crespi, con la sua rigida impostazione gerarchica e un'organizzazione spaziale che richiama i valori tipici del paternalismo industriale, come fedeltà, disciplina, senso religioso e della famiglia, è senza dubbio l'emblema di un periodo storico, tanto da essere stato messo sotto tutela dall'Unesco nel 1995.

A inizio Novecento, però, il modello paternalistico non appare più adeguato alle mutate condizioni economiche e, al posto del ruolo dell'industriale radicato sul territorio, inizia a imporsi un

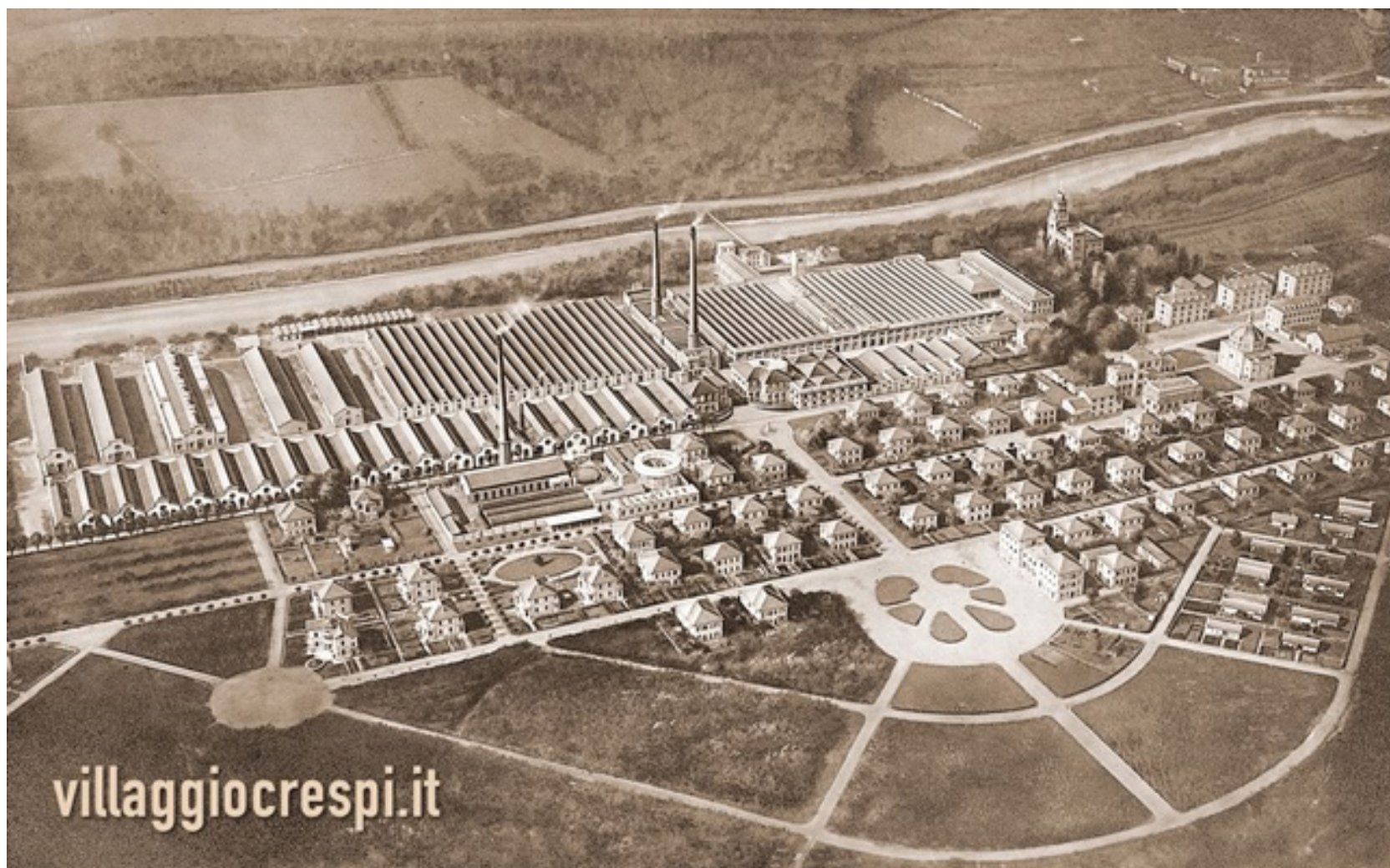


Fig. 1: Crespi d'Adda in una fotografia aerea del 1927 (<https://villaggiocrespi.it/imm/vedute/crespidadda-villaggio.jpg>, ottobre 2022).

modello più aziendalista, che cerca l'efficienza e la concretezza, con al contempo soggetti, come i sindacati e le amministrazioni pubbliche, che pesano sempre di più nell'organizzazione di spazi fino ad allora di competenza dell'industriale. A questa nuova stagione, che vedrà la realizzazione di insediamenti urbanisticamente meno coerenti e più lontani dalle progettazioni ideali ottocentesche, risale la nascita del presente caso di studio: il Villaggio Solvay a Rosignano.

3 | Rosignano: il villaggio della Solvay

Il gruppo industriale belga Solvay, già nella seconda metà del XIX secolo uno dei maggiori produttori chimici europei, assume un ruolo importante nella realizzazione di numerosi insediamenti. Figura chiave è Ernest Solvay (1838-1922), fondatore dell'azienda nel 1863 e uomo molto attivo a livello politico, le cui idee di impostazione liberale si riagganciano in parte al paternalismo e alla ricerca di soluzioni per migliorare le condizioni dei lavoratori [Cheli-Luzzati 2010; Bertrams-Coupain-Hamburg 2013; Taddia 2013]. Così Solvay organizza le sue localizzazioni produttive a Dombasle e Tavaux in Francia, realizzando, oltre alla fabbrica, insediamenti residenziali funzionali e di buon livello. Convinto, inoltre, di «una visione produttivistica che individua la produttività industriale e il benessere dei lavoratori come funzione l'una dell'altro [Cusmai 2005-06, 58], egli sviluppò una serie di iniziative sì che «la società belga sul piano delle tutele sociali (come indennità di malattia, d'invalidità, premi aggiuntivi per le vacanze, cassa pensione operai ecc.) offerte ai dipendenti seppe anticipare di parecchi anni le legislazioni di alcuni paesi europei» [Cheli-Luzzati 2010, 32].

A inizio Novecento, Solvay rivolse la sua attenzione all'Italia e individuò lungo la costa toscana il luogo per installare una grande sodiera [Croatto 2010]. Grazie alla vicinanza di sale, calcare e acqua, a buone vie di comunicazione, come la ferrovia e il porto di Livorno, nonché alla disponibilità di terreni a buon prezzo, nel 1913 Solvay iniziò la costruzione dell'impianto nella piana sottostante l'antico borgo di Rosignano Marittimo, ove «non si limitò ad insediare uno stabilimento ma s'impegnò anche in una radicale opera di riorganizzazione di un territorio quasi disabitato e in buona parte destinato all'attività agricola» [Cheli-Luzzati 2010, 21].

In una zona quasi del tutto vuota cominciarono i lavori di costruzione dello stabilimento e contemporaneamente si realizzarono le prime opere di organizzazione del territorio come la stazione ferroviaria, l'ufficio postale, la caserma dei Carabinieri, nonché i primi lotti di case per i dipendenti. Ben presto sia l'amministrazione comunale, che si rese conto che stava nascendo un vero e proprio paese, che la Solvay, che per la prima volta stava costruendo in un territorio vergine, si trovarono ad affrontare il problema del nome da dare alla nuova località che, dopo una querelle durata decenni, nel 1936 assunse il nome di Rosignano Solvay.

Intanto procedeva speditamente l'edificazione del nuovo insediamento, che già negli anni '20 contava oltre 1.300 abitanti e che nei decenni successivi subì diversi ampliamenti fino ad assumere la conformazione attuale: va detto comunque che la Solvay continuò la sua opera di pianificazione anche negli anni successivi all'edificazione del villaggio originario, con l'intento di spingere, anche attraverso prestiti e agevolazioni, i dipendenti ad acquistare terreni e a costruirsi in proprio le abitazioni. In questo modo si avviò la formazione del centro di Rosignano Solvay, costituendo una sorta di area di passaggio, ancora piuttosto coerente, verso il Paese Nòvo, che si svilupperà poi in modo disordinato a nord, saldandosi con la vicina Castiglioncello.

Alla fine del 2021, secondo i dati dell'amministrazione comunale, Rosignano Solvay contava 15.948 abitanti, circa la metà dell'intero comune e l'originario villaggio costituisce la parte meridionale dell'attuale abitato a ridosso dell'enorme complesso industriale ancora funzionante.

Quello che interessa, però, è analizzare il Villaggio Solvay. Va sottolineato innanzitutto che esso si estende su un'area di forma grosso modo quadrangolare a cavallo della linea ferroviaria e della Via Aurelia e copre una superficie di circa 95 ettari, cui ne vanno aggiunti altri 23, edificati successivamente ma che non rientrano nel villaggio vero e proprio: nel complesso, l'intervento della società belga, che può dirsi concluso negli anni '60 del Novecento, interessa circa 120 ettari. Il villaggio, pur non mostrando la forte omogeneità che caratterizza Crespi d'Adda, si presenta come un insediamento coerente sia dal punto di vista funzionale che da quello urbanistico e iconografico e anche i cambiamenti architettonici intervenuti nel tempo si inseriscono in modo armonico nel tessuto preesistente. La realizzazione del villaggio diede luogo a un lungo cantiere durato una trentina d'anni, volto ad adeguare l'insediamento alle nuove necessità che l'ampliamento delle attività produttive richiedeva. L'aspetto complessivo del villaggio rimanda al modello della città giardino, con un impianto viario regolare e una forte presenza di verde pubblico e privato di pini, palme, platani, che suggeriscono un rigore urbanistico che «sembra il frutto di un piano regolatore, in realtà mai esistito» [Cusmai 2005-06, 92]. Del resto, ogni intervento era ideato e progettato minuziosamente a Bruxelles dalla Solvay, che di fatto sostituiva la propria pianificazione a quella delle autorità locali. Questo risulta evidente dalla foto aerea riportata in figura 3, che mostra il villaggio nel 1938 quasi del tutto completato.

La fabbrica rimane separata dalle abitazioni mediante una fascia verde di circa 250 ettari, al limite della quale inizia il tessuto insediativo, costituito da una serie di costruzioni, la cui tipologia rispecchia la rigida divisione delle mansioni all'interno della fabbrica ma che rimane sempre attenta alla buona qualità dei manufatti e alla presenza di orti e giardini; al centro dell'insediamento



Fig. 2: Il Villaggio Solvay e la fabbrica all'interno del territorio di Rosignano (elaborazione dell'autore su base Google Earth).

to, poi, sorge una serie di edifici destinati alla vita pubblica e sociale, quali il teatro, gli impianti sportivi, le scuole, l'ospedale e il grosso edificio dei servizi collettivi. Gli stili architettonici denotano una chiara impronta nordica e le prime case, così come il teatro, progettate dall'ingegnere belga Jules Brunfaut, hanno tetti aguzzi e facciate semplici a mattoni scuri; le costruzioni successive, a partire dagli anni '30, sono, invece, più vicine allo stile mediterraneo. Complessivamente, il villaggio consta di 199 edifici residenziali, suddivisi in 655 unità abitative articolate in numerose tipologie corrispondenti alla gerarchia aziendale: si passa dalle case operaie, ampie circa 80 mq e ubicate in edifici quadrifamiliari, a quelle per gli impiegati leggermente

Fig. 3: Il Villaggio Solvay nel 1938 (http://www.lungomarecastiglione.it/rosign_solvay/ros_solv_ieri/Fotogalleria_9_Cittagiardino/data/images1/immagine26_38.jpg, ottobre 2022).



più grandi e con terreni più ampi, per i quadri, bifamiliari con superficie di circa 130 mq, fino alle tre ville unifamiliari per i dirigenti. Infine, vi è la villa del direttore, costruita nel 1920, molto vicino all'ingresso della fabbrica in chiaro stile nordico, con rifiniture prestigiose, una superficie di 350 mq e un parco che supera gli 8.700 mq. Lussuose e spaziose anche le ville destinate ai dirigenti, realizzate anch'esse a partire dal 1920. Pur essendo meno imponenti della villa del direttore, con essa condividono le rifiniture di pregio e l'ampiezza degli spazi interni ed esterni. Interessanti, nonché le più numerose, sono le cosiddette case di tipo 9 destinate agli operai, delle quali, nelle diverse varianti, esistono 82 esemplari costruiti fra il 1918 e il 1926, in due grandi aree a nord e a ovest della fabbrica, cui se ne aggiungono altre 17 erette nel secondo dopoguerra. Esse costituiscono il prototipo delle abitazioni operaie, riallacciandosi in modo evidente alle discussioni teoriche in voga all'epoca sulla questione delle abitazioni per la classe operaia [Magrini 1910]. Si tratta di costruzioni semplici e senza orpelli, che badano al comfort e alla praticità, locate a canoni molto bassi ai lavoratori. Site in edifici quadrifamiliari a due piani, le case, mediamente di un'ottantina di mq divisi in 4/5 stanze, hanno a disposizione circa 350 mq di terreno a



Fig. 4: L'articolazione interna del Villaggio Solvay (elaborazione dell'autore su base Google Earth).



Fig. 5. La villa del direttore (a sinistra) e una delle tre ville per dirigenti (a destra) in due immagini del 1923, appena dopo la costruzione (http://www.lungomarecastiglioncello.it/rosign_solway/ros_sol_v_ieri/Fotogalleria_9_Cittagiardino/data/images1/tipo_1_1920.jpg, ottobre 2022), (http://www.lungomarecastiglioncello.it/rosign_solway/ros_sol_v_ieri/Fotogalleria_9_Cittagiardino/data/images1/dscf0667.jpg, ottobre 2022).



Fig. 6. “Casa di tipo 9” per operai (a sinistra); settore delle case per operai sul lato mare della fabbrica (a destra) [Cusmai 2005-06, 133], (http://www.lungomarecastiglioncello.it/ROSIGN_SOLVAY/Ros_sol_v_fabbrica/Fotogalleria_24_aeree/data/images1/immagine21_78.jpg, ottobre 2022).

uso esclusivo adibito a orto. All'interno, inoltre, sono presenti servizi igienici, acqua corrente e gas domestico, secondo standard assai alti per l'epoca.

Accanto agli edifici abitativi sono presenti i manufatti destinati a servizi comunitari, costruiti anch'essi dalla Solvay e oggi passati nella maggior parte dei casi alla pubblica amministrazione. Si tratta di circa 14,5 mila mq di superficie coperta, che comprendono la stazione ferroviaria, costruita nel 1915, ancora funzionante e di proprietà Solvay, il fabbricato destinato allo spaccio e ad altri servizi (1920-1923), l'ospedale iniziato nel 1922, le scuole, terminate nel 1923 e successivamente ampliate, il caratteristico teatro, eretto nel 1928, e la Chiesa di Santa Teresa, costruita nel 1931. Questi servizi rientravano nella visione di un villaggio aziendale autosufficiente, ma ben presto finirono per integrarsi nel resto dell'abitato, garantendo importanti servizi a tutta la cittadina di Rosignano Solvay. Oltre a ciò, come accennato, la Solvay stessa si sostituì all'attore pubblico nella realizzazione di tutte le opere di urbanizzazione primaria e secondaria che si rendevano necessarie durante la costruzione degli edifici. Colpisce comunque l'ampiezza delle superfici destinate ai servizi pubblici, pari a poco meno di un quinto dell'intera superficie abitativa, i quali, assommata agli ampi spazi verdi sia pubblici che privati, rendono un'immagine del Villaggio Solvay che ben si avvicina all'ideale della città giardino.

Nel complesso il villaggio presenta la struttura per tipologia di edificio abitativo riportata nella tabella 1. Le abitazioni degli operai, come si nota, rappresentano oltre la metà della superficie complessiva, mentre il terreno di loro pertinenza supera il 40% del totale. Risulta quindi chiara, da questo semplice dato, la caratterizzazione socioeconomica prevalente del villaggio che, pur assumendo tratti gradevoli e standard qualitativi di buon livello, rimane comunque un insediamento a forte carattere operaio.

Il Villaggio Solvay, soprattutto nel secondo dopoguerra, ha perso prevalenza all'interno del crescente centro di Rosignano Solvay, in parallelo con un certo ridimensionamento delle attività industriali e con scelte di sviluppo orientate verso il commercio, la piccola imprenditoria e soprattutto il turismo. I grandi mutamenti del mondo del lavoro e l'evolvere delle questioni sindacali hanno rivoluzionato, fin quasi ad annullarla, l'originaria ragion d'essere del villaggio, sempre meno legato alla fabbrica e sempre più integrato nel tessuto della moderna cittadina. Lo stesso villaggio è stato in gran parte alienato dalla Solvay e, se molte case sono ancora occupate da dipendenti o pensionati della fabbrica, altre sono entrate nel giro del mercato immobiliare destinato al turismo balneare. Ciò nonostante, anche se il villaggio non possiede quelle peculiari caratteristiche di unicità che hanno permesso a Crespi d'Adda e a Sewell in Cile di essere inserite nel patrimonio dell'Unesco, le amministrazioni locali stanno portando avanti una puntigliosa quanto meritoria opera di conservazione che mira a preservare l'organicità dell'originario impianto, pur inserendolo nelle dinamiche della moderna località di cui fa parte.

L'aspetto più interessante, al di là della mera difesa delle strutture materiali, è la preservazione del valore storico e iconografico che il villaggio possiede come testimonianza di un'epoca tanto importante per la storia economica dell'intero continente europeo, perché, proprio attraverso l'osservazione del territorio, delle sue strutture materiali, della sua organizzazione degli spazi, in una parola della sua iconografia, è possibile ancora oggi leggere quel momento storico e riflettere su cosa esso abbia significato per l'evoluzione della nostra società contemporanea.

4 | L'iconografia del Villaggio Solvay: alcune riflessioni

Che lo spazio antropizzato parli a chi lo osserva è il postulato di cui si è già trattato così come dell'importanza che in questo riveste la città, la creazione più complessa realizzata dalla civiltà



Fig. 7. Il Teatro Solvay [Cusmai 2005-06, 158].

Tabella 1: Prospetto delle abitazioni del Villaggio Solvay (elaborazione dell'autore).

tipologia	n	Anno di costruzione	Alloggi	Sup. tot. mq	% sul totale	Media alloggio	Sup. terreno mq	% sul totale	media alloggio
Direttore	1	1920	1	351	0,59	351,1	8.746	2,62	8.746
Dirigenti	18	1920-1965	33	5.281	8,8	160	62.673,9	18,77	1.899,2
Quadri	41	1917-1956	94	12.470	20,79	132,7	81.524,3	24,42	867,3
Impiegati	38	1916-1951	104	8.794	14,66	84,6	45.780,1	13,71	440,2
Operai	99	1918-1949	396	30.654	51,1	77,4	135.177	40,48	341,4

umana, la quale porta in sé e nei propri aspetti materiali, e non solo, messaggi simbolici rivelatori dei processi economici, sociali e politici vissuti dalla popolazione. Tornando a Rosignano, sono osservabili aspetti che possiedono evidenti valori simbolici e mostrano con chiarezza di quale contesto culturale la realizzazione del villaggio è figlia. In estrema sintesi, è possibile dire che la logica è quella di un paternalismo aziendale ormai lontano da quello francese e inglese del primo Ottocento, declinato in una visione molto più orientata ai meccanismi del capitalismo, volti prima di tutto all'efficienza dei processi produttivi, pur senza dimenticare le convinte posizioni politiche e sociali di Ernest Solvay sulle condizioni di vita e di lavoro dei suoi dipendenti. Ciò allontana anche iconograficamente il Villaggio Solvay da Crespi d'Adda, ove un'impostazione

che potrebbe essere definita paternalistico-feudale appare evidente nell'isolamento del borgo, nella sua rigidissima suddivisione degli spazi, nella preminenza della famiglia Crespi, sempre onnipotente, con la sua villa-castello, con la sua enorme cappella nel cimitero del paese e soprattutto nella volontà di organizzare in tutto e per tutto la vita dei dipendenti, scandendone anche le attività extra lavorative e definendone valori e regole morali.

Diversamente, il Villaggio Solvay nasce dall'iniziativa di una realtà industriale oggi definibile multinazionale, con un'organizzazione e un livello di efficienza molto sviluppati per l'epoca e questo è riscontrabile nel particolare stile architettonico dei primi edifici costruiti attorno alla fabbrica. Ernest Solvay guarda all'efficienza e a come rendere le proprie maestranze soddisfatte, liberando almeno in parte il lavoratore da coercizioni di tipo morale, religiose prima di tutto, evidenti a Crespi. La stessa chiesa, che a Crespi si pone in posizione di preminenza a chiudere il lato corto del paese, nel Villaggio Solvay non solo viene costruita quasi due decenni dopo, ma è anche collocata in posizione appartata rispetto al cuore del villaggio, al di là della ferrovia e dell'Aurelia. Appare inoltre superata una delle caratteristiche che più spesso tornavano fra le critiche ai villaggi operai, ovvero l'idea dell'isolamento e della creazione di una località autosufficiente, filantropicamente vista come luogo di superamento delle grandi divisioni sociali ma più concretamente mezzo da parte della classe padronale per allontanare i lavoratori dai movimenti sindacali che si stavano sviluppando nelle città industriali classiche [Guiotto 1979; Conca 2017]. Se, paradossalmente, il Villaggio Solvay sorge in un territorio quasi disabitato, ben presto esso si apre a sviluppi esterni a breve e medio raggio, sfumando, per così dire, la sua immagine di insediamento operaio segregato. A medio raggio, nel territorio circostante, la vicinanza di Castiglioncello, affermato polo turistico, e di Cecina, giovane e vivace centro commerciale, pone ben presto la nuova Rosignano Solvay come parte di un sistema insediativo policentrico e polifunzionale, ben visibile ai nostri tempi nella complementarietà delle funzioni urbane fra Rosignano, che oltre alla Solvay presenta uno sviluppato tessuto di artigianato e piccola imprenditoria, e Cecina, che ha una forte vocazione commerciale e di servizi pubblici, con Castiglioncello che conserva la sua spiccata monofunzionalità turistica. Considerando i dati sul pendolarismo del censimento 2011 – purtroppo, non sono disponibili dati più aggiornati rispetto al Censimento 2011 sulle relazioni pendolari a livello comunale –, i due comuni di Cecina e Rosignano Marittimo, che hanno simile consistenza demografica, denotano un fortissimo interscambio di pendolari, con Rosignano che svolge il 41,3% delle proprie relazioni con Cecina, con prevalenza studentesca in uscita, quota che per Cecina sale al 45,7%, con prevalenza stavolta di lavoratori diretti a Rosignano.

A breve raggio, poi, il Villaggio Solvay, nato in un'area disabitata, è risultato da subito avulso dal rado tessuto insediativo preesistente; così, se da un lato non si è creata quella netta cesura socioeconomica fra comunità originaria e nuovi abitanti, come avveniva nei villaggi creati presso centri già esistenti, dall'altro lato l'apertura del villaggio verso la nuova cittadina che si stava formando è stata spontanea, creando due realtà simbiotiche. A questo si aggiungano le già citate operazioni fatte dalla Solvay nel secondo dopoguerra di alienazione delle abitazioni del villaggio e di agevolazione ai dipendenti per costruire residenze in proprio nella parte nuova dell'abitato. Le uniche fratture con il tessuto sociale preesistente sono state quelle iniziali con gli operatori turistici di Castiglioncello, preoccupati delle possibili ricadute negative date dalla vicinanza della fabbrica, preoccupazioni cui la ditta rispose allontanando verso sud la costruzione degli impianti. L'unica vera soluzione di continuità fra villaggio e Paese Nòvo è di tipo architettonico anche se è da dire che le amministrazioni succedutesi nel tempo hanno imposto alle nuove costruzioni realizzate vicino al villaggio il rispetto di certi standard che evitassero stacchi troppo violenti. I piani re-

golatori approvati fin dagli anni '90 del secolo scorso hanno di fatto messo sotto tutela il villaggio, imponendo una rigida conservazione delle architetture e dell'impianto urbanistico originari. Conseguentemente, viene da concludere che nel Villaggio Solvay non si è mai verificato «l'isolamento sociale della comunità, caratteristica del monopolio culturale attuato nell'imposizione di schemi e valori estranei all'effettiva realtà di classe della massa operaia» [Guiotto 1979, 65], volto a perpetrare il messaggio che la vita del dipendente doveva girare esclusivamente attorno al proprio lavoro e alla cura dei propri ristretti interessi familiari.

Ciò non toglie che certi aspetti riconducibili a ciò sono visibili anche nel villaggio. Se la chiusura dell'insediamento ben presto viene superata, rimane evidente la rigida gerarchizzazione sociale, che dall'interno della fabbrica si trasferisce sul territorio. È nettissima la differenza fra le abitazioni destinate ai vari livelli di lavoratori, sia per quello che riguarda il pregio dei manufatti che per quanto concerne lo spazio disponibile. Se, come indicato in tabella 1, oltre la metà della superficie abitativa complessiva è costituita da case operaie, quota che sale a due terzi includendo gli impiegati, nella stessa tabella si vede come ben diversa è la disponibilità di spazi per ogni tipologia di alloggi, che varia dai 77,4 mq medi di un appartamento operaio ai 351,1 della villa del direttore (tab. 1). Le differenze sono ancora più marcate considerando la densità delle costruzioni e la disponibilità di verde così come la localizzazione delle varie tipologie, che segue un modello verticistico con in posizione preminente, vicino all'ingresso della fabbrica, le ville dirigenziali e, a seguire, le case di quadri e impiegati, con le abitazioni operaie ubicate nelle aree più distanti. Queste ultime denotano una decisa promiscuità, se si considera che nel grande lotto a valle della ferrovia sono ben 72 le case quadrifamiliari, ordinate su quattro file da 18 stabili. In questo particolare aspetto, peraltro, sembrano essere messe in discussione alcune critiche mosse, soprattutto dagli studiosi marxisti, ai villaggi industriali, come il fatto che l'imprenditore cercasse di sfilacciare i rapporti sociali all'interno della comunità, sfavorendo l'aggregazione di classe per disinnescare eventuali movimenti operai. Se a Crespi si nota la presenza di casette monofamiliari anche per gli operai o soluzioni plurifamiliari ma con ingressi separati, la casa operaia tipica di Rosignano è quadrifamiliare e presenta un'entrata comune, proponendo l'idea di un certo indebolimento di quella piramide gerarchica con al vertice l'imprenditore e scarsissimi, se non nulli, rapporti orizzontali *inter pares* come appare invece evidentissimo nel caso del villaggio lombardo.

Resta visibile, in ogni caso anche nel Villaggio Solvay, un'impostazione verso una socialità guidata dalla proprietà aziendale, e ciò è reso evidente dalla mancanza di un vero e proprio centro e una piazza centrale, aspetto tipico della maggior parte delle città e tratto distintivo di molti villaggi operai pensati dall'ideologia filantropica ottocentesca. Al posto dell' *ἀγορά*, luogo naturalmente deputato all'aggregazione e al confronto sociale, ci sono gli spazi pubblici verdi o i grandi complessi aziendali ricreativi e di servizio e neanche la chiesa si presenta incardinata in una piazza: spazi aziendali che occupano una percentuale molto alta della superficie dell'intero villaggio, come a sottolineare la centralità della Solvay anche nello svolgimento della vita sociale della comunità. In questo l'iconografia del villaggio non offre alcuna ombra di dubbio, dato che anche l'organizzazione dello spazio rispecchia con chiarezza l'idea che ne è alla base.

Questo aspetto fa pensare che anche la Solvay, pur se non ai livelli esasperati della famiglia Crespi, intendesse porre attenzione alla gestione del tempo libero dei propri dipendenti. Se le attività domestiche e familiari erano fortemente caldeggiate come testimonia la disponibilità di un orto per tutte le case, anche nell'ambito della vita comunitaria si promuoveva una socialità svolta all'interno delle strutture aziendali collettive, cercando di evitare l'aggregazione di cui la piazza è il principale simbolo:

gli scampoli di tempo libero non disponibili per l'orto, la casa e la famiglia, dovevano forzatamente ricevere altre destinazioni. Alla ditta non poteva sfuggire l'importanza di tali possibili spazi di libertà, capaci di sollecitare l'immaginazione e di favorire una pericolosa comunicazione sociale [Guiotto 1979, 46].

5 | Conclusioni

In conclusione, è chiaro che anche il Villaggio Solvay porta in sé una serie di simbologie che ne fanno un ottimo esempio delle dinamiche di classe che erano in atto al momento della sua realizzazione. Dinamiche che si intrecciano con la complessa discussione teorica che si sviluppa dal tardo Illuminismo sulle condizioni di vita, lavoro e abitazione della nuova classe operaia nata a seguito della rivoluzione industriale.

Come detto, anch'esso presenta molti tratti in comune con realizzazioni coeve e si pone come testimonianza di un'epoca nella quale il potere era saldamente in mano al capitale, a fronte di una massa di operai ancora poco organizzati che «vengono educati all'accettazione di posizioni riduttive, al solo scopo di poter sopportare anche la rinuncia alla propria vitale autonomia, totalmente delegata al padrone. Nulla si può pretendere, ma tutto deve essere atteso come gratificazione» [Guiotto 1979, 67]. In ciò la società mostrava ancora una rigidità incrollabile, ponendo ognuno al proprio posto, senza possibilità di appello e manifestandosi nella vita e negli spazi di tutti i giorni.

Del resto, però, questa non sembra una peculiarità di quel periodo storico; basta osservare l'organizzazione urbana del nostro tempo per renderci conto di come, mutatis mutandis, non



Fig. 8. Il Villaggio Solvay e la fabbrica in una foto aerea della fine degli anni '70 [Cusmai 2005-06, 90].

sembrano essere cambiati molto né il dominio del capitale né la condizione subalterna delle classi lavoratrici, ove semmai sembrano addirittura peggiorati i problemi di alienazione e la qualità dell'abitare.

Resta il fatto che, a oltre un secolo dalla sua creazione, il Villaggio Solvay si caratterizza come parte importante e integrante della cittadina che ha sviluppato, costituendone ancora il nucleo e l'anima. Oltre a un'indubbia gradevolezza dell'impianto urbanistico, dovuta soprattutto alle ampie superfici verdi e alla spiccata uniformità architettonica (fig. 8), appare forte l'attaccamento al villaggio da parte soprattutto delle generazioni più anziane che ricordano ancora dopo decenni quanto all'epoca era ambita l'assegnazione di alloggi ei quali, non dimentichiamolo, per quei tempi erano moderni e confortevoli [Cusmai 2005-06].

Sicuramente, anche in questo caso, è difficile capire se il villaggio abbia giovato più alla Solvay o, viceversa, all'intera comunità che si è insediata insieme a essa. Probabilmente sono valide entrambe le cose e, se da un lato appare durissimo il giudizio dato da Engels sui villaggi quando scrive «il possesso della casa, dell'orto e del campo, la sicurezza dell'abitazione diventano oggi, nell'epoca del dominio della grande industria, non solo il vincolo più grande dei lavoratori, ma anche la peggiore sventura per tutta la classe operaia» [Engels 1972, 265], non bisogna dimenticare le condizioni medie di vita della classe operaia di allora e la situazione molto migliore che si venne a creare a Rosignano così come in altri villaggi operai europei.

Il Villaggio Solvay, nella sua struttura, nei suoi spazi, nella sua architettura è probabilmente un simbolo di quei possenti contrasti epocali.

Bibliografia

- BADIALI, G. (2014-15). *Washington: nascita di una capitale*, tesi di laurea, Università di Pisa.
- BERNARDI, V. (1981). *Ricerche sociologiche sul villaggio operaio di Crespi d'Adda*, in *Villaggi operai in Italia. La Val Padana e Crespi d'Adda*, a cura di A. Abriani, Torino, Einaudi, pp. 111-126.
- BERTRAMS, K. - COUPAIN, N. - HAMBURG, E. (2013). *Solvay. History of a multinational family firm*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BOGDANOVIC, B. (1975). *Symbols in the city and the city as symbol*, in «Ekistics», 39, 232, pp. 140-146.
- BRASILIA. *Aspetti e problemi di una città di fondazione* (1989), a cura di G. F. Elia, U. Formentini, Pisa, Seu.
- CHELI, B. - LUZZATI, T. (2010). *La Solvay in Val di Cecina*, Pisa, Plus.
- Cities Full of Symbols. A Theory of Urban Space and Culture* (2011). A cura di P. J. M. Nas, Leiden, Leiden University Press.
- CIUFFETTI, A. (2004). *Casa e lavoro. Dal paternalismo aziendale alle comunità globali: villaggi e quartieri operai in Italia fra Otto e Novecento*, Perugia, CRACE.
- CLAVAL, P. (2002). *La Geografia Culturale*, Novara, De Agostini.
- CONCA, S. A. (2017). *Alle origini del welfare aziendale*, in *Il Welfare Aziendale in Italia fra identità e immagine pubblica dell'impresa*, a cura di P. Battilani, S. A. Conca, V. Varini, Bologna, Il Mulino, pp. 37-95.
- CROATTO, G. (2010). *Rosignano la città della Solvay*, Livorno, Debatte.
- CUSMAI, M. (2005-06). *Il Villaggio Solvay di Rosignano*, tesi di laurea, Università di Pisa.
- DE FUSCO, R. - TERMINIO, A. (2017). *Company Town in Europa dal XVI al XX secolo*, Milano, Franco Angeli.
- DEL MONACO, A.I. (2016). *La Città Sociale italiana: la ricerca di un modello*, in «The Journal of Scientific Society Ludovico Quaroni», 9, pp. 149-169.
- ELIA, G.F. (1984). *La Città Socialista. Il caso ungherese*, Roma, Bulzoni.
- ENGELS, F. (1845). *Die Lage der arbeitenden Klasse in England mit dem Untertitel Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen*, Leipzig, Otto Wigand (trad. it., 1973, *La situazione della classe operaia in Inghilterra in base a osservazioni dirette e fonti autentiche*, Roma, Editori Riuniti).
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (2019). *L'iconografia urbana: per una storia e un'identità della città e del paesaggio*, in «Eikonocity», IV, 2, pp. 7-13.
- GAMBI, L. (1973). *Una geografia per la storia*, Torino, Einaudi.
- GUIOTTO, L. (1979). *La fabbrica totale. Paternalismo industriale e città sociale in Italia*, Milano, Feltrinelli.
- HARVEY, D. (1973). *Social Justice and the City*, Blatimora, John Hopkins University Press.
- KAY, G. (2011). *The Resilient City. New York after 9/11 and the New WTC Design*, in *Cities Full of Symbols. A Theory of Urban Space and Culture*, a cura di P. J. M. Nas, Leiden, Leiden University Press, pp. 259-281.
- MACCHIA, P. (2019). *Globalizzazione e aspetti culturali: l'esempio del tatuaggio*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 14, 2 (2), pp. 87-98.
- MAGRINI, E. (1910). *Le abitazioni popolari (case operaie)*, Milano, Ulrico Hoepli.
- MOURTADA, R. (2019). *The Symbolic Dimension of the Urban and Cultural Landscape in Baalbek (Lebanon): The Challenge of Resistance and/or Instrument of Power*, in «Dearq», 24, pp. 48-64.

- NAS, P.J.M. - DE GIOIA, P. (2011). *Conclusion. Feeling at Home in the City and the Codification of Urban Symbolism Research*, in *Cities Full of Symbols. A Theory of Urban Space and Culture*, a cura di P. J. M. Nas, Leiden, Leiden University Press, pp. 283-292.
- NAS, P.J.M. - DE GROOT, M. - SCHUT, M. (2011). *Introduction. Variety of Symbols*, in *Cities Full of Symbols. A Theory of Urban Space and Culture*, a cura di P. J. M. Nas, Leiden, Leiden University Press, pp. 7-26.
- PASCARIELLO, M.I. (2016). *A prima vista: il racconto della città per immagini fra visualità e rappresentazione*, in «Eikonocity», I, 1, pp. 13-17.
- PENNACCHI, A. (2008). *Fascio e martello. Viaggio per le città del duce*, Roma-Bari, Laterza.
- SGARZINI, G. (2003). *Crespi d'Adda*, Roma, Libreria dello Stato.
- SOWINSKA HAIM, J. (2019). *The industrial heritage and post-industrial urban identity: the case of Łódź in Poland*, in «Eikonocity», IV, 2, pp. 61-73.
- TADDIA, M. (2013). *Solvay (1863-2013). L'impresa e il leader fondatore*, in «Rendiconti Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL, Memorie di Scienze Fisiche e Naturali», XXXVII, tomo II, pp. 31-43.
- TORTI, C. (2009). *Dar casa a chi lavora: villaggi e quartieri operai in Italia dal Medioevo a oggi*, in *I villaggi operai*, a cura di A. Nesti, «Ricerche Storiche», XXXIX, 1, pp. 239-256.
- Villaggi operai in Italia. La Val Padana e Crespi d'Adda* (1981), a cura di A. Abriani, Torino, Einaudi.
- WOODWARD, R. (1982). *Urban symbolism*, in «Ekistics», 49, 295, pp. 285-291.

Sitografia

- <http://www.lungomarecastiglioncello.it>, ottobre 2022
- <https://villaggiocrespi.it/imm/vedute/crespidadda-villaggio.jpg>, ottobre 2022
- http://www.lungomarecastiglioncello.it/rosign_solvay/ros_solv_ieri/Fotogalleria_9_Cittagiardino/data/images1/immagine26_38.jpg, ottobre 2022
- http://www.lungomarecastiglioncello.it/rosign_solvay/ros_solv_ieri/Fotogalleria_9_Cittagiardino/data/images1/tipo_1_1920.jpg, ottobre 2022
- http://www.lungomarecastiglioncello.it/rosign_solvay/ros_solv_ieri/Fotogalleria_9_Cittagiardino/data/images1/dscf0667.jpg, ottobre 2022
- http://www.lungomarecastiglioncello.it/ROSIGN_SOLVAY/Ros_solv_fabbrica/Fotogalleria_24_aeree/data/images1/immagine21_78.jpg, ottobre 2022

Il Mezzogiorno d'Italia nelle campagne fotografiche di Romualdo Moscioni (1849-1925): Napoli e l'*Apulia Monumentale*

Paola Di Giammaria

Musei Vaticani

Abstract

Romualdo Moscioni è uno dei più rilevanti fotografi attivi nella seconda metà dell'Ottocento. La sua collezione è oggi conservata per la maggior parte nella Fototeca dei Musei Vaticani: circa 15.000 lastre costituiscono il Fondo Moscioni, il fondo fotografico storico per eccellenza dell'istituzione. Il saggio illustra, attraverso una selezione di immagini, le sue campagne fotografiche nel Sud Italia, da Napoli a Palermo fino alla nota *Apulia Monumentale*.

Southern Italy in the photographic campaigns of Romualdo Moscioni (1849-1925): Naples and *Apulia Monumentale*

Romualdo Moscioni is one of the most important photographers active in the second half of the nineteenth century. His collection is now mostly kept in the Photo Library of the Vatican Museums: about 15,000 plates make up the Moscioni Fund, the institution's historical photographic collection par excellence. The essay illustrates, through a selection of images, his photographic campaigns in Southern Italy, from Naples to Palermo up to the famous *Apulia Monumentale*.

Keywords: Fotografia, Fondo Moscioni, Musei Vaticani.

Photography, Moscioni Fund, Vatican Museums.

Paola Di Giammaria è una storica dell'arte, curatrice, responsabile della Fototeca dei Musei Vaticani, dove si occupa di conservazione, studio e catalogazione della raccolta fotografica storica istituzionale; coordina il progetto di digitalizzazione delle lastre di vetro, avviato a fine 2016. È stata *Visiting Professor* alla John Carroll University (Cleveland, USA). Dal 2018 è docente del corso *Art Market* nel Master in Management delle risorse artistiche e culturali della IULM. È giornalista pubblicista, occupandosi dei suoi ambiti di ricerca e interesse.

Author: paola.digiammaria@scv.va

Received March 14, 2022; accepted October 26, 2022

1 | Introduzione

Romualdo Moscioni (1849-1925) si può senza dubbio definire uno dei più rilevanti fotografi attivi tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, nell'epoca in cui il nuovo mezzo fotografico, nato ufficialmente nel 1839, si impone per gradi, ma in maniera definitiva, nonostante le resistenze di incisori e copisti, come strumento di documentazione e diffusione dell'opera d'arte e di una determinata realtà in genere. Non ha tuttavia goduto della fama di cui hanno beneficiato molti altri suoi colleghi certamente più noti, quali ad esempio i Fratelli Alinari, Giacomo e Domenico Anderson, Giacomo e Carlo Brogi, Giuseppe Felici, Michele Danesi, solo per nominarne alcuni tra i più celebri. Ciò si deve, a mio parere, al fatto che tutti questi grandi maestri dell'obiettivo hanno dato origine a vere e proprie dinastie familiari, le quali hanno proseguito l'attività del loro fondatore, ampliando l'azienda, evolvendosi con grande rapidità nell'impiego delle tecniche, se non addirittura sperimentandone nuove. Moscioni, invece, non ha avuto eredi che ne proseguissero l'attività, lavorando principalmente da solo, anche a importanti commissioni. Dal 1868 è stabile a Roma, prima in via dei Due macelli poi in via Condotti, sempre a due passi da piazza di Spagna, e si impone subito come vedutista, specializzato in opere di scavo e archeologia cristiana. Il suo primo catalogo di vendita è del 1885, a cui fanno seguito quelli del 1893 e del 1903, quando disponeva secondo le sue stime di oltre 12.000 riproduzioni, realizzate in parte su incarico del Ministero della pubblica istruzione e di altre istituzioni. Stando a quanto dichiara, possedeva una delle collezioni più grandi e complete di negativi di lastre fotografiche, relative a tutti i settori dell'arte e dell'archeologia*.

* Contributo presentato al Convegno *La città capitale e le città del Mezzogiorno nella rappresentazione fotografica tra Ottocento e Novecento*, Napoli 16 dicembre 2021, organizzato dalla Società Napoletana di Storia Patria.

Come si evince dal testo pubblicitario in fondo al catalogo, Moscioni individuava i suoi acquirenti soprattutto nei «Signor Professori Archeologi e altri» [Moscioni 1903, sp], per i quali le sue riproduzioni costituivano materiale di studio. A costituire un elemento di particolarità della sua offerta erano le documentazioni fotografiche di arte etrusca, di lavori cosmateschi romani, e delle opere e dei monumenti dell'Italia meridionale. Nel 1921 pubblica la quarta e ultima edizione del suo catalogo, che comprendeva circa 25.000 soggetti [Di Giammaria 2012, 157-168; Di Giammaria 2013 (2015), 327-355; Bacchi-Mambelli-Rossini-Sambo 2014, 232].

2 | Il Fondo Moscioni nella Fototeca dei Musei Vaticani tra conservazione, catalogazione e digitalizzazione

La collezione Moscioni è oggi conservata per la maggior parte nella Fototeca dei Musei Vaticani. Si tratta di circa 15.000 lastre che costituiscono il Fondo Moscioni, il fondo fotografico storico per eccellenza dell'istituzione. Gli eredi Moscioni dopo la sua morte decisero di vendere l'archivio fotografico paterno e, nell'ottobre del 1930, portarono a conoscenza dell'allora direttore dei Musei Vaticani Bartolomeo Nogara (1868-1954) della ricca e interessante collezione Moscioni di negativi su vetro, eccezionale per le ottime condizioni conservative e ancor più per la grande quantità di soggetti d'arte, sculture, pitture, quadri, mosaici, arazzi, cimeli, nonché gli affreschi che oggi arricchiscono i Musei Vaticani. Infatti, nel secondo Ottocento, parimenti ai suoi colleghi, anche a Moscioni era stato concesso il permesso di eseguire scatti all'interno dei musei e dei palazzi apostolici, per arricchire i propri cataloghi di vendita, come ci rivelano i registri con i permessi dati dalla direzione dei Musei a copisti, incisori e fotografi dal 1860 al 1954. Il primo permesso registrato al fotografo di Viterbo è del 1874 per fotografare alcune statue. A questo ne seguono tanti altri per riprodurre diverse opere e ambienti fino al 1923, data dell'ultimo permesso a lui concesso [Di Giammaria 2012, 163-164]. L'acquisto dell'archivio avvenne in due fasi a seguito di più trattative. Nel maggio del 1931 fu acquisita una prima tranche di circa 5.500 negativi e l'anno seguente l'ultima parte di lastre, circa 9.400, riproducenti vedute di Roma e dell'Italia, inedite e considerate dalla direzione dei Musei di grande valore per «lo studio dei monumenti sacri dell'Italia»¹ [Di Giammaria 2012, 165-166]. Nel 1933 le lastre arrivarono ai Musei e furono collocate nei grandi armadi di legno, fatti appositamente costruire per la loro collocazione al terzo piano della nuova pinacoteca, nel corridoio dei vecchi uffici della direzione, dove era anche l'archivio fotografico, nato con l'arrivo delle lastre Moscioni. Insieme alle altre lastre, circa 49.000 in tutto, e alle pellicole che si sono aggiunte nel tempo, da allora tutte sono custodite in questi armadi, vicino alla Fototeca, trasferita dal 2020 sullo stesso piano negli spazi dell'ex Biblioteca dei Musei. Altri nuclei di negativi Moscioni sono suddivisi tra Biblioteca Apostolica Vaticana, Biblioteca Vallicelliana, Fototeca dell'American Academy, Fototeca della Fondazione Zeri, Fototeca della Biblioteca Hertziana e Fototeca dell'Istituto Archeologico Germanico. Negli anni '30, mentre l'archeologa Hermine Speier (1898-1989), chiamata dalla direzione dopo Deoclecio Redig de Campos (1905-1989), lavorava all'archiviazione delle lastre con tanto di schedario cartaceo, il fotografo milanese Arturo Faccioli, trasferitosi a Roma nel 1919, dal maggio 1931 procedeva alla stampa di due positivi per ogni negativo nel gabinetto fotografico, istituito per la vendita delle fotografie. Cominciarono così in quel periodo ad arrivare nell'archivio fotografico storico anche i primi positivi delle lastre Moscioni, incrementando la raccolta fotografica, che poi è aumentata nel corso degli anni, divenendo, per quantità, qualità e pregio, un patrimonio unico di storia, arte e fede, con soggetti che spaziano dalle collezioni museali ai monumenti, vedute, chiese e opere dell'Italia e di paesi esteri, coprendo un arco temporale che

⁸ Archivio Storico dei Musei Vaticani (ASMV), b. 65, f. 3, 1931, Prot. 7687.

va dal 1860 circa alla prima metà del Novecento. Si tratta di un patrimonio che porta la firma dei maggiori fotografi del tempo, alcuni dei quali sopra menzionati. Un'eredità preziosa che racconta tante storie: la storia dell'arte, la storia del paesaggio e dell'architettura, la storia di tanti territori, la storia sociale, i mutamenti urbani, le trasformazioni industriali, e altro ancora.

Dal 2016 è stata avviata, dall'allora vicedirettrice Barbara Jatta, oggi direttrice, la digitalizzazione di questo patrimonio, partendo proprio dalle lastre, il cuore della raccolta fotografica istituzionale. Il progetto di messa in sicurezza, digitalizzazione e catalogazione dei negativi su vetro è stato presentato il 25 novembre 2021, per i Giovedì dei musei: *La Fototeca dei Musei Vaticani. Tecnologia e conservazione al servizio della conoscenza*, disponibile sul canale YouTube dei Musei Vaticani. In quella occasione sono stati illustrati i primi risultati di questo articolato lavoro di squadra, coordinato da chi scrive, che ha reso accessibili nel catalogo online del sito web dei Musei Vaticani i primi fondi delle lastre fotografiche. Il progetto si è inserito perfettamente nella filiera operosa quotidiana che la Fototeca ha avviato e sta portando avanti con l'attività di ordinamento e messa in sicurezza dei positivi, a cui si affianca la creazione di inventari informatizzati dei fondi, per rendere più facilmente fruibile e condiviso il patrimonio fotografico storico.

3 | Le campagne fotografiche Moscioni nel Mezzogiorno. Da Napoli a Palermo

Tra questi fondi uno in particolare è dedicato al territorio italiano, esclusa Roma, a cui sono stati riservati dei fondi a parte: si tratta del Fondo Località italiane, in ordine alfabetico da Acerno a Zagarolo, composto da 63 contenitori di positivi Faccioli 21x27, stampati negli anni '30 dai negativi Moscioni, attinenti alle sue campagne fotografiche nel territorio italiano. Sono indicativamente 3.800 stampe alla gelatina bromuro d'argento riproducenti località principalmente del Centro Nord e in buona quantità anche del Mezzogiorno. Altra raccolta è la cosiddetta Apulia Monumentale, una partizione del Fondo Moscioni, frutto della campagna fotografica commissionata a Moscioni tra il 1891 e il 1892 dal Ministero della pubblica istruzione per realizzare riprese fotografiche delle chiese romaniche e di altri edifici di interesse storico-artistico della Puglia. Questa campagna fotografica è sicuramente la più nota tra quelle da lui eseguite nel Sud Italia, fino ad allora trascurato.

Tuttavia, il suo interesse per l'Italia meridionale è rivolto anche ad altre località: Napoli e Palermo su tutte, senza però dimenticare alcuni centri minori. Appare subito evidente dalle matrici originali, come Moscioni si distinguesse nel modo di documentare rispetto a molti dei suoi colleghi che con le loro fotografie intendevano raggiungere una clientela decisamente più ampia. Presa diretta con le cose, strategie documentarie come l'attenzione ai tagli e alle proporzioni, lavoro intorno alla centralità dell'inquadratura, attenzione al dosaggio delle luci e delle ombre sono gli elementi essenziali di un processo formativo che punta all'identità del fotografo, non solo come professionista, ma soprattutto come consapevole testimone, osservatore e interprete del suo tempo.

Quando, il 27 novembre 1891, gli venne assegnato l'incarico ufficiale per la campagna pugliese, il fotografo si trovava già in Puglia, dove si era già messo all'opera per poter sfruttare al meglio le favorevoli condizioni di luce dei mesi invernali. Intorno agli anni dell'incarico ministeriale si deve la sua presenza a Napoli e in Campania per eseguire alcune fotografie, che lo rivelano ancora una volta un vedutista d'eccezione e nel contempo un osservatore curioso e scrupoloso nella ripresa di opere d'arte e dettagli delle stesse. La conferma della data ci è data dai cataloghi da lui pubblicati. Nel 1893 è dedicata un'ampia sezione alle «Vedute di Napoli e contorni» [Moscioni 1893, 81-84]. Oltre a quelle del capoluogo partenopeo, ve ne sono altre dedicate a Salerno, Amalfi, al Vesuvio, e soprattutto alle collezioni del Museo Archeologico Nazionale, ribadendo l'interesse

Fig. 1: R. Moscioni, *Napoli. Via Medina con la Fontana del Nettuno*, lastra di vetro al collodio, cm 21x27, 1885-1893, neg. MVF.II.9.5, Fondo Moscioni, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.

Fig. 2: (pagina seguente) R. Moscioni, *Napoli. La costruzione del nuovo lungomare a S. Lucia*, lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, 1893-1903, 21x27, neg. MVF.II.2.12, Fondo Moscioni, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.

Fig. 3: (pagina seguente) R. Moscioni, *Napoli. Veduta della Galleria Umberto I con piazza San Ferdinando*, lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, cm 21x27, 1893-1903, neg. MVF.II.3.12, Fondo Moscioni, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.



per l'archeologia e la scultura classica. Tra gli scatti più antichi è sicuramente una veduta dell'inizio di via Medina a Napoli eseguita con la tecnica al collodio umido, utilizzata frequentemente da Moscioni. Il collodio era un procedimento di grande raffinatezza, con risultati molto pregevoli, soprattutto nella resa degli effetti tonali, da sempre tallone d'Achille della fotografia, se confrontata con l'incisione.

Tuttavia, era un procedimento piuttosto elaborato e prevedeva tempi lunghi di realizzazione, tanto che negli anni '70 dell'Ottocento venne sostituito dalla gelatina bromuro d'argento, la quale manteneva i toni più sulle scale del grigio ma era molto più veloce nell'esecuzione e per tale motivo segnò la nascita dell'industria della fotografia e il suo successo definitivo. Moscioni passò al nuovo procedimento, senza però abbandonare definitivamente il collodio.

Ne è un esempio questo scatto di via Medina, databile ante 1893 [Moscioni 1893, 81], in cui è interessante osservare la nota via napoletana con la splendida Fontana del Nettuno, opera di fine Cinquecento che ha subito diversi spostamenti nel tempo [Colombo 1897, 65-70; Alisio 1980] ed è oggi collocata a piazza Municipio. Con molta probabilità lo scatto fu eseguito entro il 1886, quando in vista dei grandi lavori di risanamento che prevedevano il rifacimento di via Medina, fu rimossa da quel luogo e depositata nelle grotte sotto Pizzofalcone, nell'attuale via Domenico Morelli. Si vedono gli antichi giardini realizzati dopo il 1870, quando inizia il grande rifacimento urbano post unitario, poi eliminati per dare vita a un grande slargo carrozzabile, e le antiche botteghe laterali che ci danno davvero l'idea di una Napoli sparita. Allo scadere del secolo si possono riferire alcune fotografie che documentano, a ridosso dell'Unità dell'Italia, la costruzione della



banchina di Santa Lucia, nei pressi di Castel dell'Ovo e del lungomare, l'attuale via Caracciolo. Significativo il taglio scelto per questa immagine [Moscioni 1921, 314] con la vista dei lavori di colmata a mare, dove sono lunghe file di panni stesi, e la curva dei palazzi che segue quella della strada, dove passeggiano donne con l'ombrellino e passano carrozze, e il tutto si conclude in alto con la veduta di una parte del monte Echia, prima del suo crollo, avvenuto nel gennaio 1868, della Chiesa dell'Immacolatella a Pizzofalcone e della Villa di Andrea Carafa della Spina, che fu fino al 1885 quartiere militare ed è attualmente Archivio militare, sede sussidiaria dell'Archivio di Stato di Napoli.

Moscioni era attento a dare un'idea anche della quotidianità di una città viva come Napoli, soprattutto in un'epoca di grandi cambiamenti urbani, come quella che l'ha vista coinvolta alla fine del XIX secolo.

Ne è un esempio il negativo che riproduce una veduta della Galleria Umberto I dall'estremità di piazza del Plebiscito [Moscioni 1921, 314], in cui i protagonisti sono i cittadini, che paiono davvero muoversi, così come i tram e le carrozze, enfatizzati dalla luce, sapientemente calibrata scegliendo accuratamente l'orario per eseguire lo scatto e nel contempo utilizzando materiali solubili, come le aniline o gli acquerelli, per rendere i cieli più luminosi e i contrasti più evidenti. Una tecnica nota e usata dal fotografo con grande maestria, anche nella campagna pugliese.

L'interesse per Napoli non si limita solo alla città: non possono mancare gli scatti al Museo Archeologico Nazionale, inseriti nel catalogo del 1903 [Moscioni 1903, 181], in modo da costituire una valida offerta per archeologi, conoscitori e appassionati. Tra le diverse fotografie realizzate nel Museo partenopeo è suggestiva questa veduta di una sala con l'*Afrodite Calipige* e il *Gruppo dei Tirannicidi* e l'*Antinoo* della celebre collezione Farnese.

L'incantevole l'effetto del gioco luce/ombra tra le statue è reso ancora più evidente dal taglio in diagonale. Tra le immagini delle singole opere all'interno del museo vale la pena menzionare l'immagine di un vaso pompeiano, come indicato nella didascalia solitamente apposta dal fotografo sul negativo.

Le ricerche condotte dalla Fototeca nel corso della catalogazione e digitalizzazione hanno appurato che si tratta del *Cratere con funerale di Patroclo* proveniente dall'ipogeo del vaso di Dario di Canosa e databile al IV sec. a. C.; infatti, questo è il soggetto riportato nel catalogo online, dove il negativo è ora pubblicato e accessibile a tutti insieme alla prima tranche dei fondi storici.

Moscioni, quale vedutista raffinato, emerge anche in tante fotografie di altre località del Sud Italia, pubblicate nel catalogo del 1903. Entrando nel XX secolo si fa sempre più palese il successo definitivo del nuovo mezzo riproduttivo, che ormai ha soppiantato l'incisione, dirigendosi verso nuovi traguardi, che non interessano più soltanto esclusivamente le sue riconosciute capacità documentative, ma ne rivelano anche le qualità estetiche, frutto di determinate scelte autoriali, che vanno dall'inquadratura fino alla resa degli effetti tonali e luministici.

Le vedute risalenti a questo periodo ne danno dimostrazione. Si va da uno scatto del Vesuvio dopo l'eruzione di fine Ottocento [Moscioni 1903, 181], che ritrae gli addetti ai lavori intenti a fare dei prelievi sul fianco del vulcano, fino a una veduta [Moscioni 1903, 108] riprodotte la facciata del Duomo di Venosa, che è mirabile nella sobria ed elegante nitidezza dei contorni della chiesa tardo gotica, immersa in una luce chiara a cui fa da contrasto l'ombra riversata su parte della stradina laterale, dove sono colte alcune figure intente a camminare. La ripresa ci mostra la sommità del prospetto con delle decorazioni a struttura piramidale, oggi non più esistenti, che richiama la cuspide a piramide terminante del campanile, costruito in più fasi a partire da fine Cinquecento [Vaccaro 1998].

Alla pagina seguente, in senso orario:

Fig. 4: R. Moscioni, *Veduta di una sala del Museo Archeologico di Napoli con l'Afrodite Calipige e il Gruppo dei Tirannicidi e l'Antinoo della Collezione Farnese*, lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, cm 21x27, 1885-1893, neg. MVF. II.2.3, Fondo Moscioni, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.

Fig. 5: R. Moscioni, *Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Cratere con funerale di Patroclo*, lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, cm 21x27, 1893-1903, Fondo Moscioni, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.

Fig. 6: R. Moscioni, *Vesuvio dopo eruzione del 1890*, lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, cm 21x27, ante 1903, neg. MVF.II.8.3, Fondo Moscioni, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.

Fig. 7: R. Moscioni, *Duomo di Venosa*, lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, cm 21x27, ante 1903, neg. MVF. XIV.26.9, Fondo Moscioni, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.





Fig. 8: R. Moscioni, *Duomo di Monreale, chiostro*, lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, cm 21x27, 1903-1921, neg. MVF.XII.32.6, Fondo Moscioni, Fototeca Musei Vaticani.
© SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.



Fig. 9: R. Moscioni, *Palermo, particolare della decorazione a stucco di Giacomo Serpotta nell'Oratorio di Santa Cita (1686-1689)*, cm 21x27, neg.MVF.XXX.49.7, Fondo Moscioni, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.

Il fotografo ha dedicato molto del suo interesse anche alla Sicilia, dove nei primi decenni del Novecento ha lavorato, in particolare a Palermo, con riprese della città e dei suoi monumenti, e nei centri più vicini al capoluogo. Molto suggestiva la fotografia del chiostro che affianca il Duomo di Monreale, costruito sul finire del XII secolo, come la chiesa, capolavoro nell'itinerario arabo-normanno Palermo-Monreale-Cefalù. Lo scatto, databile ante 1921 [Moscioni 1921, 77], è stato eseguito dall'angolo meridionale, dove è un recinto quadrangolare delimitato da tre arcate per lato e al centro una fontana, con una colonna riccamente intagliata a forma di fusto di palma da cui scaturisce l'acqua. La colonna, con figure in piedi, teste a foglie a rilievo, è il punto focale dell'inquadratura, tanto è che le decorazioni del fusto sono evidenziate dal chiaro scuro del gioco luce/ombra.

Tra le opere riprese a Palermo mi piace segnalare l'attenzione di Moscioni alle sculture realizzate da Giacomo Serpotta (1656-1732), scultore e stuccatore, al quale riserva la sezione «Palermo e le opere del Serpotta» nel catalogo del 1921 [Moscioni 1921, 340-343].

Da notare il ciclo di fotografie dedicato all'Oratorio di Santa Cita, interamente decorato a stucchi tra il 1686 e il 1689 con i *Misteri del Rosario*, la *Battaglia di Lepanto* e le statue di *Giuditta* ed *Ester*. Il fotografo ci offre, oltre alle vedute di insieme e delle singole pareti, una sequenza completa delle singole scene e delle singole figure con grande cura di ogni particolare e precisione nella resa.

4 | La campagna fotografica *Apulia Monumentale* e l'uso della fotografia come documento nell'Italia postunitaria

Romualdo Moscioni con le sue fotografie ha documentato e interpretato il suo tempo. In Italia, nei primi decenni postunitari, sorsero numerose istituzioni preposte anzitutto alla inventariazione sistematica delle opere d'arte e dei monumenti italiani, oltre che alla loro tutela e conservazione. In questo contesto il Ministero della pubblica istruzione, all'epoca la massima autorità per la tutela del patrimonio artistico, nel 1878 esortò i governi provinciali a dare incarico di svolgere campagne fotografiche per documentare in particolare le architetture medievali delle singole regioni e nel 1881 istituì la Direzione generale antichità e belle arti che, in piena sintonia anche con la neonata disciplina storico-artistica, da subito si accorse del potenziale insito nel nuovo mezzo fotografico. La fotografia come funzione documentale era prassi già consolidata da almeno vent'anni. Nessun'altra invenzione si diffuse in così poco tempo in tutto il mondo, trasformando i codici di lettura attraverso un linguaggio condiviso e duttile. Le nuove campagne fotografiche attivarono un processo di ricognizione documentale su tutto il territorio italiano dopo la sua unificazione, e la fotografia divenne pratica consueta per arricchire la conoscenza del patrimonio nazionale, per lo studio e l'insegnamento delle belle arti, per verificare lo stato conservativo e avviare cantieri di restauro. Nel 1893 venne emanato il Regolamento per le riproduzioni fotografiche dei monumenti e opere d'arte, che prevedeva la consegna delle copie alle biblioteche, a cui seguirono le proteste delle ditte fotografiche e la conseguente sostituzione del decreto con disposizioni più ragionevoli. Un anno prima Moscioni aveva ricevuto l'incarico della campagna fotografica pugliese. L'*Apulia Monumentale*, da lui conclusa nell'estate del 1892, non solo costituisce un primo completo inventario del panorama monumentale locale, ma rappresenta anche una vera e propria esplorazione e visualizzazione del Sud d'Italia [Lambarini 1892; Moscioni 1892; Cassanelli 1999, 57-63; Di Giammaria 2015; Caraffa-Paolucci 2015].

Dopo alcune campagne fotografiche di modeste proporzioni condotte in Puglia, ricca di monumenti normanni e svevi, da alcuni fotografi locali, venne proposta una campagna di dimensioni più estese per la quarta Esposizione nazionale, che doveva inaugurarsi nel novembre 1891 a

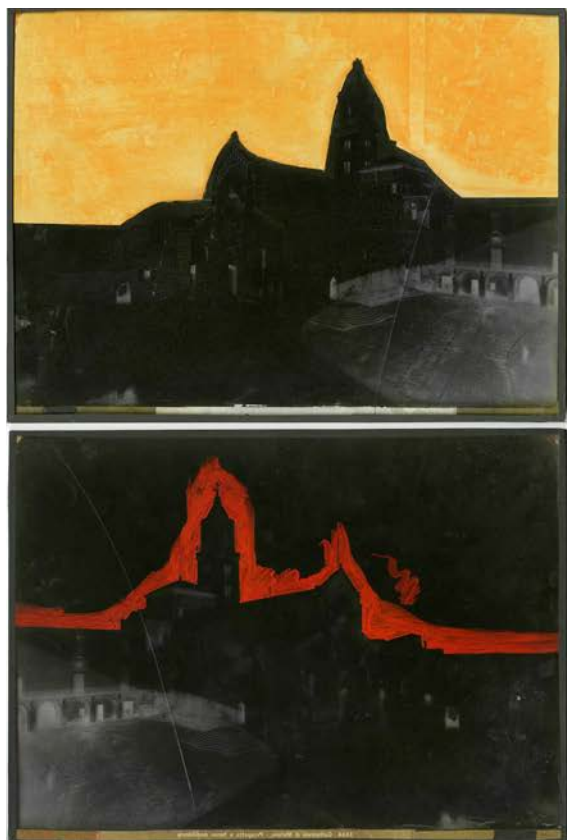


Fig. 10: La lastra Moscioni al collodio riproducente il *Duomo di Matera*, recto e verso, 30x40 cm, 1891-92, neg. MVF. XXVII.11.20, a confronto con la corrispettiva stampa alla gelatina bromuro d'argento, cm 30x40, 1937, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.

Palermo. Ne furono promotori l'archeologo Giacomo Boni e il commissario Raffaele Lambarini, responsabile per le Reali basiliche palatine. Con questa denominazione si intendono le quattro imponenti chiese di Santa Maria Assunta di Altamura, Sant'Eustachio di Acquaviva delle Fonti, San Nicola di Bari e San Michele Arcangelo di Monte Sant'Angelo, erette tutte tra l'XI e il XII secolo, e non sottoposte al papa, bensì legate in modi diverse alla dinastia normanna. Infatti, anche nel sistema ordinativo dei monumenti dell'Italia postunitaria rappresentavano un gruppo a parte. L'intenzione era quella di dedicare alla Puglia una sezione specifica nell'Esposizione, ma il progetto non andò in porto. Ciò non impedì al Ministero della pubblica istruzione di bandire comunque un concorso per far realizzare in un primo momento 50 riproduzioni in grande formato 30x40. Romualdo Moscioni vinse il concorso, imponendosi su concorrenti molto noti come i Fratelli Alinari di Firenze e Giorgio Sommer, di origine tedesca ma residente a Napoli. Dall'idea iniziale di assegnare al fotografo la riproduzione delle Reali basiliche palatine la campagna si estese rapidamente dal punto di vista tematico e del territorio, arrivando alla Campania e alla Basilicata.

La Fototeca dei Musei Vaticani conserva 206 negativi su vetro su un totale di 235 eseguiti da Moscioni, di cui un quinto riguarda le quattro basiliche citate, messe in vendita in un catalogo a parte del 1892 [Moscioni 1892] e poi nel catalogo del 1903. Alla fine della prefazione di quest'ultimo è riportata un'«Avvertenza» in cui il fotografo sottolinea l'arricchimento del catalogo con

«varie e importanti riproduzioni di opere utilissime allo studio dell'arte» [Moscioni 1903, 4], fra cui l'*Apulia Monumentale*, a cui è dedicata una sezione a sé [Moscioni 1903, 201-206]. Ai negativi si uniscono anche 202 stampe fotografiche alla gelatina bromuro d'argento, realizzate, come si evince da timbri apposti sul verso, tra il 1936 e il 1940 da Arturo Faccioli.

Nell'ambito del progetto di cui si è parlato in precedenza, sono state tutte ordinate e messe in sicurezza in buste idonee e in cinque contenitori, con relativi indici all'interno di ognuno, e contemporaneamente è stato realizzato un inventario. Le stampe venivano eseguite a contatto del negativo, riproducendo il formato delle lastre, tutte 30×40. Si tratta di una scelta tecnica che consentiva la riproduzione di una maggiore quantità di informazioni e una resa migliore dei particolari più piccoli. Principali soggetti della serie sono le facciate delle grandi cattedrali romaniche pugliesi, i dettagli architettonici e scultorei, gli interni, con l'evidenziazione delle tracce di epoche medievali, anteriori o già proiettate nel Rinascimento, case medievali e rinascimentali, castelli, vedute marine con campanili sullo sfondo, paesaggi con le case tipiche, dai tetti a forma di trulli e infine oggetti d'arte, sempre immersi nel contesto architettonico. La ricchezza e la nitidezza dei dettagli venivano rafforzate dal procedimento al collodio, usato per realizzare il negativo, nel giro di pochi anni soppiantato dalla gelatina bromuro d'argento. La lastra originale, se messa a confronto in qualche caso con la relativa stampa, come in questa veduta del Duomo di Matera, ci permette di scoprire di più sul modo di lavorare del fotografo sia nella ripresa, che privilegia inquadrature molto ampie, sia nei trattamenti di finitura dell'immagine, come le mascherature in carta delle zone del cielo, le scontornature a tempera dei contorni degli edifici e le riquadrature con strisce di carta gommata per determinare il taglio dell'immagine da stampare. I ritocchi erano frequenti e venivano eseguiti anche per una migliore resa tonale e dei contrasti luministici.

Basti vedere la limpidezza, quasi trasparente, del paesaggio marino con in lontananza il Duomo di Trani, nella stampa del 1937 che riproduce fedelmente anche la rottura della lastra nell'angolo superiore sinistro, o l'incantevole ripresa del Duomo di Troia una delle più belle della serie, a mio parere, in cui i diversi contorni delle ombre sul pavimento della piazza sono indice del tempo di lavoro necessario per una singola riproduzione: dalla preparazione del negativo, fino alla ripresa e al suo sviluppo con successiva fissazione.

Qui si riconosce lo stile di Moscioni, interessato non solo agli edifici, ai dettagli, bensì anche ai paesi e alle persone. Nella ripresa della Cattedrale di Troia egli mette in evidenza non solo la splendida facciata ma pure la spaziosa piazza antistante con i cittadini colti in un momento di vita quotidiana. L'interesse per le persone è evidente in alcune inquadrature di case, come in quella che doveva essere una veduta di una casa rinascimentale di Corato, ma che invece finisce per assomigliare a un'animata scena di strada, in cui i primi attori sono i cittadini, alcuni soltanto accennati nella messa a fuoco, e ciò evidentemente non si deve soltanto al punto di osservazione necessario per effettuare la ripresa.

Tutte le fotografie confermano il personalissimo stile documentario di Moscioni, che si sottrae frequentemente alla simmetria architettonica in una ricerca di propri assi prospettici, in alcuni casi effettivamente insoliti. Ciò vale per anche per gli interni delle chiese, come nella riproduzione della cripta della Basilica di San Nicola di Bari, in cui la colonna, posta in primo piano quasi al centro, diventa il punto di partenza della prospettiva scelta dall'autore. Senza dimenticare la sua passione per le opere singole: ne è dimostrazione una fotografia del *Monumento funebre dell'arcivescovo Elia (+ 1105)*, con l'iscrizione posta sopra il sarcofago, in prossimità dell'ingresso per la cripta della Basilica di San Nicola. Il sarcofago, di straordinaria semplicità ed eleganza, raffigura

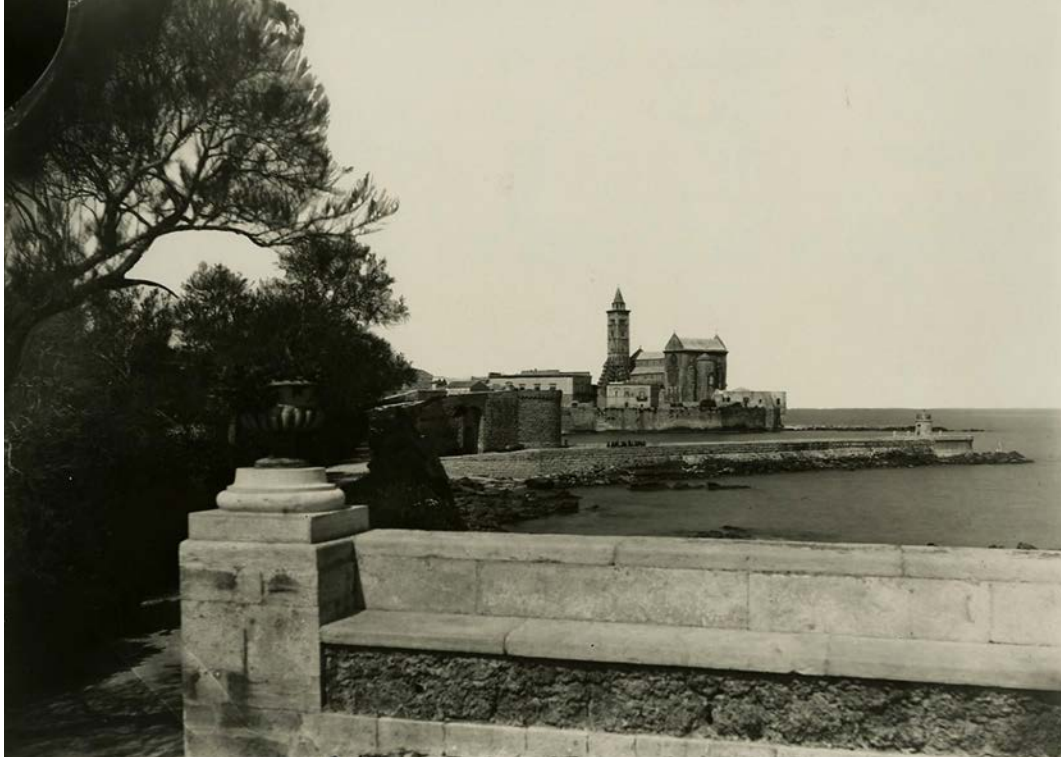




Fig. 11: (pagina precedente) R. Moscioni, *Trani. Veduta del Duomo e delle fortificazioni*, stampa alla gelatina bromuro d'argento, cm 30x40, 1937, neg. MVF.XXVII.6.17, *Apulia Monumentale*, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.



Fig. 12: (pagina precedente) R. Moscioni, *Duomo di Troia, facciata*, stampa alla gelatina bromuro d'argento, cm 30x40, 1937, neg. MVF.XXVII.11.25, *Apulia Monumentale*, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.

Fig.13: R. Moscioni, *Corato. Casa rinascimentale*, stampa alla gelatina bromuro d'argento, cm 30x40, 1937, neg. MVF.XXVII.11.10, *Apulia Monumentale*, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.

Fig. 14: R. Moscioni, *Duomo di Bari, cripta*, stampa alla gelatina bromuro d'argento, cm 30x40, 1937, neg. MVF.XXVII.11.8, *Apulia Monumentale*, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.

Fig. 15: R. Moscioni, *Duomo di Bari. Monumento funebre dell'arcivescovo Elia (+1105)*, lastra di vetro al collodio, cm 30x40, 1891-91, neg. MVF.XVI.4.21, *Apulia Monumentale*, Fototeca Musei Vaticani. © SCV Governatorato – Direzione dei musei e dei beni culturali.



quattro filosofi greci che dialogano al di sotto di quattro archi. Questa campagna fotografica eterogenea offriva all'osservatore materiale di studio su una regione fino ad allora poco esplorata e nel contempo trasferiva la realtà riprodotta in una quotidianità vivace e presente.

5 | Conclusioni

Le fotografie Moscioni sono testimonianze storiche originali sul complesso rapporto tra cultura, architettura, ambiente e territorio: un patrimonio storico ma al tempo stesso attivo e unico nel suo genere. Egli descrive con fedeltà e neutralità, vuole porre lo spettatore nella condizione di poter acquisire informazioni non mediate, senza che, in questo processo di delucidazione, venga a perdersi la sensazione di bellezza e unicità che l'oggetto emana. Per tale ragione egli può essere considerato uno dei padri della fotografia di documentazione storica, architettonica e artistica. La sua attività di documentazione fotografica rientra in quella che oggi chiamiamo *cultural heritage*, riconosciuta come un fenomeno distintivo dei processi di formazione nazionale e costruzione identitaria, anche attraverso le raccolte in archivi di testimonianze fotografiche di ciò che rappresenta la memoria condivisa da trasmettere alle generazioni future. Dunque è nel grande impegno compiuto dall'Italia postunitaria con la realizzazione di molte iniziative istituzionali su beni storico-artistici e architettonici che deve rinvenirsi il contesto in cui sono state realizzate le campagne fotografiche di Moscioni nel Sud Italia, prima fra tutte l'*Apulia Monumentale*.

Bibliografia

- ALISIO, G. (1980). *Napoli e il Risanamento*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- CASSANELLI, R. (1999). "Apulia monumentale". *Fotografia e fortuna visiva dei monumenti medievali in Puglia*, in *Castelli e cattedrali in Puglia. A cent'anni dall'esposizione Nazionale di Torino*, a cura di C. Gelao, G.M. Jacobitti, Bari, Mario Adda, pp. 57-63.
- COLOMBO, A. (1897). *La fontana Medina*, in «Napoli nobilissima», serie I, volume VI, fascicolo V, pp. 65-70.
- DI GIAMMARIA, P. (2013-2015). Il Fondo Roma Chiese nella Fototeca dei Musei Vaticani, in «Bollettino dei Monumenti Musei Gallerie Pontificie», XXXI, pp. 327-355.
- DI GIAMMARIA, P. (2014). *Gli albori della raccolta fotografica dei Musei Vaticani e la Fototeca oggi, tra conservazione e innovazione*, in *Immagini e memoria: gli Archivi fotografici di Istituzioni culturali della città di Roma*, a cura di B. Fabian, Roma, Gangemi Editore, pp. 157-168.
- I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920* (2014), a cura di A. Bacchi, F. Mambelli, M. Rossini, S. Sambo, Ferrara, Sate.
- LAMBARINI, R. (1892). *Reali Basiliche Palatine Pugliesi: relazione del Regio commissario straordinario sulla missione compiuta dal 2 giugno 1889 al 31 dicembre 1891*, Roma, Tipografia della Camera dei deputati.
- MOSCIONI, R. (1892). *Apulia monumentale. Elenco delle fotografie*, Roma, Tipografia Becheroni.
- MOSCIONI, R. (1893). *Catalogo delle fotografie esistenti nello Stabilimento fotografico artistico commerciale di Romualdo Moscioni Fondato fino dall'anno 1868*. 2ª edizione, Roma, Tipografia Editrice Romana.
- MOSCIONI, R. (1903). *Raccolta delle fotografie esistenti nello Stabilimento Fotografico Artistico Commerciale di Romualdo Moscioni. Fondato nell'anno 1868*. 3ª edizione, Roma, Tipografia Editrice Romana.
- MOSCIONI, R. (1921). *Raccolta delle fotografie esistenti nello Stabilimento Fotografico Artistico Commerciale di Romualdo Moscioni. Fondato nell'anno 1868*, Roma, Premiato Stab. Tipo-Litografico V. Ferri.
- VACCARO, A. (1998). *Guida di Venosa*, Venosa, Edizioni Osanna.

Sitografia

- <http://photothek.khi.fi.it/documents/oau/00000272?Language=it> (ottobre 2022): CARAFFA, C., PAOLUCCI, A. (2015). *Saluto in Apulia Monumentale. Romualdo Moscioni*, mostra fotografica online del Kunsthistorisches Institut di Firenze in collaborazione i Musei Vaticani, Romualdo Moscioni. Apulia Monumentale, maggio 2015.
- <http://photothek.khi.fi.it/documents/oak/00000279> (ottobre 2022): DI GIAMMARIA, P. (2015). *L'Apulia Monumentale nella Fototeca dei Musei Vaticani*, in *Apulia Monumentale. Romualdo Moscioni*, mostra fotografica online del Kunsthistorisches Institut di Firenze in collaborazione i Musei Vaticani, Romualdo Moscioni. Apulia Monumentale, maggio 2015.

Foto e fotografi alla Stazione zoologica di Napoli: scienza, marketing e divertimento

Christiane Groeben

Stazione zoologica Anton Dohrn, Napoli

Abstract

Con la Stazione zoologica Anton Dohrn ha fondato nel 1872 a Napoli il primo istituto internazionale di ricerca in biologia marina. A tale scopo ha opportunamente sfruttato fattori favorevoli locali, come l'elevato numero di turisti per la visita all'acquario e la ricca fauna del Golfo di Napoli per le ricerche e relazioni politiche e scientifiche, servendosi spesso della fotografia. Alla valutazione del fondo fotografico della Stazione zoologica segue l'identificazione degli esperti in fotografia tra i collaboratori di Dohrn.

Photos and photographers at the Naples Zoological Station: science, marketing and entertainment

The Zoological Station, founded by Anton Dohrn at Naples in 1872, was the first international institute for research in marine biology. Dohrn used local assets, such as the great number of tourists as potential visitors to the aquarium and the rich marine fauna and flora in the Gulf of Naples as potential research material. He also well used his political and scientific contacts. This paper will briefly describe the use of photographs by Dohrn and identify some of the protagonists among Dohrn's staff members.

Keywords: Dohrn, Giesbrecht, acquario.
Dohrn, Giesbrecht, aquarium.

Christiane Groeben è filologa, archivista e storica della scienza. È nata in Germania. Dal 1969 al 2010 è stata responsabile della formazione e gestione dell'Archivio Storico della Stazione zoologica Anton Dohrn. Ha pubblicato carteggi, saggi e libri inerenti alla storia della Stazione zoologica.

Author: christiane.groeben@fastwebnet.it

Received March 15, 2022; accepted September 14, 2022

* Contributo presentato al Convegno *La città capitale e le città del Mezzogiorno nella rappresentazione fotografica tra Ottocento e Novecento*, Napoli 16 dicembre 2021, organizzato dalla Società Napoletana di Storia Patria.

1 | Introduzione

Nel 1868 Anton Dohrn (1840-1909), zoologo tedesco di Stettino e convinto darwinista, decise a Messina, con l'amico e collega russo Nicolai Micloucho-Maclay (1846-1888), di coprire il globo con una rete di stazioni zoologiche, ispirandosi alla rete ferroviaria, dove un ricercatore si sarebbe potuto fermare per studiare determinati organismi marini sul posto, per poi proseguire alla successiva stazione [Heuss 1959]*.

Due anni dopo Dohrn scelse Napoli per la sua prima realizzazione, non tanto per la ricca fauna marina, ma per il numero elevato di turisti, circa 30.000 all'anno all'epoca [Vogt 1871]. L'idea era di collegare il suo laboratorio con un acquario aperto al pubblico. Col ricavato pensava di finanziare la ricerca al piano superiore.

Convincere il consiglio comunale di Napoli del valore aggiunto per la città di una tale struttura non era possibile per mancanza di precedenti e/o di fantasia. Tutto cambiò quando Dohrn tirò fuori dalla tasca un suo disegno della facciata [Florio 2015, 56] che aveva in mente e per la quale aveva trovato ispirazione durante una passeggiata per la città nella facciata della chiesa Santa Maria della Sapienza in via Costantinopoli. Piacque tanto ai consiglieri che gli venne concesso un pezzo di terreno sulla spiaggia antistante la villa comunale, a costo zero per trent'anni e con la costruzione a spese di Dohrn. Il sogno del disegno diventò tre anni dopo fotografia di una realtà. Spesso e per finalità ben precise Dohrn si servì in seguito della fotografia [Groeben 1996].



Fig. 1: De Jongh, *Ritratto di Anton Dohrn*, Vevey 1871 (Napoli. Archivio storico Stazione zoologica Anton Dohrn, Fondo SZN, Lb.2.12).

Fig. 2: Anonimo, *La Stazione zoologica*, 1873 (Napoli. Archivio storico Stazione zoologica Anton Dohrn, Fondo SZN, Lb.4.34).



2 | Il fondo fotografico dell'Archivio storico della Stazione zoologica Anton Dohrn

Il fondo fotografico dell'archivio storico della Stazione zoologica Anton Dohrn consiste di oltre 5.500 immagini fotografiche sotto forma di stampe, negativi, filmati e lastre, catalogate e in parte indicizzate, databili tra il 1870 e la Seconda guerra mondiale¹. A queste si aggiungono circa 900 fotografie presenti nell'archivio di deposito, in parte provenienti da donazioni, in attesa di archiviazione definitiva. È in corso un progetto di digitalizzazione di tutto il fondo fotografico.

Tre sono le motivazioni finora emerse, che hanno portato a tre tipologie di documentazione fotografica e cioè: la documentazione dell'attività scientifica della Stazione zoologica, l'utilizzo della fotografia per le pubbliche relazioni, la fotografia come testimonianza di una vita vissuta a Napoli. Questi tre aspetti spesso si intrecciano e permettono delle singole unità archivistiche diverse chiavi di lettura.

3 | La fotografia al servizio della scienza

L'utilizzo della fotografia nella ricerca scientifica alla fine dell'Ottocento era ancora agli inizi. Come documentazione figurativa era e rimaneva prevalente il disegno. La fotografia serviva però per documentare le attività, i locali e le attrezzature della Stazione zoologica.

Degne di nota nel contesto della Stazione zoologica sono per la fine Ottocento le imprese di due persone. Negli anni 1870 il fisiologo francese Etienne-Jules Marey (1830-1904) iniziò a passare i mesi invernali nella sua villa a Posillipo.

¹ Napoli. Archivio storico Stazione zoologica Anton Dohrn, Serie L.

Fig. 3: Anonimo, *Il locale per lo smistamento del pescato*, 1890 ca. (Napoli. Archivio storico Stazione zoologica Anton Dohrn, Fondo SZN, Lb.6.10.02).



Per i suoi studi sul movimento degli organismi marini installò nelle grotte sottostanti la sua villa un acquario, per il quale si procurò gli animali alla Stazione zoologica per poi filmarli con un cronofotografo. Inventò anche un fucile fotografico, cioè un fucile munito di un disco con lastre fotografiche circolari che ogni sparo portava avanti di uno scatto. Questo gli permise di fotografare i gabbiani in volo, ma anche il galoppo dei cavalli o la corsa di un uomo. L'abitudine di camminare per la città, sparando senza che si sentisse un colpo, generò per lui il soprannome «lo scemo di Posillipo». Gli interessi di Marey erano puramente scientifici, ma egli va comunque considerato un precursore della cinematografia [Marey 1890; Marey 1891]. In archivio si conserva la corrispondenza con Dohrn come testimonianza della sua presenza a Napoli.

Johannes Sobotta (1869-1945), anatomista tedesco di Würzburg, dove introdusse corsi di micro-fotografia, ha lavorato ben sei volte alla Stazione zoologica, in particolare sullo sviluppo dell'anfiosso. Ha sperimentato tuttavia anche nuovi strumenti e metodi nella macro e micro fotografia. Le sue fotografie della Stazione e di Napoli, ancora da identificare, erano molto apprezzate da Dohrn e i suoi collaboratori. Fare copie dalle lastre chiedeva tempo e pazienza. Scrive a un certo punto a Dohrn, leggermente esasperato, che avrebbe fatto volentieri a meno di chi gli chiedeva tali copie come favore gratuito². Nel 1898 venne a Napoli per fotografare le vasche dell'acquario [Sobotta 1900].

Il risultato fu una serie di splendide foto che Dohrn utilizzò in seguito per cartoline in vendita alla cassa dell'acquario.

²Napoli. Archivio storico Stazione zoologica Anton Dohrn, Fondo SZN, A.1899. S. Sobotta a Dohrn, lettera del 2 luglio 1899.



Fig. 4: Wilhelm Giesbrecht, da sinistra: Hugo Eisig, Étienne-Jules Marey e Philipp Knoll e signora, 8 aprile 1890 (Napoli. Archivio storico Stazione zoologica Anton Dohrn, Fondo SZN, La.120.239).

Fig. 5: Johannes Sobotta, *Spirografi, cerianti, nacchere e vermetidi in una vasca dell'acquario della Stazione zoologica*, 1898 (Napoli. Archivio storico stazione zoologica Anton Dohrn, Fondo SZN, Lb.6.1.6).



4 | Marketing

Inizialmente la fotografia venne usata da Anton Dohrn come mezzo di propaganda per far conoscere il suo istituto di ricerca sulle rive del mare, una realizzazione innovativa inserita in modo rappresentativo nel contesto urbano di una città in trasformazione. Lo fece prevalentemente per due ragioni, per ottenere un vasto consenso in Germania e per ottenere supporto finanziario.

Dohrn considerava la Stazione espressione della propria formazione e cultura tedesca e voleva che anche il popolo tedesco la considerasse tale. Tramite pubblicazioni in riviste e giornali divulgativi informava e aggiornava il grande pubblico delle vicende non solo dell'acquario al pianterreno, ma anche della ricerca ai piani superiori [Vogt 1884].

Con la Stazione zoologica Dohrn voleva offrire al mondo scientifico un laboratorio ben attrezzato per chi intendeva studiare organismi marini. Per finanziare l'andamento di una struttura con personale scientifico e tecnico qualificato, con barche e attrezzature sofisticate, inventò il sistema dei tavoli di studio, cioè di posti di lavoro che affittava a ministeri, università o istituzioni scientifiche. In cambio di un pagamento annuale i partner dei contratti avevano il diritto di mandare un ricercatore per un anno a Napoli, dove trovava il tavolo pronto per le sue ricerche. Si trattava di un accordo *win-win*, come diremmo oggi. Fino alla morte naturale del sistema dei tavoli di studi negli anni '60 del secolo scorso oltre 6.500 ricercatori hanno lavorato alla Stazione zoologica, tra questi anche venti premi Nobel. Era dunque di forte interesse di Dohrn convincere i potenziali partner ad affittare un tavolo di studio per i propri connazionali. Lo fece tramite personalità influenti come Carl Ernst von Baer (1792-1872) presso il governo russo, tramite ricercatori rinomati in Danimarca, Svezia o negli Stati Uniti o tramite contatti personali con ministri e amministrativi. Quasi sempre le sue missive erano corredate da fotografie dell'edificio, degli interni, delle attrezzature e del suo staff tecnico e scientifico.

Due album³ dimostrano l'importanza che Dohrn diede a questo mezzo di comunicazione. Intorno al 1880 creò una specie di archivio fotografico, dal quale fece estrarre album da offrire in omaggio, come ad esempio per le nozze d'argento del principe ereditario della Prussia nel 1883. Le singole foto erano anche in vendita e nel 1888 fu inserito nel bilancio un «conto fotografie», che però rimase sempre in perdita e che fu chiuso dieci anni dopo.

³Napoli. Archivio storico Stazione zoologica Anton Dohrn, Fondo SZN, La.125; La.126. Album, circa 1880.

Fig. 6: Foto destinate al sottosegretario del Ministero del tesoro di Berlino, Adrian Twele, 1905 (Napoli. Archivio storico Stazione zoologica Anton Dohrn, Fondo SZN, G.IV.135).

Fig. 7: Cartolina viaggiata. Eugenia a Celestina Morrison, Avellino, 31 agosto 1908 (Collezione privata).





Fig. 8: Giorgio Sommer, *La Stazione zoologica*, 1873 (Napoli. Archivio storico Stazione zoologica, Fondo SZN, Lb.4.1).

Stranamente queste prime raccolte non comprendono Napoli, ad eccezione della villa reale; manca persino il Vesuvio. Sono inserite invece fotografie delle località dei dintorni, come Gaeta, Baia, Capo Miseno, Ischia, Capri, Formia, luoghi spesso raggiunti dalle imbarcazioni della Stazione zoologica per attività scientifiche e/o escursioni offerte agli ospiti. Alcune di queste foto venivano a volte anche rilegate in un secondo momento nelle guide per l'acquario, che a partire dal 1880 si pubblicavano regolarmente in quattro lingue: italiano, tedesco, francese e inglese [Schmidtlein 1880]⁴.

Uno dei soggetti molto popolari, visto il numero di cartoline presenti in archivio, pare sia stato proprio l'edificio della Stazione zoologica, bene in vista nella villa nazionale, poi comunale, e sempre in primo piano, quando da Posillipo o dal Vomero si fotografava il Vesuvio. Questo aspetto offre almeno un piccolo contributo iconografico alla trasformazione che il lungomare partenopeo subì con la colmata di fine secolo. L'edificio sulla spiaggia, a seguito della colmata e della costruzione di via Caracciolo veniva separato dal mare nascondendosi sempre di più tra gli alberi della villa.

Prova della popolarità della Stazione zoologica è una cartolina che una certa Eugenia manda nell'agosto 1908 a Celestina Morrison ad Avellino, scoperta per caso tra le migliaia di cartoline in vendita sulle bancarelle del mercato d'antiquariato nella villa comunale.

Sul fronte si vede l'edificio dell'acquario in villa nazionale in fotomontaggio! Il fotografo o l'editore, C. Contini, Napoli, sapendo che nel 1908 la Stazione zoologica consisteva ormai di tre fabbricati, si è risparmiato la fatica di fotografarla ancora una volta e ha semplicemente attaccato copia del fabbricato grande all'altro lato di quello piccolo. Eugenia forse non ci ha fatto caso. Ma chi sa quanti altri hanno comprato e spedito questo fotomontaggio!

Non disponendo inizialmente di mezzi propri, Dohrn si avvale dell'establishment, cioè della ricca schiera di fotografi professionisti attivi a Napoli già da tempo. Il fondo fotografico della Stazione zoologica dedicato al marketing si è costruito su un continuo intreccio tra immagini commissionate e altre scattate in modo spontaneo, e poi usate in occasioni ufficiali [Groeben 1996, 27]. All'inizio Dohrn si avvale della collaborazione di Giorgio Sommer (1834-1914), fotografo tedesco attivo a Napoli dal 1856, per fotografare il disegno del progetto (1872) del primo architetto Oscarre Capocci (1825-1904) e l'edificio appena terminato.

In archivio si trovano foto dell'edificio di Giacomo Brogi (1822-1881), di Ragozino e di Ferdinando Lembo e prove di collaborazione con Michele Amodio (1817 o 1820-1913).

La riproduzione di «apparecchi fotografici-chimici», inserita nei grandi album con le foto in vendita fa capire che la fotografia non era per Dohrn soltanto una sperata fonte di guadagno o un mezzo di propaganda, ma veniva considerata parte integrante anche dell'attività scientifica della Stazione zoologica.

Viene perciò da chiedersi chi tra il personale della Stazione zoologica di quel periodo fungesse anche da fotografo. Al momento ne abbiamo individuati tre, ma è compito non facile perché tutti i collaboratori di Dohrn dovevano essere multitasking, svolgendo spesso anche mansioni lontane da quella principale.

Eugen o Eugenio von Petersen (1834-1893) era un ingegnere russo-tedesco.

Venne assunto nel 1877 per occuparsi delle imbarcazioni e delle strumentazioni, ma si dimostrò un uomo tuttofare per i piccoli problemi tecnici, come direttore dei lavori per il secondo edificio, tra il 1884 e il 1888 o la costruzione della casa privata di Dohrn tra il 1882 e il 1884, e infine anche come fotografo. A lui si devono, si suppone al momento, le foto della campagna pubblicitaria del 1880-1883. Nella sua instancabile genialità Petersen perfezionò, in collaborazione con lo zoologo

⁴Napoli. Archivio storico Stazione zoologica Anton Dohrn, Fondo SZN, La.129.



Fig. 9: Eugen von Petersen, *Photograph. Chem. Apparate* (Napoli. Archivio storico Stazione zoologica, Fondo SZN, La.126.9).

Fig. 10: Anonimo, *Ritratto di Eugen von Petersen* (Archivio storico Stazione zoologica, Fondo Antonietta Dohrn Donation, faldone 24, cartella Lo Bianco).



Carl Chun (1835-1899), il meccanismo di una rete di chiusura e inventò una macchina fotografica, basata sullo stesso meccanismo di una rete di chiusura, per fotografare la luminosità in determinate profondità del mare [Chun 1887]. Questo come contributo alla vivace discussione del momento se anche tra la superficie e il fondo del mare esistesse vita [Mills 1980]. Petersen lascia la Stazione zoologica dopo undici anni per esplorazioni nel Pacifico. Muore a Capri nel 1893. A Emil Schöbel (1861-?), assistente e bibliotecario dal 1890 fino alla Prima guerra mondiale, si devono fotografie della costruzione (1903-1905) del terzo edificio della Stazione zoologica [Florio 2015, 267-275].

Quando nel maggio del 1915 dovette lasciare l'Italia con tutti gli assistenti di lingua tedesca, lasciò «nell'atelier fotografico» un'attrezzatura fotografica non insignificante⁵.

5 | Divertimento: vivere (a) Napoli

Più significativo e del tutto straordinario è invece il contributo fotografico di Wilhelm Giesbrecht (1854-1913).

Lo zoologo tedesco di Danzica, esperto di copepodi, aveva lavorato per un anno come ricercatore ospite alla Stazione zoologica prima di entrare nello staff in maniera permanente nel 1882. Vi rimase fino alla sua morte nel 1913. Poco o nulla si sa sulla sua passione per la fotografia, ma ne è prova la presenza di sei album di foto scattate nell'arco di tre anni e mezzo, tra ottobre 1889 e

⁵ Napoli. Archivio storico Stazione zoologica Anton Dohrn. Fondo SZN, Bb.1285. Emil Schoebel, "Angaben über mein Privateigentum", dichiarazione, 14 dicembre 1922.



Fig. 11: Emil Schöbel, *Cantiere del terzo edificio della Stazione zoologica*, 1903-1905 (Napoli. Archivio storico Stazione zoologica. Fondo SZN, G.IV.135.19).



Fig. 12: Anonimo, *Wilhelm Giesbrecht nel suo studio*, 25 febbraio 1891 (Napoli. Archivio storico Stazione zoologica. Fondo SZN, La.120.395).

Fig. 13: Wilhelm Giesbrecht, *Strada del Gigante e via Santa Lucia a Napoli*, 24 dicembre 1890 (Napoli. Archivio storico Stazione zoologica. Fondo SZN, La.122. 1468-1471).



febbraio 1893 [Steiner 2013; Steiner 2014]. Se ne sono conservate all'incirca 1.800. La risposta a perché poi abbia smesso rimane ancora aperta.

Motivazioni non strumentali sembrano aver ispirato Giesbrecht, che rende omaggio non solo al suo ambiente di lavoro, ma anche alla città che lo ha accolto e ospitato. Le sue foto permettono diverse letture. Sono una cronaca della vita alla Stazione zoologica con ritratti dei colleghi, degli ospiti, di imprese scientifiche e di momenti di relax. Si possono anche leggere come reportage o «riscoperta del golfo incantato», dal titolo del volume di Gennaro Matacena, pubblicato nel 1996 per fargli un omaggio [*La riscoperta del golfo incantato* 1996]. Ma soprattutto si possono leggere come racconto di una persona che scopre Napoli andando in giro con curiosità.

Non cerca e non riprende le attrazioni turistiche, ma le persone che incontra, i mestieri in strada, le feste popolari e non esclude qualche sguardo alla città in trasformazione come durante i lavori a piazza della Borsa o a piazza dei Quattro palazzi o a corso Vittorio Emanuele.

Giesbrecht approccia la città che lo ospita per oltre trenta anni senza pretese, con uno sguardo amichevole e ci rende oggi partecipi di una Napoli popolana e in trasformazione. È un'istantanea, uno squarcio temporale fissato nel tempo.

L'esperienza ci insegna che un archivio fotografico ha bisogno dell'aiuto dell'utente più di un archivio di documenti storici che già in partenza forniscono più informazioni di quanto riesce a dare a prima vista una fotografia. Ne è un esempio la richiesta di uno studioso in cerca di immagini della «capra napoletana», interrogazione leggermente insolita in un istituto di ricerca di biologia marina. Invece, Wilhelm Giesbrecht aveva immortalato anche quella.



Fig. 14: Anonimo, *Piazza della Borsa e via Depretis in costruzione*, s.d. (Napoli. Archivio storico Stazione zoologica. Fondo SZN, Ld.133.220/20).

6 | Conclusioni

Partendo dal fondo fotografico presente nell'archivio storico della Stazione zoologica si è potuto arrivare a primi risultati sulle motivazioni che hanno portato alla creazione di certe tipologie di immagini: foto di rappresentanza e documentazione, foto di vita istituzionale e personale, foto dell'ambiente urbano e della vita cittadina. Il periodo della fondazione e gestione privata della Stazione zoologica (1872-1915) quasi coincide con il periodo di sviluppo e utilizzo della fotografia anche a livello scientifico. Rimane in attesa di approfondimenti uno studio del ruolo della Stazione zoologica come stimolo e luogo per l'utilizzo della fotografia nella ricerca scientifica. Documentando la storia architettonica della Stazione zoologica nel suo contesto urbano e grazie all'hobby quasi professionale di un Wilhelm Giesbrecht anche il fondo immagini della Stazione zoologica Anton Dohrn conserva tracce di una Napoli in trasformazione tra Ottocento e Novecento.

Bibliografia

- CHUN, C. (1887). *Die pelagische Thierwelt in grösseren Meerestiefen und ihre Beziehungen zu der Oberflächenfauna*, Cassel, Verlag von Theodor Fischer.
- FLORIO, R. (2015). *l'Architettura delle idee. La Stazione Zoologica Anton Dohrn di Napoli*, Napoli, Artstudiopaparo.
- GROEBEN, C. (1996). *Foto e fotografi alla Stazione Zoologica: fra passatempo privato e relazioni pubbliche, in La riscoperta del golfo incantato. Il reportage di un biologo della Stazione Zoologica Anton Dohrn*, a cura di G. Maticena, Napoli, Electa Napoli, pp. 27-38.
- HEUSS, T. (1959). *L'“Acquario” di Napoli e il suo fondatore Anton Dohrn*, Roma, Edizioni Casini.
- La riscoperta del golfo incantato. Il reportage di un biologo della Stazione Zoologica ‘Anton Dohrn’* (1996). A cura di G. Maticena, Napoli, Electa.
- MAREY, E.-J. (1890). *La locomotion dans l'eau étudiée par la photochronographie*, in «La Nature», 18(2), pp. 375-378.
- MAREY, E.-J. (1891). *La chronophotographie: nouvelle méthode pour analyser les mouvements dans les sciences pures et naturelles*, in «Revue générale des sciences», 1, pp. 689-719.
- MILLS, E.L. (1980). *Alexander Agassiz, Carl Chun and the Problem of the Intermediate Fauna*, in *Oceanography: The Past*, a cura di M. Sears e D. Merriman, New York / Heidelberg / Berlin, Springer-Verlag, pp. 360-372.
- SCHMIDTLEIN, R. (1880). *Guida per l'acquario della Stazione Zoologica di Napoli*, Napoli, Detken & Rocholl.
- SOBOTTA, J. (1900). *Aquariumsbecken in der Zoologischen Station zu Neapel*, in «Vom Fels zum Meer», 15-19.
- STEINER, K. (2013). *Die Alben von Wilhelm Giesbrecht. Private Fotosammlung und Institutionsarchiv – Ein blinder Fleck im neapolitanischen Bilderkanon*, in *Fotografie und Film im Archiv: Sammeln, Bewahren und Erforschen. Visuelle Kultur, Studien und Materialien*, a cura di U. Hügeler e I. Ziehe, Münster, Waxmann, pp. 161-175.
- STEINER, K. (2014). *Stadtphotografie als historische Quelle. Wilhelm Giesbrechts Neapel-Erkundungen mit der Kamera*, in «Fotogeschichte», 34 (131), pp. 5-12.
- VOGT, C. (1871). *Eine zoologische Beobachtungs-Station in Triest. An Prof. Oskar Schmidt in Graz*, in «Neue Freie Presse», 23.11.1871.
- VOGT, C. (1884). *Die zoologische Station in Neapel*, in «Vom Fels zum Meer», 2, pp. 365-378; 523-529.

Fonti archivistiche

Napoli. Archivio storico Stazione zoologica Anton Dohrn, Fondo SZN: A.1899. S. Sobotta a Dohrn, lettera del 2 luglio 1899; Bb.1285. Emil Schoebel, “Angaben über mein Privateigentum”, dichiarazione, 14 dicembre 1922; G.IV.135; G.IV.135.19; La.120.239; La.120.395; La.122. 1468-1471; La.125; La.126; La.126.9; La.129; Lb.2.12; Lb.4.1; Lb.4.34; Lb.6.1.6; Lb.6.10.02; Ld.133.220/20; Serie L.

Napoli. Archivio storico Stazione zoologica, Fondo Antonietta Dohrn Donation, faldone 24, cartella Lo Bianco.

Immagini di Napoli nell'album D'Amato

Costanza D'Elia

Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Abstract

Il contributo intende gettare luce sulla vita e sull'opera di Gennaro D'Amato (1857-1957), pittore, illustratore, fotografo, scrittore, e sul cosiddetto album D'Amato, un'ampia ed eterogenea raccolta di fotografie di Napoli ai tempi del Risanamento di fine Ottocento. In questa fase la rappresentazione della città e della sua trasformazione emerge da un complesso gioco fra mezzo ottico e pittura, così come fra dato visuale e testi letterari. All'interno dell'album si delinea un campo di tensione fra ricerca realistica ed elaborazione del pittoresco.

Pictures of Naples in the album D'Amato

The essay aims at focusing the life and work of Gennaro D'Amato (1857-1957), Neapolitan painter and photographer as well as journalist and essayist. The rich photographic collection that bears his name is supposed to witness the process of hausmannization Naples went through in the last decades of the XIXth century and offers a wonderful example of how the image of the town and of its transformation takes shape at the crossroad among photograph, painting, literature. Thus, in these years a complex representation of Naples emerges in the tension between two opposite poles: realism and picturesque.

Keywords: Napoli, Risanamento, fotografia, illustrazione.

Naples, urban renewal, photograph, illustration.

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

Author: costanza.delia@unicas.it

Received July 27, 2022; accepted September 26, 2022

* Contributo presentato al Convegno *La città capitale e le città del Mezzogiorno nella rappresentazione fotografica tra Ottocento e Novecento*, Napoli 16 dicembre 2021, organizzato dalla Società Napoletana di Storia Patria.

¹ *Raccolta di Fotografie di Napoli del 1800 nei suoi monumenti, nei suoi costumi, nella sua vita*, a cura di Gennaro D'Amato, 1930 (oggi consultabile in <http://www.polodigitalenapoli.it/it/viewer/#/main/viewer?idMetadato=3310780&type=iccd>).

1 | Introduzione

Una fotografia è sempre un oggetto misterioso, che ci consegna un duplice enigma: relativo all'immagine, relativo al suo autore. Raccontando il ritrovamento di una fotografia dell'ultimo fratello di Napoleone Bonaparte, Girolamo, risalente al 1852, nell'incipit della *Camera chiara*, Roland Barthes afferma: «In quel momento, con uno stupore che da allora non ho potuto ridurre, mi dissi: “Sto vedendo gli occhi che hanno veduto l'Imperatore”» [Barthes 1980, 5]*. Di fronte a questo doppio sguardo, chi vede la fotografia è il terzo incomodo: lo stupore permette all'intruso di mantenersi a rispettosa distanza dalla relazione che ha sotto i suoi occhi. Indagare una fotografia vuol dire in primo luogo prendere atto di una relazione e della impossibilità di coglierne ogni aspetto.

2 | L'album D'Amato: fisionomia ed enigma

L'album D'Amato¹, che è l'oggetto della nostra indagine, ci trasmette l'ulteriore mistero del suo destino. I materiali, restati nel cassetto per trent'anni e poi confezionati per essere donati alla Biblioteca nazionale di Napoli, sono approdati alla Società napoletana di storia patria per strade che non conosciamo; su questa deviazione di percorso faremo un'ipotesi. Il frontespizio reca l'indicazione del 1930. Nella seduta del 18 giugno 1931 della Società si parla dell'acquisizione di una raccolta fotografica che con ogni probabilità è l'album:

Nuovo incremento ha avuto la biblioteca con l'acquisto, fra l'altro, dei mss. Del Giudice e Migliaccio, di una copiosa raccolta di giornali dell'ultimo periodo borbonico, di un album di ritratti dell'ultima generazione di quella dinastia e di fotografie della città di Napoli qual'era nell'ultimo ventennio del secolo scorso².

Alla seduta partecipano fra gli altri Michelangelo Schipa, Antonio Padula, G. Sacchi-Lodispoto, Enrico Buonocore, Giuseppe Rizzi-Ulmo, Luigi Giliberti, Alfredo Zazo, Francesco Torraca, Benedetto Croce, Giuseppe Ceci, Angela Valente, Ernesto Pontieri, Giuseppe De Meis, Riccardo Filangieri di Candida [Cortini 2015].

Guardiamolo da vicino: raccoglie quasi 800 foto, per lo più stampe all'albmina, incollate su 80 fogli; è presente qualche cartolina. Le foto hanno origini diverse: fra le molte anonime buona parte è dovuta a D'Amato, e a Pasquale e Achille Esposito, padre e figlio. Altre provengono da studi fotografici operanti a Napoli; molti erano gli stranieri, come Giorgio Sommer, che aveva conquistato una certa fama nella produzione e nel commercio della fotografia, diventata un tipico oggetto di consumo borghese. Il minimo comune denominatore è la città al tempo del Risanamento: la cronaca di questo atto di politica urbanistica si inserisce però in una galleria di immagini assai più ampia, che sono insieme documento e interpretazione della città e dei suoi dintorni. Siamo di fronte a un oggetto complesso e stratificato; la nota di D'Amato posta sul frontespizio spiega e nasconde il significato delle foto, tendenziosa e parziale come ogni rivelazione di intenzioni:

Questa copia unica di Raccolta di Fotografie della Napoli del 1800, la dedico agli studiosi di storia della mia città nativa da cui vissi sempre lontano!

In essa raccolta vi sono fotografie rare a trovarsi, perché fatte agli albori dell'arte fotografica, ed altre assolutamente personali, o ispirate dal sottoscritto (1) al tempo del Risanamento di Napoli. Dovevano servire per documenti alle illustrazioni per un'opera di questo soggetto di cui la primizia era riservata alla "Illustrazione Italiana" (Fratelli Treves ed. Milano) (2).

Per le vicende della mia vita di artista giornalista, l'opera non fu proseguita, ed ora perché non vada perduta una documentazione fotografica degna d'interesse, ho pensato di riunirla in questo Album e di offrirla alla Biblioteca Nazionale di Napoli, nella lusinga che a qualcosa possa giovare. Gennaro D'Amato

(1) Ricordo con riconoscenza ed affetto i nomi dell'abile pittore e fotografo Achille Esposito e di suo padre Pasquale, che iniziai al reportage fotografico, e dai quali si ottennero frutti eccellenti nelle Edizioni Esposito, molte delle quali figurano brillantemente in questa raccolta.

(2) Vedi l'«Illustrazione Italiana» degli anni 1891-92.

La nota ammette il carattere composito dell'album e indica la sua finalità: un reportage per «L'Illustrazione italiana» (probabilmente per il 1891-92, annate a cui D'Amato rimanda), che documentasse la hausmannizzazione del centro storico napoletano (anche sul mancato scoop si può fare qualche congettura). D'Amato ci informa che nella raccolta sono confluite foto storiche, precedenti agli anni del Risanamento, e foto scattate da lui e da Pasquale e Achille Esposito. A questa distinzione cronologica è largamente sovrapponibile quella fra foto posate, se non realizzate in studio, e istantanee (nel linguaggio di allora, riprese dal vivo) dal taglio più nettamente cronachistico, ma anche capaci di cogliere l'istante a più alta valenza estetica. Emerge la dimensione temporale multipla dell'album, fra foto realizzate in studio e con soggetti tipici, quindi di uso commerciale

² *Verbale del 18 giugno 1931 (Raccolta di Fotografie di Napoli 1930, 62-63).*

e turistico, slegate da qualunque connotazione cronologica, e foto invece di cronaca, relative alle demolizioni, ma non solo: anche a momenti importanti della vita cittadina e nazionale. Il quadro viene complicato dal terzo tempo: la raccolta di materiali presumibilmente sparsi e la preparazione di un aggregato coerente, che viene proposto al pubblico, attraverso la donazione alla Biblioteca Nazionale, in pieno regime fascista, in un tempo ormai lontanissimo da quegli scatti testimoni quasi di una innocenza perduta. Queste foto sono un documento prezioso della storia della città prima, durante e dopo il Risascimento. Offrono però molto di più, se vogliamo gettare luce sulla costruzione culturale dell'immagine di Napoli nell'impatto con il *nation building* postunitario. Chi è Gennaro D'Amato? Disponiamo delle sue autodefinizioni nell'album: «illustratore e giornalista», «giornalista e artista». L'insistenza sull'appellativo di giornalista dimostra il forte interesse a non limitare il suo profilo professionale al versante iconografico. Gli amici che chiama a collaborare al reportage sulla Napoli di quegli anni sono da lui indicati come «pittori e fotografi» (Pasquale Esposito e il figlio Achille). Di nuovo una coppia di sostantivi che indica un forte nesso: pittura e fotografia sono strettamente associate nei decenni anteriori alla Prima guerra mondiale [Miraglia 2012; Minervini 2017]. Si tratta di uno scambio biunivoco e importante, di una densa influenza reciproca. Numerosi sono i casi di pittori fotografi, e la mediazione fra i due generi è rappresentata dall'illustrazione, anche qui nei due sensi: l'artista può realizzare illustrazioni o incisioni a partire da fotografie, così come la fotografia può rapportarsi a modelli pittorici o propri dell'illustrazione giornalistica. A questi due livelli se ne può affiancare un terzo, quello letterario. Un caso illustre è Salvatore Di Giacomo, poeta, drammaturgo, giornalista e fotografo, oltre che disegnatore dilettante ed esperto di arte. Nel caso di D'Amato le tre dimensioni sono tutte presenti. La sua è una figura di grande interesse, dove l'attività di pittore, illustratore, fotografo si unisce alla scrittura, di taglio giornalistico e saggistico.

In un orizzonte artistico, culturale, comunicativo prespecialistico, caratterizzato dalla commistione dei linguaggi e delle tecniche vecchie e nuove, Gennaro D'Amato (1857-1947) è quindi un personaggio particolarmente poliedrico. Pratica tutte le possibilità del figurativo partecipando pienamente alla commercializzazione dell'immagine, intensificata negli ultimi decenni dell'Ottocento a partire dalla tecnica fotografica, che rappresenta tanto un registro a sé quanto un volano per la diffusione delle opere tradizionali. Al tempo stesso è giornalista e poligrafo: una figura che pratica una pluralità di versanti espressivi e che va quindi intesa alla luce di un campo di forze assai complesso tra immagine e parola, fra diversi tipi di immagini e di parole. Cercheremo di guardare all'opera di D'Amato come a un terreno in cui questo campo di forze si incrocia con la costruzione, materiale e immateriale, della figura di Napoli italiana nel passaggio densissimo da capitale di un Regno a capoluogo nella nuova nazione. Una città ad alto tasso di specificità, ingombrante e difficile, che sollecita la creazione di scorciatoie interpretative nel nome di un'estetizzazione condotta attraverso lo stereotipo e il pittoresco, nel contesto della costruzione culturale di una fisionomia omogenea e armonica della nazione. La produzione di immagini della città, artistiche e letterarie, è anche un problema di iconografia politica. I due assi incrociati della nostra indagine (la tensione fra immagine e parola; fra linguaggi realistici e stereotipati) si proiettano in ogni caso su uno scenario non solo italiano.

3 | Miscela di linguaggi

D'Amato è un «artista giornalista» dalla forte dimensione internazionale, in un momento in cui Napoli è un crocevia, e i napoletani sono fortemente attivi all'estero. Lo annovera fra gli «artisti del reportage» Gaia Salvatori [Salvatori 2003, 17], appartenente a una generazione di pittori

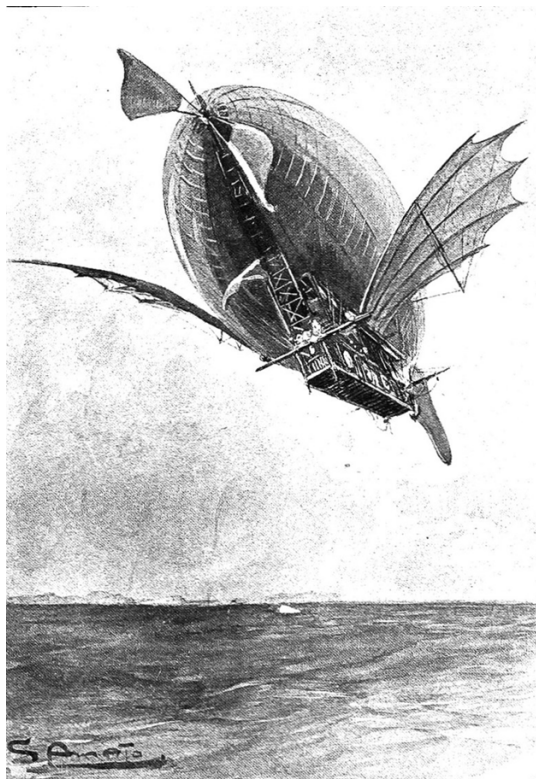


Fig. 1: Gennaro D'Amato, Illustrazione per Emilio Salgari, *Il re dell'aria*, Firenze, Bemporad, 1907.

sempre coinvolti e accalappiati dalla dimensione fotografica; «giornalista figurativo» lo definiscono altri [Pozzo 1993]. La stessa multiformità di queste figure le ha spesso tenute ai margini della ricerca, come non ascrivibili al canone della grande arte: si tratta non di tecniche diverse ma di distinti registri espressivi, non meccanicamente strumenti ma linguaggi. Oltre ogni gerarchia, il confronto con la fotografia è un passaggio obbligato per l'arte del tardo Ottocento, che le potenzialità del mezzo ottico costringono a porre in termini inediti il problema della rappresentazione e della rappresentabilità del reale. Coloro che, come D'Amato, praticano una pluralità di mezzi (fotografia, pittura, illustrazione), trovano modulazioni e soluzioni specifiche all'interno di una circolazione di linguaggi che sempre include l'arte 'alta', se non altro come riferimento. D'altra parte, proprio personaggi come D'Amato sollecitano un'analisi del dato visuale non gerarchica, che rinunci almeno temporaneamente a operare sulla base, implicita ma potente, di un giudizio o pregiudizio di valore, somigliante alle patenti crociane di poesia e non poesia, e a richiamarsi piuttosto come orizzonte euristico alla lezione di Warburg e alla *visual history*. Al netto di desuete categorie di arte pura, lo stesso canone 'alto' si rapporta al reticolato commerciale e, come abbiamo accennato, alla fotografia, che rappresenta una rivoluzione non solo espressiva e comunicativa ma innanzitutto cognitiva, capace di modificare i linguaggi e scompaginare le carte, nell'ambito dell'iconografia ma anche della letteratura, livelli del resto strettamente connessi, come vedremo anche in base al nostro caso di studio. L'analisi dell'album D'Amato può servire a mettere in luce qualche aspetto di questo rimescolamento, a tirare fuori qualche carta. L'album si presenta come un documento tutt'altro che semplice. Non c'è una vera committenza, ma una dedica, agli studiosi di storia. Cosa intende? Il Risanamento era stato un momento di forte coinvolgimento degli intellettuali napoletani e anche di iniziative editoriali legate alla storia di una Napoli sull'orlo di trasformarsi nel *world we have lost*. Ora, all'altezza del 1930, l'album di D'Amato si rivolge a una nuova generazione di storici, che guardano alla città superata ormai il trauma della demolizione, senza diretto coinvolgimento, e ritrovano nelle foto la testimonianza delle parti più misere e arcaiche del centro storico, non più disponibili direttamente allo sguardo come lo furono per lui. Artista-giornalista si qualifica quindi D'Amato: sono due aspetti indivisibili; unitario è l'approccio all'immagine, sia essa fotografica o pittorica. Noi, come suggerisce Barthes, guardiamo insieme la città scomparsa e l'occhio dell'artista in cui la sua immagine nasce. Un occhio che va educato prima ancora che la mano, come sottolinea D'Amato, in una frase enigmatica, che rivolge da pittore-fotografo ad altri pittori. Faremo delle ipotesi su questo singolare insegnamento, che apre un'altra questione ancora.

Seguiamo allora il percorso artistico e professionale di D'Amato, fermandoci solo alla fine sull'album, le cui foto vengono realizzate in parte da lui, e risalgono al 1890 all'incirca, anche se l'operazione album, come sappiamo, è più tarda. A questa data D'Amato è già un illustratore affermato, si è già abbondantemente mosso fuori Napoli. Quando consegna l'album lo fa da straniero a Napoli, come sottolinea.

D'Amato nasce a Napoli nel 1857 e frequenta una scuola illustre, quella di Domenico Morelli e di Vincenzo Gemito. Nel momento in cui si avvia la macchina politica, urbanistica e culturale del Risanamento, è già un illustratore affermato, sul versante dei giornali, prima, e poi su quello dei romanzi d'avventura. Lavora per case editrici come Treves e Bemporad e diventa il principale illustratore di Emilio Salgari, delle opere sue note e meno note. Accanto ai cicli esotizzanti della Malesia, di Sandokan e del Corsaro Nero, esiste un Salgari fantascientifico, avveniristico, un meno noto Salgari alla Jules Verne. Questo immaginario positivista e scienziasta è pienamente condiviso da D'Amato con i suoi scritti su Atlantide, di cui cerca di dimostrare l'esistenza docu-

Fig. 2: Gennaro D'Amato, *Queen Victoria's Diamond Jubilee Service outside St. Paul's Cathedral*, in «The Illustrated London News», 22 giugno 1897.



menti alla mano, avventurandosi fra Athanasius Kircher e Darwin e insistendo su prove paleontologiche [D'Amato 1924; D'Amato 1930]:

Quale milite dell'arte e studioso del problema, ho creduto di iniziare il “processo all'Atlantide”, o, meglio, al “racconto del Timeo di Platone”, raccogliendo in proposito le testimonianze, le accuse, le difese degli uomini di scienza. Non si dica che un artista s'impanca a dottrinario; egli farà parlare i dottori. Del resto, la questione non è solo scientifica ma pure artistica [...] Non si tratta di ricercare un corpo morto in fondo all'Oceano, ma lo spirito, l'anima vibrata in quel corpo, da cui parti il sapere, causa prima dell'incivilimento universale, erroneamente creduto sorto assai tardi nell'Asia [D'Amato, 13 s.].

Per «L'Illustrazione italiana» D'Amato lavora intensamente a partire dagli anni '80. Negli anni a cavallo del secolo è spesso all'estero, per «L'Illustration» e «The Illustrated London News» [Pallottino 1986]. C'è un rapporto osmotico fra i diversi generi. I temi esotici di Salgari sono in collegamento con le illustrazioni degli scenari coloniali, realizzati per «L'Illustrazione italiana» in stretta relazione con la fotografia – si tratta di riprese di Vico Magistretti –, un esempio del rapporto, in questo caso di sudditanza, fra mezzo ottico e illustrazione, o pittura, come accadrà anche per molte immagini di Napoli fine secolo. Tanto in Salgari come nelle tavole africane si consolida il registro pittorresco di D'Amato, mentre nei lavori dalle capitali europee si perfeziona la rappresentazione della vita urbana – in stretta correlazione con la fotografia, per la sensibilità a scene di folla e alla ripresa dall'alto, anche questi elementi che torneranno in un buon numero di



Fig.3: Gennaro D'Amato, *Una sera a Santa Lucia prima delle demolizioni del Risanamento*, xilografia, in «L'Illustrazione Popolare», 1897.



Fig.4: Gennaro D'Amato, *Venditori nella via di Basso Porto*, foglio 82, particolare (*Raccolta di Fotografie di Napoli* 1930, in <http://www.polodigitalenapoli.it/it/viewer/#/main/viewer?idMetadato=3310780&type=iccd>).

fotografie dell'album. Famosa è l'illustrazione per i cinquant'anni di regno della regina Vittoria. A D'Amato si deve fra l'altro una famosa e toccante copertina de «L'Illustrazione italiana» per il Natale di guerra del 26 dicembre 1915, una natività nella neve in cui un soldato si accascia sul grembo della Madonna, che lo consola insieme al bambino e a un angelo. Nella mano intrizzata il soldato tiene una lettera, che giunge evidentemente da casa. La scena, intitolata *Visione*, può intendersi allora come fantasia e come sogno; in ogni caso la parola «patria» che campeggia in lettere luminose non ne riduce l'accentuato patetismo.

Dall'inizio del nuovo secolo D'Amato si trasferisce in Liguria. Frequenta temi urbani e paesaggistici che rientrano in una discreta pittura di genere, dove troviamo forse una Genova un po' napoletanizzata, scorci che ricordano immagini dell'album.

L'album: in primo luogo, certamente obbedisce a una logica di accumulo, che non riguarda solo la quantità di foto o l'ampiezza dei soggetti, dai quartieri del Risanamento fino ai dintorni di Napoli, con cui la raccolta si apre, con Capri e i Campi Flegrei, e al terremoto di Casamicciola del 1883, con cui si chiude, ma la varietà dei generi. Sono presenti tutti i tipi di fotografia, da quella di colore, commerciale, posata, spesso in studio (dai costumi ai mestieri tipici), alla cronaca di eventi (folle che dimostrano, soldati che rientrano in patria), e alle istantanee, in alcuni casi certamente nate come preparazione a illustrazioni o a pitture, in altri semplicemente documenti con un maggiore tasso di gratuità e improvvisazione, in fondo *egodocuments* che affermano il passaggio in un certo luogo dell'occhio di chi guarda. Importante, come vedremo, la presenza delle cartoline, dalle semplici cartoline illustrate alle cartoline con testo, spesso lirico, un genere tipico della *belle époque* partenopea, con rilevanti implicazioni nel rapporto immagine-parola, che percorre del resto ogni pagina dell'album, in cui le foto sono sempre accompagnate da didascalie non sempre stringate. Possiamo inoltre ipotizzare che nella raccolta sia confluito qualche elemento più tardo.

In secondo luogo, pur non avendo avuto uno sbocco editoriale, rispetto al quale rappresenta una raccolta preparatoria, almeno per parte dei materiali, l'album è in stretta correlazione con la produzione iconografica, saggistica, letteraria intorno al Risanamento. Si registrano diverse grandi iniziative: sul piano della committenza di stato, il ministero della Pubblica Istruzione nel



Fig. 5. Gennaro D'Amato, *Il Natale a Napoli. La vendita del capitone*, xilografia, in «L'Illustrazione Popolare», 1891.

1887 commissiona a Vincenzo Migliaro sei dipinti dedicati alla Napoli antica in via di essere trasformata; la serie viene ultimata nel 1901. Sul piano editoriale spiccano le dispense di «Napoli Antica» di Raffaele D'Ambra, che vanno dal 1889 al 1892, anno in cui ha inizio la rivista «Napoli nobilissima», con un intento dichiaratamente storico-documentario. Intanto D'Amato lavora per riviste a scala nazionale, trasferendo in illustrazioni le fotografie della Napoli popolare, in procinto di essere colpita dalla nuova politica urbanistica. *Una sera a Santa Lucia prima delle demolizioni del risanamento. Una Napoli vecchia ora sparita* del 1897 indica il rapporto stretto fra fotografia e illustrazione: troviamo nell'album, al foglio 82, la foto che viene ripresa in una parte della xilografia. Da notare la *mise en abîme* della fig. 5, che rappresenta una scena di strada del Natale 1891, dove compare il manifesto che pubblicizza «Napoli Antica».

4 | Napoli in fotografia. Il pittoresco e il pittorico

«La nostra è un'epoca nostalgica [...]. La fotografia è insieme una pseudo presenza e l'indicazione di un'assenza» [Sontag 1973, 14]. Vediamo da vicino qualche immagine, per avere consapevolezza del repertorio, individuare delle tipologie, analizzare il rapporto che lega le fotografie a una visione elegiaca, se non dolente, della città che scompare sotto i picconi del Risanamento, preceduti dalla cancellazione simbolica del suo ruolo di capitale di un regno. I primi fogli dell'album si avvicinano al centro della città da nord, partendo dai Campi Flegrei e dedicando molto spazio a Posillipo, con particolare attenzione a Marechiaro. Sono presentate fotografie di paesaggio e scene di genere, molto affini alla pittura, protagonista il mondo dei pescatori. Si passa quindi a Mergellina e a Chiaia, mettendo in primo piano la figura di un vecchio pescatore con il caratteristico cappello e due belle 'Chiaiesi'. Nel foglio 18 due foto permettono il confronto fra l'antica Mergellina e quella nuova, dopo la colmata che ha arretrato la vecchia spiaggia; troviamo le 'spazzatrici' e una foto, davvero bella, che rappresenta quattro *Piccoli bagnanti nel porticciolo di Mergellina*, nella quale i soggetti guardano nell'obiettivo ma senza davvero posare, con naturalezza, a metà strada fra Gemito e le foto dei ragazzi siciliani di von Gloeden. Ancora la foto di un bambino nudo che raccoglie frutti di mare chino sull'acqua nella pagina seguente, insieme a immagini della processione alla chiesa di Sant'Antonio a Posillipo, non lontana dalla tomba di Leopardi. Altre pagine sono dedicate alla Grotta di Pozzuoli, un tunnel di epoca romana, e alla tomba di Virgilio. Dal foglio 22 riprende il registro del pittoresco, con Piedigrotta e la sua festa. Alcune di queste foto sono datate con precisione. Ad esempio la *Vendita di Capitone alla Riviera di Chiaia* reca la data «Natale 1880»; si può ipotizzare che l'autore sia D'Amato. Sono foto di grande bellezza, pittoriche più che pittoresche, in cui l'occhio dell'artista sistema e inquadra l'immagine senza forzarne la spontaneità. Nel foglio seguente, dedicato sempre alla zona di Chiaia, troviamo ancora delle foto di grande impatto, il *Girotondo attorno al Banditore (nei Vicoli dell'Arco Mirelli)*, e *Le 'Guarrattelle'*, il teatrino di marionette per i bambini, soggetto che sarà ripreso da D'Amato nella sua lunga stagione ligure. Nel foglio 26 accanto a foto della Riviera di Chiaia troviamo una pianta del nuovo sistema fognario di Napoli. Le pagine che seguono sono dedicate ancora a Chiaia e al Vomero; qui per lo più le foto documentano i luoghi, ma troviamo anche una *Tarantella nei vicoli di Chiaia*.

Il criterio di organizzazione dei materiali è quindi prevalentemente geografico. Le foto permettono di seguire degli itinerari nella città, all'interno dei quali possiamo trovare immagini di tipo molto diverso. D'Amato, che si definisce giornalista, affida alle foto e alle didascalie l'intento di documentare la trasformazione della città. Dei luoghi il mezzo ottico dà una descrizione generale, mettendo a fuoco con particolare attenzione le innovazioni: i cambiamenti nell'assetto



urbano, riflessi anche nella mutata toponomastica (i nuovi mezzi di trasporto, dal tramway alle funicolari), a cui fanno da controcanto nella loro aura rarefatta le immagini del tipico, da sidersi a loro volta fra la produzione massificata per il consumo turistico e la raffinata versione del pittoresco espressa da D'Amato. Il foglio 31 inaugura così la serie dei costumi e dei mestieri, riferiti all'entroterra rurale di Napoli, di cui allora facevano parte il Vomero e l'Arenella. Nel foglio 30 appaiono giovanissimi *Caprai dell'Arenella*, qui troviamo la fragolaia, i ragazzi venditori di agli e cipolle, con le scenografiche trecce di ortaggi, e due grandi foto di *Costumi dell'Italia meridionale*, dovute ad Achille Esposito, citato appunto da D'Amato nella nota introduttiva come autore di molte foto e suo discepolo. La didascalia informa che le foto sono state prodotte in occasione della Esposizione dei costumi tenutasi alla Villa Nazionale; molte delle altre foto della pagina sembrano scattate dalla stessa mano e nello stesso luogo, lo studio o comunque un interno. La pagina successiva è interamente dedicata ai costumi; le foto sono quasi tutte in studio. Nel foglio 33 troviamo numerosi zampognari, anche in questo caso pose in interno, poi una grande ripresa dall'alto delle *Lavandaie del Vomero vecchio*, più che altro un gruppo di famiglia in un esterno, davanti a una masseria. Le pagine seguenti sono dedicate alla Riviera di Chiaia, con foto e una cartolina; nel foglio 35 campeggia una foto di gruppo dedicata al Congresso della Stampa, al Circolo della Stampa in Villa. La didascalia fa alcuni dei nomi, menzionando Matilde Serao, Antonio Scarfoglio, Salvatore Bonghi, e lo stesso Gennaro D'Amato. Le pagine successive sono ancora dedicate a questi luoghi, ma con un salto indietro nel tempo, evidenziando scorci della Villa Reale (risalenti al periodo borbonico; il nome della Villa viene mutato da Reale a Nazionale e poi a Comunale!) e la spiaggia prima della colmata e della costruzione di via Caracciolo. Così nel foglio 38 la *Passeggiata mattutina dei cavalli a piazza Umberto I*, alla fine della Villa verso Mergellina, reca la nota «Dove era mare». Un'altra foto è datata con precisione: ritrae le reclute dell'85 che prestano giuramento in piazza Umberto I. È il 31 dicembre 1905. In questo stesso foglio una piccola foto ritrae *Affaccendati e sfaccendati alla Rotonda di via Caracciolo*, ripresi di spalle: fa il suo ingresso uno dei tipi principali della città ottocentesca, il flâneur benjaminiano. La presenza stessa dello sfaccendato nell'album diventa per Napoli un distintivo di modernità. L'album conta in tutto 160 fogli; l'impressione è che D'Amato vi abbia riversato tutto quello che aveva nel cassetto, oltre l'idea originaria di documentare le trasformazioni dei primi anni Novanta. Da questo primo esame si profilano quindi alcuni generi: le foto a carattere documentario, che testimoniano lo stato dei luoghi e i loro cambiamenti; le foto che indicano eventi; le foto che rappresentano dei tipi, distinti per mestiere, per costume, per ruolo, e che possono essere posate, in studio o in ambiente, o meno stereotipate e più realistiche. Infatti un ulteriore genere forse è meno facilmente definibile: le foto della città, o dei suoi stessi tipi, connotate in senso più naturalistico. A quest'ultimo genere, caratterizzato da un'accentuata cura formale, appartengono molte foto, come possiamo intuire, di D'Amato e dei suoi sodali Achille e Pasquale Esposito. Sono quindi le foto, non strettamente di genere, piuttosto d'autore, che costituiscono la parte più interessante e originale dell'album. Emerge il problema della definizione di un canone espressivo, a cui si accenna in maniera un po' criptica nella nota che accompagna l'album. D'Amato afferma di avere «iniziato al reportage fotografico» Achille e Pasquale Esposito, con risultati eccellenti, come è possibile vedere dal successo delle Edizioni Esposito (foto e cartoline). Gli Esposito si specializzano nella rappresentazione di mestieri, scene, quartieri tipici. L'approccio è però assai meno statico e posato rispetto alla produzione di Sommer [Fanelli 2018]. Queste foto evitano la stereotipia del pittoresco, nonostante i soggetti, situandosi su un piano espressivo ben diverso dalla stagione pittorialista con la sua pretesa di trasferire di peso al mezzo ottico gli effetti del

Fig. 6: (pagina precedente) Album D'Amato, foglio 22
(*Raccolta di Fotografie di Napoli 1930*, in <http://www.polodigitalenapoli.it/it/viewer/#/main/viewer?idMetadato=3310780&type=iccd>).

Fig. 7: (pagina precedente) Album D'Amato, foglio 38
(*Raccolta di Fotografie di Napoli 1930*, in <http://www.polodigitalenapoli.it/it/viewer/#/main/viewer?idMetadato=3310780&type=iccd>).

Fig. 8: Album D'Amato, foglio 56 (*Raccolta di Fotografie di Napoli* 1930, in <http://www.polodigitalenapoli.it/it/viewer/#/main/viewer?idMetadato=3310780&type=iccd>).



pennello sulla tela. Sono appunto foto pittoriche, organizzate come un quadro. La composizione non è prodotta nello studio, dove il fotografo ha massima libertà ma ottiene un effetto rigido e artificioso; piuttosto si concreta nell'occhio di chi scatta selezionando e ordinando la realtà davanti a sé. È un approccio che si potrebbe definire verista, dove si combina un massimo di resa del reale con un massimo di qualità estetica (è del resto questa, più in generale, una via regia della fotografia d'arte). Maestro dei due Esposito è quindi D'Amato, pittore prima che fotografo, proveniente dalla scuola di Morelli e di Gemito che si erano posti molto seriamente il problema della rappresentazione del reale, senza cadute di intensità, e avevano condotto sperimentazioni nel rapporto fra figurativo e un uso, per lo più ancillare, del mezzo ottico [Miraglia 2012, cap. 5]. Fra i pittori napoletani operanti nei due decenni di fine secolo si può spesso constatare una oscillazione fra ricerca espressiva autentica e deriva verso un facile pittorresco. Si pensi a Vincenzo Migliaro, o a Francesco Aversano, fortemente coinvolti nella rappresentazione della Napoli che scompare, anche in relazione alle diverse iniziative intorno al Risanamento e all'esigenza di conservare la memoria dei luoghi. Nel campo dell'editoria, le dispense di «Napoli Antica» a cura di D'Ambra, che vanno dal 1889 al 1892, sono illustrate da Francesco Aversano e Matteo Zampella [Pavone 1988; Bile 1992]. Sul piano della committenza pubblica, il Ministero della pubblica istruzione nel 1887 commissiona a Migliaro sei dipinti dedicati alla Napoli antica in via di sva-

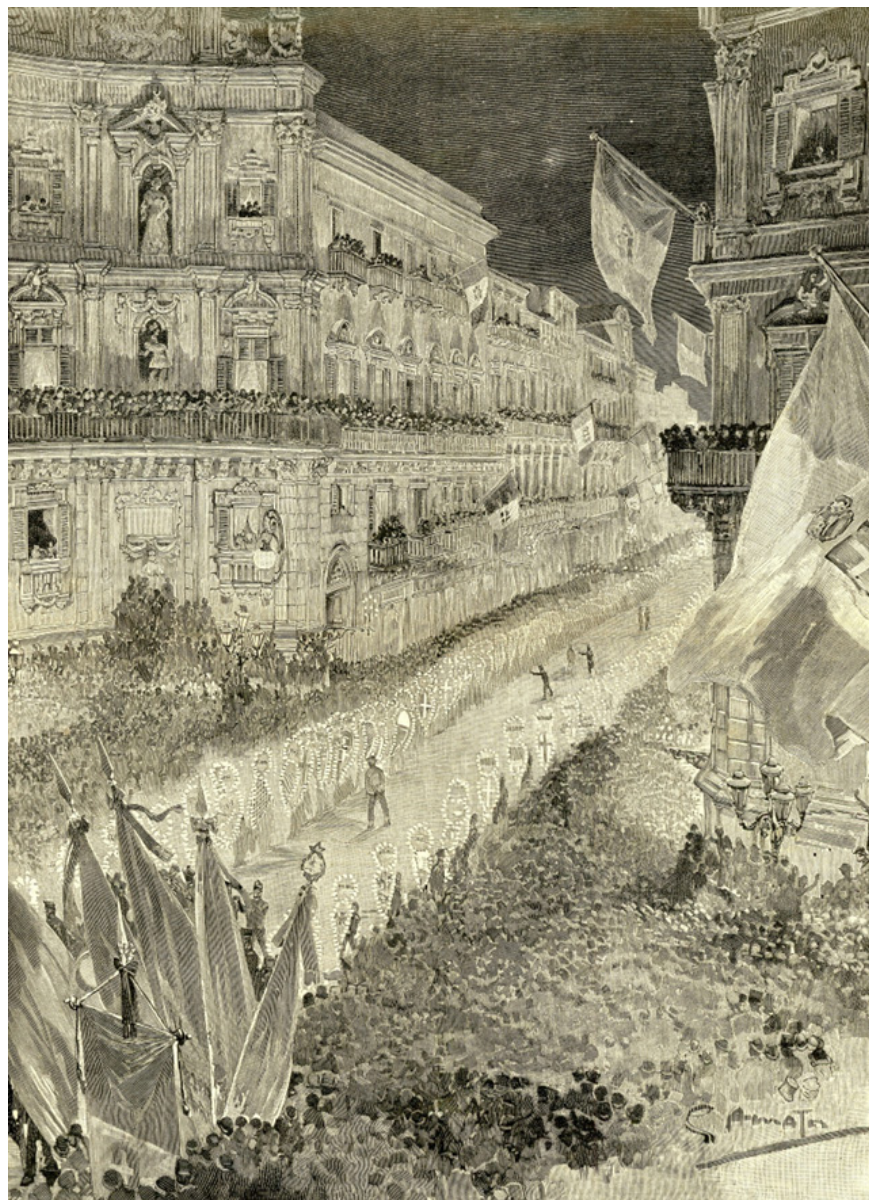


Fig. 9: Gennaro D'Amato, *Palermo: La fiaccolata per l'Genetliaco della Regina. Aspetto del Corso Vittorio Emanuele dai Quattro Canti*, xilografia, in «L'illustrazione popolare», 1° gennaio 1891.

nire, serie che viene terminata nel 1901. Questi quadri sono ripresi da foto ma evidenziano nel tempo uno slittamento verso il bozzettistico [Tecce 1992; Alisio 1992]. In entrambi i casi le tele si basano su un precedente fotografico che spesso ritroviamo nell'album (nel foglio 48 il soggetto della tela di Migliaro dedicata al rione Santa Lucia, fra le prime della serie), ma la loro forza è inversamente proporzionale alle concessioni al pittoresco. Nel caso di Aversano, ad esempio, l'immagine fotografica viene decisamente banalizzata.

Le foto autoriali della linea D'Amato-Esposito invece trovano un registro originale ed efficace attraverso una serie di strategie: i personaggi sono ritratti nel contesto e spesso in movimento; sono frequenti i soggetti collettivi; le scene di strada hanno sempre una qualità pittorica altissima, attraverso tecniche compositive usuali, che si servono elementi in primo piano o laterali per incorniciare e organizzare l'insieme. Si tratta di un espediente che rende 'visibile' l'occhio del fotografo nella sua potenza interpretativa, e che funziona anche, in un certo senso, come 'contenimento' freudiano, *holding* [Winnicott 1989] del reale per la rassicurazione cognitiva e insieme affettiva di chi guarda l'immagine: il terzo incomodo viene così accolto nella relazione binaria fra la realtà e l'osservatore.

Esemplare è il caso di via San Sebastiano, nel foglio 61, incorniciata dal carretto in primo piano, che è elemento tematicamente periferico e casuale ma esteticamente voluto e centrale. Emerge poi con il nuovo mezzo un nuovo soggetto, la folla politicamente connotata, ripresa dall'alto. Nel foglio 56 vediamo i feriti che ritornano da Adua; le figure sul balcone incorniciano la scena, replicanti con le insegne di classe (fig. 8; cfr. l'illustrazione del 1891: fig. 9). Possiamo tracciare un filo lungo da queste foto fino alle riprese dall'alto futuriste, o fino a certi quadri di Georg Grosz. Particolarmente belle sono le foto dedicate ai bambini in strada (e a volte di strada, come gli scugnizzi dormienti): è un soggetto prediletto dagli Esposito, che richiama alla mente tanti scatti di Cartier-Bresson. Anche qui vale infatti la regola del movimento, pur nell'ordine compositivo: straordinarie per resa naturalistica e per nitore formale le foto dei bambini sulle scale (cfr. fig. 6). Se le foto degli Esposito diventano spesso cartoline (talora acquerellate, configurando un genere ulteriore, fra l'illustrazione e la fotografia), altre cartoline sono presenti nel testo; notevole l'ibridazione testo-immagine che troviamo nella collezione Ragazzino, di grande fortuna editoriale, che contiene poesie in dialetto di Ferdinando Russo. Le foto, sempre degli Esposito, e di Caggiano, in questo caso precedono il testo, che le descrive in una doppia operazione bozzettistica: Ferdinando Russo cavalca la costruzione della galleria di tipi a uso turistico. Troviamo così il prete dall'aria patita che scruta *O pesce frisco!* nel foglio 81; *l'arte 'e Micalasso*, con nota di mano di D'Amato: «mangiare, bere e andare a spasso», nel foglio 107, in buona parte dedicato ai devianti, donne e bambini di strada, destinati alla prigione, e *'e vverole cotte*, le castagne lesse, al foglio 121.

5 | Il Risanamento. Strategie visuali e letterarie

Partecipa al genere effimero della cartolina che combina immagine e poesia anche Salvatore Di Giacomo, che emerge come il punto centrale e insieme più alto del lavoro intorno a Napoli in questi decenni, fra esplorazione della realtà e produzione mitica. Nel suo caso Napoli e il suo dialetto non sono una gabbia ma un trampolino di lancio verso la rivelazione di situazioni ad alta densità esistenziale. Di Giacomo inoltre è un crocevia anche dal punto di vista dei generi in gioco: scrittore dialettale e non, saggista e giornalista, fotografo.

L'immagine postunitaria, figurativa e letteraria, di Napoli si agglutina intorno al Risanamento in un orizzonte fortemente transmediale. Nell'album di D'Amato sono ben documentati fotograficamente dei luoghi che diventano rapidamente topoi letterari: la zona *Abbaschio 'o Puerto*, titolo di una pièce teatrale di Goffredo Cognetti (1887), tradotta in dialetto da Di Giacomo, nello stesso periodo della composizione della famosa poesia *'O Funneco Verde* (1886). Sono questi i luoghi emblematici dello sventramento della città vecchia, che ha fra le sue premesse la doppia e sincrona operazione, fra l'inchiesta e il verismo, delle *Lettere meridionali* di Pasquale Villari e di *Napoli a occhio nudo* di Renato Fucini, reportage letterario dallo stesso Villari ispirato.

Al Risanamento è legata anche «Napoli nobilissima. Rivista di topografia e arte», fondata nel 1892 da un gruppo di intellettuali interessati a documentare i luoghi in via di trasformazione o di scomparsa, Salvatore Di Giacomo e Benedetto Croce in prima linea, con Giuseppe Ceci e Bartolommeo Capasso.

La svolta del nuovo secolo costituisce una cesura anche simbolica, un taglio con il passato. È del 1900 *Napoli d'oggi*, volume collettaneo di saggi e immagini, a cui partecipano tanto gli esponenti di «Napoli nobilissima» quanto personaggi come Ferdinando Russo; come nella rivista, ricca è la documentazione fotografica, caratterizzata per lo più da un profilo descrittivo privo di estetismi. Nello stesso anno appare *Napoli illustrata 1900*, un opuscolo composto da sei cartoline, che uniscono una foto e una lirica: in questo caso lo «scrittore con la Kodak» è forse l'autore di entrambe [Di Giacomo 2015 (1900)]. La foto in ogni caso certamente precede il testo. I protagonisti più intelligenti della produzione su Napoli si volgono rapidamente a generi di largo consumo che sono esplicitamente destinati al grande pubblico, allo stesso turismo. Di Giacomo pubblicherà poi anche alcune guide per viaggiatori [Di Giacomo 1913]. Ripensando alla destinazione originaria dell'album D'Amato, iniziato per un numero dell'«Illustrazione italiana» poi non più realizzato, si può ipotizzare che forse il mercato cominciasse a essere saturo già prima dell'anno 1900. Con il nuovo secolo del resto il tono elegiaco diventa rapidamente sorpassato; anche «Napoli nobilissima» si sfila da una operazione nostalgia, come testimonia il testo di Croce, apparso sulla rivista, in cui si plaude alla necessaria chirurgia (alla ghigliottina, con le sue parole) del Risanamento:

Una doppia fila di case altissime, sudicie, slabbrate, coi balconi tutti adorni di poponi, di grappoli di sorbe, di peperoni rossi, di pomidori, di gabbie d'uccelli, con lunghe pertiche sporgenti che sventolano come bandiere il bucato fatto in famiglia, con le inferriate coperte anch'esse di camicie e calzoncelli e pezzuole e fasce; una serie fitta fitta di botteghe, caffè, saloni, farmacie, tabaccherie, zacarellari, venditori di commestibili e, quasi prolungamento delle botteghe, i banchi e i trofei dei macellai, dei salumieri, dei fruttivendoli, dei tavernari, dei maccheronari, dei castagnai, dei cantinieri, dei pizzaioli; un ingombro di carretti carichi di ortaggi, di frutti, di cipolle, di melagrane semiaperte e rossegianti; un rimescolarsi di gente malvestita, marinai col berretto color tabacco a foggia di calza arrovesciata, vecchi e fanciulli con la testa coperta di un zucchetto rosso, e qua e là, in pose gravi, donne ferme e intente a far la calza, e qualche testa femminile dalle trecce e degli occhi neri (se ne trovano ancora nella relatà, malgrado che sieno divenute convenzionali in letteratura!) nell'oziosità della civetteria giovanile; un grido confuso, un miscuglio di voci, tra le quali si levano più acute e insistenti le voci d'invito dei venditori: qualche cosa, insomma, che brulica e che strepita, colori male impastati e suoni indistinti. [...] Dietro si levano già, altissime, le costruzioni del Risanamento [Croce 1894, 177 ss.].

Immagini di Napoli. Nei primi decenni postunitari si accentua il campo di tensione fra la presa di contatto con la realtà urbana così com'è, nei suoi aspetti più crudi, e il suo contraltare nella formazione del pittoresco. Certo la distinzione non è così netta, se pensiamo che il positivista Villari è il genero di Domenico Morelli, e ne scrive una partecipe commemorazione alla sua morte [Villari 1902]; è suo conio la categoria della 'scuola di Posillipo' – del resto scrive su Morelli, così come su Gemitto, i due maestri di D'Amato, anche Di Giacomo –; o se teniamo presente tanta letteratura che si muove su un terreno anfibio tra denuncia e tipizzazione, tra analisi e drammatizzazione, da Serao a Mastriani. Lo stesso notissimo brano di Croce ora citato contraddice nel tono l'enunciato esplicito, in un evidente lapsus. La sua descrizione della Napoli popolare è l'ekphrasis

di un presepe settecentesco; un ammasso metalinguistico di ‘oggetti desueti’, di ciarpame ad alta temperatura estetica [Orlando 1993], di dati pittorici vari, dalle nature morte di stampo fiammingo alle popolane di Gemito. In ogni caso, la razionalizzazione del Risanamento completa ed esaurisce sul piano fattuale le istanze conoscitive del positivismo. Si chiude un ciclo. Accanto al pittoresco e al suo ricco mercato, dalle fotografie alle cartoline, dalla pittura ai testi, si afferma una Napoli leggibile *sub specie universalis*, in primo luogo quella di Di Giacomo, a cominciare dalla sua creazione di un dialetto letterario. Le cartoline di *Napoli illustrata 1900* ne sono la prova: né la foto né il testo lirico hanno più nulla a che vedere con il tipico. Giunge a compimento il processo iniziato con il *Funneco Verde*, che conclude la descrizione tutto sommato condotta con mano lieve, quasi umoristica, della terribile *scarrafunnera* con una strofa pittorica, non pittoresca, in cui un mucchietto di broccoli e una terraglia verde richiamano il titolo (Verde potrebbe essere un cognome) e una gatta si affaccia alla finestra.

Basta mettere a confronto le sue cartoline con quella di Ferdinando Russo. Può darsi che le sei poesie siano nate dalla Kodak del poeta o forse siano dovute ad Aurelio Caggiano, ma di certo in *Napoli illustrata* Napoli non c'è più. Di Giacomo fa un'operazione assai più moderna, novecentesca. I suoi personaggi presentano situazioni limite che evidenziano non la tipicità, ma l'antitipicità, il dilemma esistenziale. È un'operazione che su Napoli fa anche Walter Benjamin negli anni Venti, uno dei tanti illustri turisti di quegli anni, che della città ha una impressione così profonda e scottante da farne l'imprinting del suo *Passagenwerk* su Parigi [D'Elia 2021], mentre Di Giacomo era ancora in vita e D'Amato non aveva ancora consegnato l'album. A chi? Proporremo fra breve una congettura sul fato dell'album. Proviamo intanto a ricapitolare gli interrogativi che ci pone. Quale arte ha bisogno del realismo? Quale realtà ha bisogno dell'arte? È ovvio che il problema della documentazione della città che scompare si situa sullo sfondo più ampio dell'approccio in termini di naturalismo/verismo/realismo e dei correlati equivoci sulla maggiore o minore verità dei testi, a cui la tecnica fotografica (non solo una nuova tecnica, ma soprattutto un nuovo modello cognitivo) contribuisce non poco. Innumerevoli sono in questi stessi decenni le testimonianze di una nuova presa d'atto del reale. Ad esempio, Renato Fucini, che esordisce come poeta dialettale, nel 1876 pubblica nuovi versi in italiano e anche qui si pone il problema del rapporto col dialetto. Nella introduzione J. M. parla di ‘verità’ e ‘schiettezza’: «La fotografia col colore, ecco l'arte del nostro Fucini». Il più brillante dei poligrafi della nuova Italia, Petruccelli della Gattina, nell'introdurre i ritratti dei parlamentari all'indomani dell'unificazione nel suo fortunato libello *I moribondi di Palazzo Carignano* li presenta come «La fotografia del Parlamento italiano» [Petruccelli della Gattina 1862, 30]. Qualche anno più tardi il radicale Giuseppe Ricciardi pubblica una pallida imitazione di quello scritto con il titolo *Schizzi fotografici dei deputati del 1. 2. 3. Parlamento italiano* [Ricciardi 1870].

Uno degli elementi di maggiore interesse dell'album è poi la declinazione originale e, come abbiamo visto, persino pedagogica, del rapporto fra immagine pittorica e fotografica, in questi decenni strettissimo. Si tratta di un rapporto complesso, biunivoco, che in primo momento vede il mezzo ottico al servizio del pennello, mentre la fotografia diventa artistica, come emerge dalle scelte espressive di D'Amato fotografo e dal suo ruolo di maestro nei confronti degli Esposito, a loro volta in prima battuta pittori. Ma altrettanto forte è il rapporto fra fotografia e parola scritta. Si crea una triangolazione, all'interno della quale nascono e si modificano le figure della città.

6 | Conclusioni

L'immagine di Napoli nei primi decenni postunitari si enuclea proprio in questo campo di forze, che possiamo sondare in una prospettiva transmediale. Nei decenni postunitari, che coincidono con il periodo dell'affermazione della fotografia, si gioca la possibilità di una immagine non stereotipata della città, nella interazione fra diversi registri e nella sperimentazione delle nuove possibilità del mezzo ottico. Con il passaggio al nuovo secolo i giochi in parte sono fatti: si cristallizza la nuova fisionomia della città, si cristallizzano gli strumenti espressivi, si cristallizzano le stereotipie, si cristallizzano registri alti e registri bassi. Si affievolisce la carica positivista. Tutto questo ruota quindi intorno al Risanamento e intorno alla fotografia: di queste dinamiche è testimonianza eccezionale l'album.

Quando D'Amato, alla vigilia del suo definitivo trasferimento in Liguria e del ritiro dalla vita attiva, rimette insieme le foto prodotte, trovate, assemblate trent'anni prima, siamo sideralmente lontani dal pathos del Risanamento. La raccolta è un'operazione di retroguardia, ma l'album con la sua disordinata miscela di generi fotografici diversi e l'ampio spazio dato alle foto di genere era vecchio in un certo senso già nel 1900. Resta da spiegare il suo destino singolare e l'approdo alla Società napoletana di storia patria, piuttosto che alla Biblioteca nazionale come era negli intendimenti di D'Amato. Faccio un'ipotesi: l'album potrebbe essere finito nelle mani di Salvatore Di Giacomo, già dal 1902 direttore della sezione Lucchesi Palli e poi bibliotecario capo alla Nazionale sino al 1932. Possiamo immaginare che sia giunto nelle mani dell'anziano poeta e che questi abbia voluto rifiutarlo: una tardiva vendetta sul pittoresco che, talvolta contro le apparenze, aveva abbondantemente contribuito a ridimensionare e a superare.

- SONTAG, S. (2004). *Nella grotta di Platone* (1973), in *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi.
- TECCE, A. (1992). *Il teatro della memoria: la scena urbana nella pittura di Migliaro, Il ventre di Napoli. La città di Migliaro tra degrado e risanamento*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Napoli, Electa, pp. 51-55.
- VILLARI, P. (1902). *Domenico Morelli. Commemorazione fatta a Napoli il 19 gennaio 1902*, in «La Nuova Antologia», aprile, pp. 385-407.
- VILLARI, P. (1878). *Lettere meridionali e altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier.
- WINNICOTT, D.W. (1989). *Holding and Interpretation*, London, Grove Press.

Sitografia

<http://www.polodigitalenapoli.it/it/viewer/#/main/viewer?idMetadato=3310780&type=iccd> (settembre 2022): *Raccolta di Fotografie di Napoli del 1800 nei suoi monumenti, nei suoi costumi, nella sua vita*, a cura di Gennaro D'Amato, 1930.

Lecture & Recherche

L'arte del costruire volte leggere tra Napoli e l'Europa: tradizione e innovazione nel cantiere tra Sette e Ottocento



ROMANO, L. (2021). *Volte leggere. Saperi e magisteri costruttivi tra Napoli e l'Europa*, Firenze, Nardini Editore.

Recensione
di Valentina Burgassi

Il volume di Lia Romano si inserisce, a pieno titolo, negli studi di Storia della Costruzione, disciplina, se così oggi si può definire, che si è andata delineando in questi ultimi anni e è parte integrante di una tradizione culturale ormai consolidata a livello internazionale. Il connubio tra arte e scienza, *ars sine scientia nihil est* come teorizzato dal maestro parigino Jean Mignot, si realizza in tutto il suo significato riprendendo quel modo di approcciarsi alla costruzione che, già introdotto nella logica dell'Umanesimo di fine Quattrocento, aveva delineato la figura dell'architetto-ingegnere, rappresentata dal Taccola, da Francesco di Giorgio Martini, da Leonardo e da molti altri della medesima generazione. Le arti meccaniche, in quanto scientiae, erano difatti oggetto di una trattazione sistematica, che aveva incluso le discipline dell'architettura e dell'ingegneria: temi legati alla *machinatio* non solo in ambito bellico, ma anche nella cantieristica civile, erano stati introdotti già nel Quattrocento ed erano andati perfezionandosi nei secoli successivi pure nell'uso di un vocabolario specifico, determinando poi il progresso delle scienze applicate. Pertanto, uno studio incentrato sulle tecniche del costruire, sulle modalità del produrre, sul lavoro delle maestranze si rende necessario per una comprensione completa

delle trasformazioni nel tempo, della società, dell'ambiente e degli spazi in cui viviamo. La storia della costruzione è un terreno fertile per condurre ricerche mediante un approccio integrato di arte e di scienza, portando avanti studi trasversali in grado di abbracciare più discipline, interrogando anche specialisti quali antropologi, geografi, economisti e giuristi, che, altrimenti, resterebbero estranei a studi prettamente architettonici ed ingegneristici. L'autrice incentra il suo studio sull'uso delle volte leggere incannucciate partenopee a partire da un'analisi accurata dei processi costruttivi ordinari e, al tempo stesso, della materialità dei manufatti, intercettando politiche culturali ed economiche in Europa tra XVIII e XIX secolo.

Il periodo di analisi preso in considerazione, dalla fine dell'Illuminismo all'occupazione militare francese nell'Italia meridionale, è particolarmente rilevante proprio perché il decennio francese (1806-1815) fu significativo per la migrazione di nuovi linguaggi tecnici nell'intreccio con i saperi costruttivi della tradizione. Infatti, nella Francia della seconda metà del Settecento, si assisté ad un progressivo disinteresse verso l'arte della stereotomia a causa della sempre maggiore predilezione per materiali più leggeri, talvolta anche più

economici: l'introduzione nei cantieri, per la realizzazione di volte, di mattoni cavi e pieni, caratterizzati da una resistenza maggiore agli incendi, risultò, infatti, ottimale.

Le volte leggere, individuate come «propria-mente quelle di stuoie di canne greche [...] ferme, o dei viminetti sottili, e dritti, [...] anche [...] de listette di tavole di legnami di mediocre grossezza» da Scamozzi (libr. VIII, cap. XVI), erano state trattate fino ad allora nei loro aspetti statici e materici. L'autrice prende in esame i testi di architettura dal Rinascimento al Barocco sino alla letteratura tecnica di primo Ottocento. Sono molti i trattati ed i manuali che hanno approfondito la storia della costruzione, secondo differenti punti di vista, ma la Romano individua un approccio nuovo *in primis* nell'*Idea dell'Architettura Universale* di Scamozzi, prendendo le distanze da quello puramente geometrico affrontato nella trattatistica del secolo precedente, salvo per l'isolata eccezione di Philibert De L'Orme, che aveva inventato un sistema per la realizzazione di volte e di cupole con elementi lignei di piccole dimensioni ad incastro. Nell'opera viene affrontato anche lo studio puntuale del trattato di Rondelet, che individua nel peso delle strutture un elemento discriminante per le diverse tipologie di volte, ragionando in merito alle varie e differenziate modalità di messa in opera ed evidenziando come le volte a getto fossero anticamente associate all'impiego di materiali eterogenei, in particolar modo laterizi. L'autrice analizza, in modo comparativo e sistematico, le opere di Leonardo Massimiliano de Vegni (*Memorie per le belle arti*, 1788), di Nicola Cavalieri San Bertolo e del più noto Giuseppe Valadier, che studiarono, seguendo percorsi diversi, la metodologia di realizzazione delle volte in legno e le conseguenti implicazioni costruttive nei diversi tipi di strutture. Valadier, secondo le ricerche della Romano, fu colui che approfondì specificatamente la tematica delle volte leggere ed indicò tre “maniere” di realizzarle, dimostrando una

profonda conoscenza dei sistemi costruttivi e fornendo, così, utili indicazioni riscontrabili nell'Italia centro-meridionale. In quest'area fu particolarmente significativa l'opera dell'architetto Francesco De Cesare, dal titolo *La scienza dell'architettura applicata alla costruzione, alla distribuzione, alla decorazione degli edifici civili* dove, nell'edizione del 1855-56, dedica una sezione specifica all'uso delle strutture voltate, descrivendo la realizzazione delle volte finte, note come “alla beneventana”, ossia una particolare procedura costruttiva molto diffusa nell'area del Napoletano e richiedente un'intelaiatura rivestita di canne o di piccoli listelli di legno. A sottolineare la migrazione delle tecniche ed il continuo dialogo con il contesto costruttivo francese, De Cesare evidenzia nella sua opera come la tecnica delle volte “alla beneventana” sia anche conosciuta come tecnica dei soffitti in gesso alla francese.

Proprio grazie all'analisi sistematica di trattati incentrati sul tema costruttivo e di manuali ottocenteschi, l'autrice riesce ad osservare le numerose modalità di circolazione dei saperi e delle varie tecniche: tra le altre si individuano quelle delle scuole di formazione del sapere ingegneristico nel contesto italiano, tra cui la Real Accademia Militare (1760) e la Scuola di Ponti e Strade (1811) creata a Napoli su modello della scuola parigina dell'*École des Ponts et Chaussées*. La serie di casi-studio presi in esame dall'autrice sono fondamentali per capire quanto complesse siano le influenze dell'architettura francese sui cantieri partenopei tra fine Settecento e prima metà dell'Ottocento, influenze che trovano riscontro nelle relazioni tra area del napoletano e Oltralpe, nello scambio di approcci metodologici ed operativi nell'arte del costruire, nella formazione di tecnici e di maestranze specializzate, nonché di tecniche costruttive.

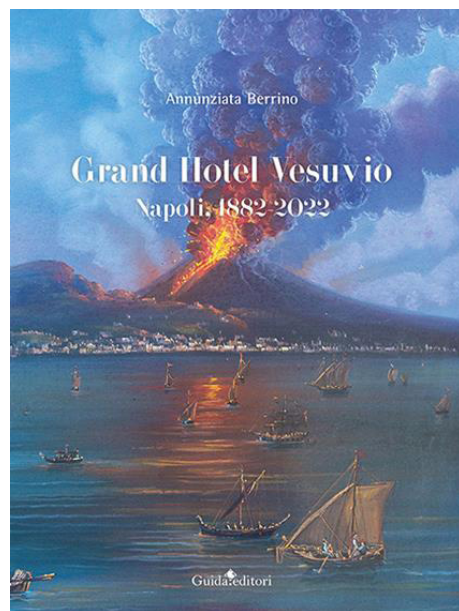
La seconda parte del volume si incentra sul tema dell'innovazione tecnologica con ricadute nel contesto costruttivo. L'autrice sottolinea qui come la circolazione di modelli e di

tecniche, in un dialogo continuo tra contesto napoletano e francese, sia alla base di un processo di innovazione tecnologica, cui segue un progressivo adattamento delle conoscenze pratiche al cantiere locale, dove la tradizione incontra la sperimentazione. Al centro dell'analisi è la relazione tra pratiche e sapere tecnico, sviluppato in particolar modo dalla Francia di Rondelet alla fine del Settecento, poi concepita dagli ingegneri di Stato francesi. L'analisi delle volte incannucciate e le loro diverse tipologie proseguono in un approfondimento storico-critico attraverso l'analisi di alcuni terremoti in quanto momenti cruciali di svolta nella storia della costruzione delle volte leggere. Tra le numerose catastrofi si individuano i casi di Lisbona nel 1755, della Calabria nel 1783 e della provincia di Molise nel 1805. I cantieri di ricostruzione diventano luoghi fondamentali di applicazioni di nuove sperimentazioni e, al contempo, occasione di diffusi dibattiti e di intensa discussione. La tipologia delle volte leggere, diffusasi nel Mezzogiorno d'Italia, trae infatti origine dalle catastrofi, fenomeni estemporanei in grado di segnare profondamente il modo di costruire e di mettere in crisi le geografie artistiche ed architettoniche già consolidate. In seguito a tali fenomeni, difficilmente si poteva riscontrare continuità con la tradizione dell'edificare volte in muratura, mentre si sperimentavano nuovi sistemi costruttivi grazie all'impiego di materiali leggeri, quali il legno, i mattoni pieni e forati, la pomice e i getti di pietre porose. Il tema trattato nel volume di Lia Romano è, in questo senso, estremamente attuale anche in relazione alla nuova normativa antisismica, che individua l'intero territorio italiano a rischio sismico: catastrofi recenti come quella dell'Aquila e del centro Italia hanno evidenziato ancor di più come la conoscenza storica dei manufatti, specificatamente da un punto di vista costruttivo, sia fondamentale

per il recupero e la valorizzazione dei nostri beni. Tali eventi ci ricordano come la manutenzione ordinaria del patrimonio, oggetto di gradualità ed impercettibili trasformazioni nel tempo, siano azioni quotidiane fondamentali per mantenere in vita i nostri beni culturali. Si tratta, dunque, della ricerca di una storia operativa, come ricorda Antonino Giuffré (2010), dove l'intervento strutturale si pone come atto conclusivo di un approccio multidisciplinare, e dove la comunicazione della storia non si limita alla divulgazione della storia tradizionale, bensì alla creazione di nuove forme di storia, in grado di mettere le competenze di ogni tecnico del settore al servizio della domanda sociale.

L'ultima parte del volume si incentra sul difficile tema dell'individuazione delle tecniche costruttive e della loro patrimonializzazione: buona parte delle strutture analizzate dall'autrice sono infatti tutt'oggi poco studiate e, di conseguenza, poco valorizzate: proprio la mancanza di studi sistematici, che sappiano anche collocare questo tipo di volte in un contesto di respiro internazionale, è alla base di interventi di conservazione poco consoni e talvolta poco rispettosi delle strutture preesistenti. Un'attenta analisi del sistema costruttivo di tali volte dovrebbe essere prassi ineliminabile negli interventi di restauro e di consolidamento delle strutture, che restano oggetti fragili, in caso di sisma, ad eccezione delle volte a getto, per la formazione di cerniere plastiche, con conseguenti crolli. La Romano porta all'attenzione alcuni esempi lodevoli di consolidamento delle volte leggere in ambito nazionale ed internazionale, evidenziando come un approccio consapevole, in grado di riconoscere le tecniche costruttive dell'oggetto indagato e di studiare approfonditamente i manufatti sette-ottocenteschi, sia alla base della conservazione e di una possibile futura valorizzazione dei sistemi voltati "leggeri".

Le fonti iconografiche nella storia di un grand hotel



BERRINO, A. (2022). *Grand Hotel Vesuvio. Napoli, 1882-2022*, Guida, Napoli.

Recensione
di Ewa Kawamura

Il Grand Hotel Vesuvio è l'unico albergo napoletano membro da molti anni della LHW, The Leading Hotel of the World, che qualifica il lusso assoluto e la qualità internazionale di un hotel, e che attualmente comprende 67 membri in Italia, di cui 11 in Campania e fra questi un discreto numero a Capri e in Costiera amalfitana come il Quisisana e il Le Sirenuse. Il Grand Hotel Vesuvio è quindi proprio l'unico raro albergo a Napoli, la cui qualità è garantita dalla LHW, che raccoglie la crème de la crème internazionale come il Badrutt's Palace di St. Moritz. La LHW è conosciuta in Italia anche nel mondo del cinema. Margherita Buy interpretava l'ispettore in incognito della LHW nel film di Maria Sole Tognazzi "Viaggio Sola" (2013), mentre il nostro ispettore del Grand Hotel Vesuvio non è in incognito, ma è la conosciutissima Annunziata Berrino, che rivela ora tutto il fascino del Grand Hotel Vesuvio con il volume: *Grand Hotel Vesuvio. Napoli, 1882-2022* (Guida, Napoli, 2022, 178 pp.), di cui è autrice con tutta la qualità di primo esperto assoluto della storia del turismo in Italia. Annunziata Berrino è per altro la fondatrice della prima rivista specializzata in storia del turismo, è autrice di numerosi saggi e libri importanti sul turismo e oggi è direttrice del CIRICE.

Il volume, con anche il testo in inglese, racconta una storia sotto vari aspetti singolari, che rispecchia anche l'aspetto del turismo partenopeo. È stato realizzato nella giusta occasione dei 140 anni dalla fondazione del 1882, diventando il terzo libro commemorativo ma il più completo sulla storia del Grand Hotel Vesuvio, dopo trent'anni dal libretto di Nello Oliviero e Alberto Luciano, *Grande Albergo Vesuvio ieri, oggi... e domani* (La Buona Stampa, Ercolano, 1992, 53 pp.) comparso per l'anniversario dei 110 anni e dopo il libro di Carlo Franco e Stefanie Sonnentag, *Grande Albergo Napoli, Napoli Grand Hotel Vesuvio* (Arte tipografica, Napoli, 1996, 164 pp.).

Il volume della Berrino è ricco di notizie inedite tratte dalle diverse fonti manoscritte e materiali iconografici custoditi negli archivi privati del Grand Hotel Vesuvio e delle famiglie proprietarie Fiorentino e Maione, nonché da altre fonti primarie d'epoca; quindi, il volume è ricco di illustrazioni con 189 immagini in totale, inclusa quella in copertina: la veduta del Vesuvio in eruzione, ripresa da una gouache napoletana, che fa la parte della collezione dell'albergo.

Innanzitutto, è molto interessante che il libro spieghi per la prima volta il motivo della denominazione dell'albergo: Hôtel du Vésuve (dal

1890 Grand Hôtel du Vésuve), elegantemente in francese, incoronando il nome del Vulcano amatissimo nei secoli da napoletani e viaggiatori stranieri. Incredibilmente dall'epoca dell'inaugurazione del 1882 fino agli inizi del Novecento la facciata con l'ingresso principale volgeva direttamente verso il Vesuvio, perché era sulla strada Santa Lucia, all'angolo con la via Chiatamone, ubicazione favorita anche dal tratto del tram. L'ingresso, quindi, non si trovava sulla via Partenope davanti al Castel dell'Ovo come è oggi. A sua volta si godeva perfettamente il Vesuvio dalle camere dal lato della facciata su via Santa Lucia. La perdita della vista verso il Vesuvio avvenne circa vent'anni dopo la sua inaugurazione, a causa della costruzione di altri alberghi contigui: prima l'Hotel Santa Lucia del 1902, poi l'Hotel Excelsior del 1907. Annunziata Berrino cita accuratamente la lettera inedita del 1903, nella quale il gestore Onorato Fiorentino lamentava questo fatto al proprietario belga di quel periodo Theophile Finet. Tuttavia, l'hotel non dimentica mai di rispettare il simbolo di Napoli, cioè il Vesuvio, che usa per il design dell'etichetta da valigia di prima della guerra, e per il logo dell'albergo durante il secondo Novecento e l'autrice analizza tutti questi passaggi interessanti nel cambiamento della grafica artistica dell'albergo legata alla presenza del Vesuvio.

Il libro è molto piacevole anche per gli amanti dell'arte. Riferisce che il primo fondatore belga dell'albergo Oscar De Mesnil raccolse una serie di sculture antiche, le "Muse di Agnano" che esponeva all'epoca nel giardino dell'albergo. Il suo ritratto in busto fu eseguito dal celebre scultore napoletano Vincenzo Gemito: la terracotta è custodita al Musée d'Orsay e il bronzo al Philadelphia Museum of Art. Il libro ha anche il ruolo d'inventario della collezione d'arte dei proprietari, dall'epoca di De Mesnil fino a quella di oggi, creata dall'attuale proprietario Sergio Maione. Questo punto di vista mi fa ricordare il lavoro del pittore

napoletano Consalvo Carelli, che pubblicò nel 1875 l'inventario della collezione dei quadri raccolti dalla famiglia degli albergatori Zir ed esposti nelle loro due aziende: l'Hotel Vittoria e l'Hotel Gran Bretagna, entrambi ubicati intorno alla piazza Vittoria a Napoli.

Il libro del Grand Hotel Vesuvio illustra sempre "a colori" una ricca collezione di quadri ad olio o a tempera di vedute di Napoli e suoi dintorni del Sette e Ottocento, incluso il dipinto di Jean-Marie Faverjon, di particolare valore anche dal punto di vista della documentazione storica: la veduta del golfo di Napoli col primo piano raffigurante la terrazza dell'Hôtel de Rome, all'epoca uno dei migliori alberghi, sullo sfondo della strada Santa Lucia del 1868 proprio all'ultimo momento prima della colmata per la costruzione del nuovo quartiere Santa Lucia.

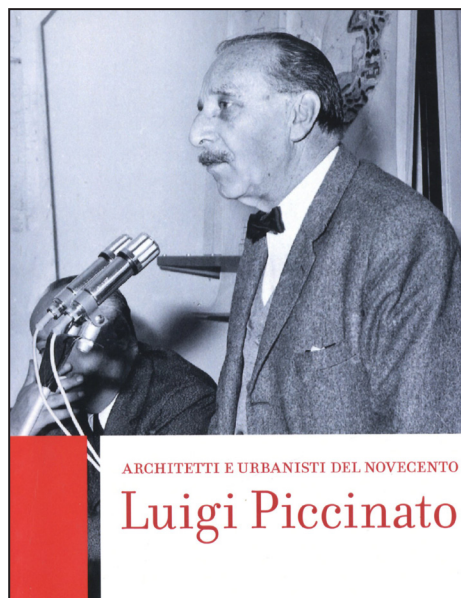
Nell'albergo vi sono anche oggetti artigianali di qualità. Il libro illustra tendaggi e passamanerie di seta di San Leucio, pavimenti di maiolica, mobili con intarsi sorrentini, argenterie antiche, ceramiche di Capodimonte, presepi napoletani, lampadari di Murano, eccetera, con le raffinatissime e eleganti foto prese con un effetto di taglio artistico da Adriano Alfaro. Il collezionismo d'arte dei Maione vanta persino opere di artisti contemporanei, come Mimmo Jodice e Mimmo Paladino esposti all'ultimo piano nell'area del ristorante panoramico "Caruso Roof Garden", dove si offre un primo piatto denominato "Bucatini alla Caruso" in omaggio al grande tenore del secolo scorso Enrico Caruso, che morì in quest'albergo nel 1921; per commemorarlo l'albergo offre anche la suite denominata Caruso, arredato con un preziosissimo mobile antico da farmacia.

I buoni alberghi di oggi si ispirano spesso a un illustre personaggio storico legato all'albergo o alla città per arredare o per decorare gli ambienti e le stanze, nel rispetto della storia e delle caratteristiche locali. Il Grand Hotel Vesuvio già dalla sua fondazione adottò questa maniera per abbellire lo spazio pubblico

dell'albergo. Annunziata Berrino documenta che il pittore Geremia Di Scanno affrescò i muri in stile pompeiano nella hall e nella sala da pranzo, per l'ovvio motivo della vicinanza degli scavi di Pompei. Inoltre, documenta il pittore Antonio Fiorentino di Cordiale, che dipinse negli anni '50 due grandi pannelli da murale raffiguranti fondali marini con vari pesci, coralli e conchiglie, ispirandosi al più antico Acquario europeo, vale a dire la Stazione Zoologica Anton Dohrn di Napoli. Il contributo singolare dell'autrice è lo slancio nel dare luce al periodo della seconda metà del Novecento. Descrive per la prima volta la storia del Grand Hotel Vesuvio, con i naturali cambiamenti per il subentro dei diversi proprietari e la loro dinamica attività commer-

ciale, sia collegata alla rifioritura del turismo a Napoli dopo il G7 del 1994 e il riconoscimento del patrimonio mondiale dell'Unesco nell'anno seguente. Il libro si conclude con l'album degli ospiti illustri, celebri e hollywoodiani, che hanno preso alloggio nell'albergo. Recentemente il Grand Hotel Vesuvio è segnalato con il segno iniziale di "L" di lusso oltre cinque stelle, come è inciso sulla lapide all'ingresso. Senza dubbio, questo importante volume commemorativo, ricco di importanti e significative notizie, contribuisce in maniera nuova e originale a segnalare la qualità e la raffinatezza dell'albergo, agevolandone l'innalzamento della qualità diventando, nel contempo, parte della storia di Napoli nobilissima simboleggiata spesso dal Vesuvio.

Il compito etico dell'architetto-urbanista nella visione di Luigi Piccinato



BELLI, A., BELLI, G. (2022). *Luigi Piccinato*, Roma, Carocci.

Recensione
di Francesca Capano

Se «l'architetto è veramente tale, ossia onesto (vorrei dire “apostolo”) contribuisce a cambiare e migliorare la società» (*Urbanistica medioevale*, Firenze 1943); in queste poche parole Luigi Piccinato (Legnano, 1899 - Roma, 1983) concentra la sua formazione, la carriera accademica, di teorico e di progettista, indicando senza indugi la sua missione: l'aspirazione verso un mondo migliore che si persegue grazie alla prassi urbanistica, espressa dalla corrispondenza tra *urbs* e *civitas*.

I due autori Attilio Belli e Gemma Belli raccontano in questo volume l'opera di un protagonista indiscusso della cultura architettonica e urbanistica del Novecento italiano. Il piccolo, solo di dimensioni, saggio è ricco di riflessioni, sempre in relazione con la vicenda storica del paese. Condensare in 155 pagine il lavoro di Piccinato, senza semplificazioni come è evidente leggendo il libro, è stata sicuramente un'impresa difficile ma portata a termine con coerenza e rigore scientifico.

Il libro è godibile, scorrevole adatto a un'ampia e variegata platea di lettori, dallo specialista, che può ripercorrere le tappe fondamentali dell'urbanistica italiana novecentesca attraverso la figura di Luigi Piccinato, a chi meno esperto e/o più giovane si sta approcciando a questi temi, soprattutto oggi quando la carenza del piano è sotto gli occhi di tutti come l'estrema

necessità della pianificazione per i territori fragili italiani.

La scrittura a quattro mani è all'unisono grazie all'affinità evidente tra gli autori; entrambi si erano già confrontati con l'opera di Piccinato e si sono ritagliati solo poche pagine in autonomia, pur nella chiara condivisione dei risultati: *Un racconto epico* di Attilio Belli e *Verso l'insegnamento universitario* e *Progetti di architettura* di Gemma Belli. Il racconto è offerto al lettore con chiarezza, in modo esaustivo e non ridondante perché filtrato dalla meditata riflessione che ne ha permesso una sintesi senza riduzione. Molto accattivante è la scansione del volume, che si deve alla collana, *Architetti e urbanisti del Novecento*, diretta da Patrizia Gabellini. Il testo è suddiviso in brevi capitoli e sintetici paragrafi; ogni capitolo è annunciato da una frase autografa del personaggio a cui è dedicato il saggio. Questo *layout*, difficile da rispettare senza un'accurata conoscenza del soggetto trattato, è diligentemente ripreso dai Belli e rende ancora più godibile e piacevole la lettura.

Le sfaccettature di Piccinato – docente, progettista, architetto, urbanista, pubblicista – sono analizzate in otto capitoli più uno dedicato alla fortuna critica, ai quali si aggiungono gli apparati come la bibliografia e l'utile cronologia. Il volume sistematizza i molti studi già condotti sull'argomento, a tal proposito si

rimanda alla bibliografia, appena citata che non potendo essere esaustiva per motivi editoriali, è molto accurata. La narrazione è cronologica ma anche tematica; mai una tappa della vita professionale di Piccinato è avulsa dal contesto storico-culturale. Si attraversano così le vicende italiane nei circa sessant'anni centrali del secolo breve, tra gli anni Venti e gli Ottanta: dalla crisi economica tra le due guerre in pieno regime fascista, agli anni della seconda guerra mondiale, al dopo guerra con la ricostruzione, fino al boom economico e all'aggressione di città e territori, quando gli studi di Piccinato e il confronto con i suoi piani, soprattutto per le città 'storiche', avrebbero potuto dare i frutti migliori. Si comprende, proprio grazie alla contestualizzazione cronologica, la complessità dell'operato di Piccinato: figura che sembra non contraddirsi mai nonostante l'Italia degli anni Venti si può considerare ancora uno stato giovane che guerre e malcostume politico, con il quale l'architetto-urbanista dovette necessariamente fare i conti, invecchiarono velocemente.

Gli esordi di Piccinato sono illuminanti. Nel 1923 si laurea a Roma presso la Regia scuola di architettura, dopo i primi due anni di studi alla Regia scuola di ingegneria. La volontà perseguita di cambiare ha in fieri la figura di architetto-urbanista per il cui riconoscimento professionale Piccinato inizia le sue battaglie subito dopo la laurea. Sono anni difficili per i neofiti architetti ancora bersaglio de «i municipalisti e [de] gli ingegneri» per i quali è ben chiaro che una fetta della professione si gioca proprio nelle trasformazioni di città e di territori. Ma il giovane Piccinato è in contatto con le personalità più influenti dell'architettura di quegli anni: Marcello Piacentini, Gustavo Giovannoni, Alberto Calza Bini. Scrive per *Architettura e arti decorative*, è il fondatore del Gruppo urbanisti romano (GUR), di cui è direttore ma è anche figura centrale della *querelle* tra tecnici comunali-ingegneri e architetti-urbanisti. L'alternativa all'asettica centralizzazione della preparazione

dell'ingegnere e del tecnico nella realizzazione del piano è l'architetto che per formazione aspira a riorganizzare la società.

È assistente volontario di Piacentini fino all'inizio dell'ufficiale carriera accademica; nel 1930 vince il concorso per la libera docenza in Edilizia cittadina e arte dei giardini (ratificata nel 1931 e confermata nel 1937) e inizia a insegnare a Napoli, dove è direttore Calza Bini. Segue quindi le orme piacentiniane, occupando la stessa cattedra del maestro a Roma. Le sue convinzioni sono alla base della riorganizzazione del corso di Urbanistica al quale lavora nel 1935-36 quando la Scuola di architettura diventa Facoltà. Il coinvolgimento è immersivo, infatti Gemma Belli usa la locuzione incontrovertibile di «costruzione del suo corso di Urbanistica» che rappresenta «il vero esordio universitario». Le fasi del corso in due annualità prevedono l'analisi urbana e territoriale e poi, facendo ricorso alle tecniche di progetto e all'applicazione delle normative, la realizzazione del piano. Dall'insegnamento alla prassi operativa e viceversa, questo è il metodo adottato praticamente fino agli anni Ottanta. Il capitolo dei piani è quello più denso; lavora a circa 120 tra progetti, concorsi e piani approvati: dalle città coloniali a quelle del sud America fino ai casi di Padova, Benevento, Napoli, Bursa, ai quali si aggiunge il progetto di fondazione urbana di Sabaudia. Tutti sono *piani à la Piccinato*, trascrivendo l'evocativo titolo del capitolo.

L'analisi è forse la fase più complessa poiché per dare risposte etiche e quindi coerenti bisogna interpretare la storia dei territori, ne scaturisce che «la città è un organismo in continuo divenire non adattabile a leggi immutabili». Insegnamento, teoria, progetto, saggi e articoli compongono un racconto circolare. Pubblica il metodo Piccinato nel 1943 nel *Compendio* delle lezioni e lo affina in *Urbanistica*, che esce nel 1947. Il valore di questo modo di intervenire, ripreso infatti dalla manualistica a partire proprio dagli stessi anni, è riconosciuto da Giuseppe

pe Astengo che ripubblica *Urbanistica* nel 1988; nell'introduzione scrive «il primo libro italiano di urbanistica, che staccandosi dai politecnici [imposta] un discorso generale, ricco di stimoli e di messaggi per il futuro». Tutto il lavoro dell'architetto-urbanista di Legnano comprende ed è rivolto a una visione, più precisamente una previsione, che contiene quindi le esigenze della società in divenire e cioè 'il futuro'.

Cura la sezione urbanistica del *Manuale dell'architetto*, progetto scientifico promosso dal CNR in previsione della ricostruzione del paese.

Proprio la ricostruzione post-guerra apre lo scenario alla componente organica, già quiescente in Piccinato, che aveva portato in Italia gli esiti degli studi tedeschi ma senza intaccare «un approccio sintetico, illuminato dall'intuizione artistica di matrice crociana», per citare le parole degli autori rivolte alle posizioni dell'urbanistica di Piccinato più lontane dall'impostazione positivista applicata all'organismo urbano. La corrente atlantista prende il sopravvento in Piccinato dal 1945, poiché gli esordi della ricostruzione avevano evidenziato la carenza del piano impostato alla visione esclusivamente razionalista. Del resto la città è un essere vivente e «L'urbanistica viene definita come lo studio generale delle condizioni delle manifestazioni e delle necessità di vita e di sviluppo della città, finalizzato a contribuire a una bella, sana, comoda ed economica vita urbana».

La riforma della legge urbanistica è indispensabile per Piccinato poiché agli esordi della sua carriera era ancora in vigore la legge 2359 del 1865 di stampo liberista. Ma in quegli anni era molto difficile scardinare il privilegio

sulla proprietà privata, nonostante la retorica fascista incentrata sull'attenzione agli aspetti sociali verso la popolazione meno abbiente. Per questo motivo Piccinato ha uno sguardo internazionale: contrappone agli esiti deludenti dell'urbanistica italiana le più avanzate teorie straniere. Nella voce *Urbanistica*, che scrive per l'Enciclopedia Treccani (1937), si riferisce al *Town Country Planning Act*, varato solo cinque anni prima, ma il confronto è anche con Francia, Prussia, Turchia, Jugoslavia, Svezia. Dal 1945 partecipa a vari comitati tecnici istituzionali; il suo atteggiamento è critico ma propositivo, poiché la ricostruzione post-bellica richiede risposte diverse, moderne e veloci. Ha un ruolo centrale nell'Istituto nazionale di urbanistica, ricoprendo più incarichi. Tra i tanti segnaliamo che dal 1957 è delegato INU nella commissione per la redazione della legge sulla protezione delle cose di interesse artistico o storico e delle bellezze naturali o panoramiche. I suggerimenti sono fattivi e attuali, sottintendono un'idea di storia che sia insegnamento e non memoria autocelebrativa fine a se stessa. Purtroppo il suo attivo coinvolgimento alla legge urbanistica è una sconfitta politica poiché non riuscì a scardinare le resistenze delle forze moderate. La pianificazione, suggerita dal Codice INU, sottoscritta con altri ad esempio Astengo, Giuseppe Samonà e Umberto Toschi, propone una pianificazione a scala territoriale ma soprattutto in grado di legare la trasformazione di città e territori allo sviluppo delle attività pubbliche, economiche dello stato. La questione del valore dei suoli è prioritaria e riguarda la facoltà dei comuni di introitare il plusvalore dei

terreni, generato dalle opere di urbanizzazione ma l'esclusione dalla Commissione tecnica per l'indennità di esproprio rappresenta la svolta negativa e la marginalizzazione politica.

Il primo numero di *Metron* esce nel 1945; la rivista è co-diretta con Mario Ridolfi. L'urbanistica, la ricostruzione, il legame con le scienze sociali e la cultura americana sono gli obiettivi. Gli autori richiamano gli altri protagonisti coinvolti, dagli illustri saggi ai cambi dei vertici, e soprattutto l'evoluzione e il cambiamento del programma editoriale, evidenziati proprio dal rapporto tra architettura e urbanistica che dopo il 1950 si affievolisce. *Metron* nel promuovere la cultura atlantica fa i conti con la ricostruzione e con grande onestà fa autocritica; poiché le teorie, portate avanti, non sono riuscite a incidere sulle scelte politiche.

Concluderei con le parole molto attuali, riprese dal capitolo *Un racconto epico*, che rimanda alla costante tensione morale «scritti e piani sono tutti legati dal racconto di una storia intensa: quella della lotta culturale e sociale degli urbanisti italiani impegnati nella cura del paese malato, utilizzando un piano urbanistico aperto e flessibile, esteso alla scala regionale, sostenuto da una coscienza urbanistica da alimentare nella battaglia contro la speculazione edilizia, e ricercando nel tempo una sintonia con uno Stato da sorreggere con una estesa pianificazione democratica. In questa lotta, la speculazione edilizia e la "pianificazione tendenziosa" portata avanti da diversi gruppi che agiscono sulla scena urbana, sotto l'egida di una insidiosa razionalizzazione, costituiscono il nemico che Piccinato crea nel proprio racconto».

Un volume sul turismo con un focus sulla città di Brescia



Turismo 4.0: storia, digitalizzazione, territorio (2021). A cura di G. Gregorini, R. Semeraro, Milano, Vita e pensiero.

Recensione
di Annunziata Berrino

Giovanni Gregorini e Riccardo Semeraro, entrambi storici economici, hanno curato questo volume che raccoglie una serie di contributi di diverse discipline e aventi tutti il turismo come tema centrale e dedicati alla storia e ai processi di digitalizzazione e di analisi del territorio.

Il libro è articolato in tre parti. Nella prima sono presenti contributi che toccano temi specifici di storia economica, tra i quali si segnala il contributo di Cédric Humair e Jan Chiarelli dedicato al ruolo dei banchieri privati nello sviluppo turistico della regione franco svizzera del Lago di Ginevra dalla metà dell'Ottocento alla vigilia del primo conflitto mondiale e la breve sintesi offerta da Rafael Vallejo Pousada, nella quale l'autore ripercorre la vicenda della Spagna nel turismo internazionale nei primi quattro decenni del Novecento. Ricordo che Humair ha a suo attivo importanti studi, prodotti di ricerche accurate sulla storia del turismo in Svizzera, mentre Vallejo Pousada ha di recente pubblicato una *Historia del turismo en España 1928-1962. Economía, política y administración turística* (Sílex Ediciones 2021).

Una seconda parte raccoglie tre contributi sulle trasformazioni recenti della comunicazione in ambito turistico, spinte dai processi di digitalizzazione, mentre la terza apre un

focus sulla città di Brescia. L'attenzione per il turismo nella città lombarda è motivata anche dai progetti di formazione e ricerca che animano la sede di Brescia dell'Università Cattolica e che si sviluppano soprattutto attraverso le scienze linguistiche e le letterature straniere. Brescia, dunque, viene analizzata in quattro saggi che esplorano la presenza e la rappresentazione della città nel sistema di comunicazione turistica. Sara Cigada presenta uno studio sulla promozione in rete del capoluogo e del suo territorio in lingua francese; Enrica Peracin e Veronica Bettinsoli si spingono a elaborare proposte per rapportare la città al turismo cinese; Alberto Albertini e Alessandro Ceriani analizzano quantitativamente e qualitativamente il panorama della ricettività e infine Maria Paola Pasini presenta un caso di fruizione culturale.

Il volume curato da Gregorini e Semeraro riflette per molti aspetti le condizioni della formazione accademica nel turismo in Italia, vale a dire l'insieme complesso, e non sempre coerente, di competenze individuali, di relazioni scientifiche, di ambiti tematici nei quali il tema del turismo presenta diversi livelli di risultati scientifici, esito dei diversi livelli di credito nei numerosi ambiti disciplinari che la complessità del turismo necessariamente interessa, coinvolge e sollecita.

In questo secondo numero della sua VII annata, «Eikonocity» si apre con una riflessione teorica e un articolo di ricerca. La prima è firmata da Michael Jakob, autorevole studioso di storia e teoria del paesaggio, che argomenta con chiarezza perché sia improprio utilizzare la definizione di “paesaggio urbano”, in quanto il paesaggio non può essere allo stesso tempo paesaggio, ovvero uno spazio altro dalla città, e spazio urbano; il secondo articolo di ricerca ricostruisce la vicenda della progettazione, realizzazione ed evoluzione funzionale del centro urbano a sostegno dell'industria Solvay in Toscana a inizio del Novecento. Il secondo gruppo di articoli intreccia invece l'iconografia della città con la storia della fotografia e sono di particolare interesse per la storia dell'iconografia delle città europee, perché si collocano al lato rispetto alla ben più fortunata coeva fotografia di città che intanto sta potenziando e arricchendo l'immaginario dell'Occidente nella fase della prima mondializzazione.