

anno III, n. 1, gen.-giu. 2018

ISSN 2499-1422

# e ikonocity

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



Università degli Studi di Napoli Federico II  
CIRICE - Centro Interdipartimentale  
di Ricerca sull'Iconografia  
della Città Europea  
Associazione Eikonocity



Federico II University Press



fedOA Press

anno III, n. 1, gen.-giu. 2018

ISSN 2499-1422

# eikonocity

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

---

Federico II University Press



fedOA Press

# eikonocity

*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



fedOA Press



*Proposte di contributi, manoscritti e pubblicazioni per recensioni:*

[www.serena.unina.it/index.php/eikonocity](http://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)*  
Salvatore Di Liello, *Università di Napoli Federico II*  
Antonella di Luggo, *Università di Napoli Federico II*  
Michael Jakob, *École polytechnique fédérale de Lausanne*  
Andrea Maglio, *Università di Napoli Federico II*  
Fabio Mangone, *Università di Napoli Federico II*  
Brigitte Marin, *Université d'Aix-Marseille*  
Bianca Gioia Marino, *Università di Napoli Federico II*  
Tanja Michalsky, *Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*  
Juan Manuel Monterroso Montero, *Universidad de Santiago de Compostela*  
Roberto Parisi, *Università del Molise*  
Stefano Piazza, *Università degli Studi di Palermo*  
Piotr Podemski, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*  
Valentina Russo, *Università di Napoli Federico II*  
Anna Tylusińska-Kowalska, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*  
Carlo Tosco, *Politecnico di Torino*  
Ornella Zerlenga, *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*  
Guido Zucconi, *Università IUAV di Venezia*

**Comitato di redazione**

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

**Direttore responsabile**

Alessandro Castagnaro, *Università di Napoli Federico II*

**Direttore artistico**

Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*

**Segreteria amministrativa**

Ilaria Bruno, *Università di Napoli Federico II*

*Questo numero è stato curato da Francesca Capano e Maria Ines Pascariello.*

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





## Editoriale 7

**Dalle prime rappresentazioni cinquecentesche come strumento  
di conoscenza o di propaganda alle proposte grafiche e metodologiche  
del primo Novecento per un mirato 'rinnovamento urbano'**

*Alfredo Buccaro*

## 11 Picturing North African Cities in the Sixteenth Century

*Valeria Manfrè*

## 31 L'immagine del Campidoglio e le pratiche di manipolazione visiva tra XVI e XVIII secolo

*Fabio Colonnese*

## 53 Palazzo de Sinno e Palazzo Barbaja. Descrizioni e contraddizioni di due residenze borghesi napoletane tra Settecento e Ottocento

*Francesca Capano*

## 69 Imágenes de una catástrofe.

**El terremoto de Melfi de 1851 en la obra de Salvatore Fergola**

*Carla Fernández Martínez*

## 81 Patrick Geddes e Gustavo Giovannoni: *conservative surgery* e 'diradamento edilizio' per la tutela della città storica

*Giovanni Spizuoco*

## Lecture & Ricerche 99

**Architettura, design e paesaggio in una fabbrica del Sud.  
Angelo Mangiarotti e la SIAG di Marcanise**

*Roberto Parisi*



# Dai 'ritratti di città' di età moderna come strumento di conoscenza o di propaganda alle proposte di 'rinnovamento urbano' del primo Novecento

Editoriale

---

I contributi presenti in questo numero offrono spunti di riflessione sul tema dell'immagine urbana europea e mediterranea e della sua evoluzione tra Cinque e Ottocento, ma anche sulle metodologie proposte, all'alba del XX secolo, da alcuni avveduti pionieri di un'urbanistica 'moderna', atte a guidare gli interventi sulla città del passato e, quindi, la sua riqualificazione e valorizzazione. Come spesso accade nei 'digest' ospitati in *eikonocity*, all'apparente voluta mancanza di un tema monografico fa spesso da contrappunto l'esistenza *de facto* di un 'filo rosso', rinvenibile in modo palese o nelle pieghe dei testi dei nostri autori. Ad esempio, nel leggere Fabio Colonnese in merito alla vicenda della rappresentazione storica di un sito unico come la piazza del Campidoglio, ci accorgiamo che, sin dall'atto della sua concezione, il disegno di quello spazio assume un significato politico che, sistematicamente, emerge nell'iconografia ufficiale: il potere temporale di Paolo III e della famiglia Farnese, promotori della sistemazione michelangiotesca, si esprime nel richiamo diretto, attraverso la rappresentazione, alla grandiosità e all'autorità dell'Antico. Ecco, allora, che già a partire dalla famosa veduta eseguita e incisa da Dupérac nel 1569 si registra una sorta di 'manipolazione' tesa a completare la piazza ancora in costruzione e ad esaltarne la pretesa unità, anche a costo di smentirne la reale forma trapezoidale e a dispetto del progetto michelangiotesco, tutt'altro che statico, bensì ambiguo e dinamico.

Nelle successive vedute prospettiche della piazza si assiste a una progressiva rinuncia alla centralità e alla visione dall'alto, abbassandosi sempre più la quota dell'osservatore verso il livello sottostante la cordonata e mettendosi così in risalto la statua di Marco Aurelio e il palazzo dei Senatori. Ciò favorisce, specie nel corso del Seicento, da un lato una fruizione meno idealizzata e più consona all'originaria idea di progressione dinamica della visione, dall'altro apre la strada a rappresentazioni 'sogettive', meno auliche e persino 'fantastiche' di quello spazio, messo sovente in rapporto con il resto della città attraverso invenzioni e artifici di artisti come Lorrain o Nattiez, degni dei più noti 'capricci' settecenteschi di un Van Wittel o di un Canaletto.

Dalla rappresentazione e interpretazione di uno spazio urbano di simile entità, la scala dell'approccio iconografico si amplia nel testo di Valeria Manfrè a quella della città del Cinquecento, rappresentata nel suo insieme agli esordi di un vedutismo che formerà presto il corredo di atlanti e di 'libri di città': dalle note rappresentazioni redatte sullo scorcio del Quattrocento, da quella di Napoli (la cosiddetta Tavola Strozzi) a quella di Firenze (la veduta 'della Catena'), entrambe attribuite a Francesco Rosselli, a quella di Venezia del 1500

di Jacopo de' Barbari, si passa alla diffusione a stampa nel corso della seconda metà del XVI secolo, il cui modello è senza dubbio da ritrovarsi nell'opera di Braun e Hogenberg per il *Civitates Orbis Terrarum*, edito nel 1575.

Ma, a fronte degli autorevoli studi sui paesaggi urbani europei intrapresi già da alcuni decenni sulla linea tracciata da Cesare de Seta, fondatore del nostro CIRICE, per il resto scarsa attenzione è stata posta all'iconografia di paesaggi urbani solo apparentemente lontani, come quelli del Nord Africa; e anche quando, come nel caso dell'autorevole serie di storia della cartografia in più volumi curata da Harley e Woodward sul finire degli anni '80 del Novecento, sono state analizzate le rappresentazioni del Mediterraneo arabo e ottomano, tali studi hanno fatto solo raramente riferimento all'iconografia delle città nordafricane, pure presenti, a partire dalla prima stampa a caratteri mobili, all'interno di atlanti e repertori di vedute urbane, proprio a partire dal *Civitates*. Risulta allora interessante, come ben sottolinea il contributo di Manfè che presentiamo, la derivazione del modello vedutistico di tali città da quello già diffuso nel contesto europeo: è quanto si riconosce, tra l'altro, nelle interessanti vedute cinquecentesche di Algeri, Tangeri, Anfa, Azemmour, Mahdia e di molte altre città analizzate nel saggio.

La rappresentazione ottocentesca del paesaggio della Basilicata, trattata da Carla Fernandez Martinez, rientra nell'iconografia delle città colpite da eventi disastrosi che comincia a diffondersi nel Mezzogiorno settecentesco, all'indomani di numerosi devastanti fenomeni, dal sisma del 1688 a quello del 1783. Il territorio lucano, segnato nella sua storia da una lunga sequenza di terremoti, fa registrare poco prima dell'Unità i terribili eventi del 1851 e del 1857: essi vennero affrontati dal governo borbonico con grande attenzione al significato politico che, in quel clima di incertezza, avrebbe potuto avere un intervento teso a una prima, sia pure limitata, soluzione del disagio economico e sociale conseguente alle distruzioni. Se, quindi, già nel contesto del Grand Tour e delle spedizioni scientifiche settecentesche la vedutistica della catastrofe urbana si era affermata quale tipo iconografico, nelle vedute preunitarie di Salvatore Fergola, aventi come tema proprio il sofferente paesaggio della Basilicata, traspare l'intento di rappresentare una realtà resa positiva e 'promettente' grazie alla decisa azione messa in campo dal governo borbonico. Un mezzo di propaganda, dunque, a fronte delle persistenti condizioni di arretratezza strutturale infrastrutturale di quel territorio.

Alla scala dell'edificio proponiamo la lettura puntuale di Francesca Capano per i palazzi napoletani de Sinno e Barbaja, contigui e prospicienti via Toledo, asse portante dell'ampliamento urbano cinquecentesco voluto dal viceré don Pedro de Toledo. Oltre ad apprendere la vicenda della loro genesi, narrata con dovizia di documentazione, e del ruolo dei proprietari nella storia economica e sociale del quartiere, possiamo seguirne l'evoluzione architettonica attraverso il repertorio dell'iconografia urbana e delle fonti catastali ottocentesche, preziose per accertarne la tipologia edilizia e, all'interno di essa, il significato della scala aperta di marca sanfeliciano. Si aggiunge così un nuovo importante tassello alla composizione del ricco mosaico relativo al fenomeno della formazione del palazzo nobiliare napoletano tra Sette e Ottocento.

Il contributo finale di Giovanni Spizuoco evidenzia come, sul principio del secolo scorso, le teorie urbanistiche di marca mitteleuropea, facenti capo al pensiero di un Sitte o di uno

Stübben, favoriscono le idee di ‘rinnovamento urbano’ di chiara impronta storicista diffuse negli scritti di Patrick Geddes e di Gustavo Giovannoni, dichiaratamente opposte alla dilagante teoria dello sventramento e alla conseguente distruzione di molti centri storici. Pur partendo da differenti punti di veduta, i due studiosi mostrano negli elaborati a supporto delle loro teorie e proposte urbanistiche una comune attenzione all’integrità degli originari nuclei urbani, ammettendo al più ‘tagli chirurgici’ – la *conservative surgery* nel caso di Geddes e il ‘diradamento edilizio’ in quello di Giovannoni – atti a valorizzare la visione delle principali emergenze monumentali.

Napoli, giugno 2018

*Alfredo Buccaro*



# Picturing North African Cities in the Sixteenth Century

Valeria Manfrè

Universidad de Valladolid

## Abstract

This article analyses North African views of the 16th century focusing on Georg Braun and Franz Hogenberg *Civitates orbis terrarum* images, through a comparative analysis with other graphic materials. The purpose is to deepen our understanding of the image of the city by looking at the methods used to represent the city during the Renaissance, the importance and degree of verisimilitude that these views were expected to achieve through a language that relied on direct, *in-situ* observation.

## La rappresentazione delle città del Nord Africa nel XVI secolo

L'articolo analizza le vedute del Nord Africa del XVI secolo esaminando le immagini del *Civitates orbis terrarum* di Georg Braun e Franz Hogenberg attraverso un'analisi comparativa con altri materiali grafici. Lo scopo è quello di approfondire la comprensione dell'immagine della città osservando i metodi usati per rappresentarla durante il Rinascimento e l'importanza e il grado di verosimiglianza che queste vedute avrebbero dovuto raggiungere attraverso un linguaggio basato su osservazioni *in loco*.

**Keywords:** Nord Africa, vedute di città, collezioni cartografiche.

North Africa, City views, Cartographic collections.

Valeria Manfrè is “Juan de la Cierva-Incorporación” Postdoctoral Research Fellow at University of Valladolid, Spain. In 2014 she got her European Doctorate in Art History from the Autonomous University of Madrid. Her primary area of research concerns the iconographical analysis of urban maps and the artistic interest of historical cartography in the early modern Habsburg Empire.

Author: valeriamanfre@gmail.com

Received April 9, 2018; accepted May 18, 2018

## 1 | Introduction

The iconography of the city has a precise chronological development from the Renaissance to the Enlightenment, and it was in Italy and then in Germany that the first autonomous, accurate views of cities – that is to say, views of single cities – were produced. Florence was the epicenter of change, and the point from which a new language to represent cities was disseminated. The idea of representing the city as a single whole or entity stemmed from the rediscovery of Ptolemaic cartography, and was equated with a view of the city from on high, which made the city clearly legible in its form, internal distribution and architecture [de Seta 2011]. Two of the earliest Renaissance perspectival cityscapes to offer a view of the full extension of a city are the ‘della Catena’ view of Florence (c. 1472) and the so-called *Tavola Strozzi* (c. 1472-1473) or *Aragonese Fleet returning to the port of Naples* attributed to Francesco Rosselli [de Seta 1988, 105-118; Pane 2009]. This new typology of cityscapes provided a full, accurate and fine-quality pictorial representation of the city viewed from an elevated position and from the sea [Manfrè 2016]. The year 1500 marked an important transition in the history of cityscapes, when the Venetian Senate granted Anton Kolb the privilege to publish and market the monumental woodcut of Jacopo de’ Barbari’s *View of Venice* (1500) [Schulz 1990; Id. 1999; Balistreri-Trincato 2009; Neher 2014]. The publication and sale of this costly print indicates that the search that had begun almost two centuries earlier for a new way to depict the city had now come to fruition, and demonstrates how these city portraits were becoming commercial products. The study of European cityscapes has grown steadily over the last thirty years. More specifically, since 1987, thanks to the ‘Atlas de la ville européenne’ research project and collaborations with

scholars from the *École des Hautes Études en Sciences Sociales* and other European research groups, the bibliography on historical cityscapes has been considerably augmented [de Seta 1996]. However, this new research has largely neglected the study of the cityscapes of North Africa. For example, the multi-volume *History of Cartography* series founded by John Brian Harley and David Woodward in the late 1980s as part of The History of Cartography Project does include some research on maps and mapping of the Ottoman world [Soucek 1992, 263-292; Rogers 1992, 228-255]. The Arab and Ottoman nautical charts [Günel 1992, 279-297; Ebel 2008, 1-22], and atlases in particular, do not deal with the cityscapes of North Africa. I propose to address this void in the scholarship and to look specifically at sixteenth-century cityscapes and other illuminated atlases for what they reveal about the complex relations between North Africa and Europe. This study will focus on cityscapes that began to circulate in Europe with the development of the printing press with movable types. More specifically, it will look at views of North African cities that appeared regularly, though not exclusively, in published atlases, tapestries, city books and other geographical compendia published throughout the sixteenth century, and the ways in which the *forma urbis* of the African city, as depicted in the cityscapes of North Africa that were produced in early modern Europe, was influenced by European culture.<sup>1</sup>

## 2 | Viewing the “Other”: North Africa into the European Cultural Representations

This analysis will look at the interrelationships between iconography, accuracy in the depiction, practice, technique and modes of representation. Firstly, it will consider what North African cities were represented, and from which position or point of view, as well as what cityscapes were considered important, and for what reasons (i.e. military, religious, antiquarian or aesthetic). A related issue is whether military and religious conflicts between North Africa and the European states influenced the production and interpretation of these images. Secondly, it is important to understand how authentic or accurate these pictorial representations are, and how their authors defend their authenticity or accuracy. In this regard, one question is whether for images of African cities, the European urban reality was recycled as an image frozen in time, as it was in the depiction of Hispanic American cities [Kagan 2000]. Lastly, what practices, techniques and modes of representation were used in the production of these cityscapes? Was there an on-site examination documented by textual notes or sketches? Does the visual representation of a building reflect the ‘idea’ of that building or does it offer an accurate portrayal? What parts of the cityscape are included? Are the city views the product of a philological and critical interpretation of classical geographical texts or descriptions of the period?

The aim is to ‘reconstruct’ these images of North Africa from a cultural historical perspective, through the first collections of cityscapes, in order to examine the significance of the presence and absence of urban portrayals in a broad variety of visual and literary sources. The information obtained from urban cartography of North Africa was often incorporated into European cartographic collections. A frequent means for contemporary Europeans to gather information for their works was to speak with well-travelled Africans (e.g., merchants, pilgrims, diplomatic agents), who would tell them about the settlements and topography of the areas they frequented. The information gleaned from these itineraries was then crosschecked with other sources. The urban landscapes often represented in maps of Africa include: Tangier, Ceuta, Algiers, Tunis, Alexandria, Mozambique, the Stadt Minae (the Fort at El Mina), Tripoli, Fort Dauphin (Madagascar), and Fort Nassau on the Guinea Coast. In order to reconstruct the history and fortune of portraits of North-African cities, the first place to go is the images contained in the six volumes *Civi-*

<sup>1</sup> The preliminary conclusions of this study were presented at the LXII Annual Conference Renaissance Society of America (31 March-2 April 2016), in the session *Early Modern Europe and Africa*, Part I. The author is a member of the research project *I+D+i Hacia Antonio Acisclo Palomino. Teoría e historiografía artísticas del Siglo de Oro* (HAR2016-79442-P).

*tates orbis terrarum*, the celebrated town book produced by Georg Braun (1541-1622), canon of the cathedral of Cologne, and the German publisher and engraver Franz Hogenberg (c.1540-c.1590), published between 1572 and 1617 with close to six hundred maps and city views of famous cities of the world, many of which await systematic study, along the lines proposed here. The triumph of the first volume, with its numerous maps, plans and views of cities around the world that were completely autonomous from the text, was endorsed through the publication of the six additional volumes that appeared successively in the following years, and then by the continuous re-editions of the opus, first by Franz's son Abraham Hogenbergh, and later in numerous countries until the eighteenth century [Nuti 1984, 3-35]. Together, this led to the establishment of iconographic archetypes for more than five hundred cities depicted in the *Civitates*.

The Latin texts that accompanied the views in this monumental collection of urban landscapes were for the most part written and reworked by Georg Braun; they are descriptive in nature and make reference to the history and geography of each city as well as to certain social and economic aspects. The texts on the *verso* of the images also had to be compelling and solid in their scientific basis, and provide readers with reliable information on the origin of the city's name and its foundation, history, economic resources, commerce, architecture and urbanism, though clearly they were secondary in importance to the cityscapes, the real focus of the whole work. The engraver Franz Hogenberg – who had already worked with Abraham Ortelius – was committed to making most of the plates. The production of a map or view of a city with its major buildings is a large undertaking that often required the participation of more than one specialist (painters, measurers, architect-engineers) and was thus quite costly. This explains why an initial portrait of a city served as the basis for a generation of views of the same city. Prototypes and earlier collections such as Hartmann Schedel's *Liber chronicarum*, Ludovico Guicciardini's *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567), Antoine du Pinet's *Plantz, pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et fortresses* (1564), Johannes Stump's *Schwytzer Chronik* (1548), some images of the United Provinces by Jacob van Deventer and, it would seem, even Sebastian Münster's *Cosmographia*, were the starting point for the preparation of the *Civitates*. Add to this the sixty-three fine, exceptional views by the Flemish draftsman Joris Hoefnagel (1542-1601), a seasoned and expert collaborator whose drawings that were later used for the *Civitates* were made from direct experience during his travels. Cornelis Chaymox contributed to the description of many places in Germany, in addition to Abraham Ortelius. Most of the bird's eye views are, with additions by Hoefnagel, copies of the views by Deventer, Leonard Abent, Simon Belmont, Hendrick Steenwyck, Jan Vermeyen, Peter Bruegel, Egidius van der Rye and Quenton van der Gracht [Ewart Popham 1936, 185, 192-193]. The fieldwork normally undertaken by travellers, draftsmen and topographers who visited different places in order to gather the most precise information first-hand was done by Hoefnagel between 1561 and 1569, the son of a well-to-do diamond merchant from Antwerp who toured France, Spain, Germany and England.

The drawings are signed and dated, and demonstrate his incomparable talent of observation and great technical pictorial skills, which together provide a notable amount of information [Colletta 1984, 45-102; Nuti 1988a, 211-217, Ead. 1988b, 545-570]. The images in the *Civitates*, a monumental literary-pictorial work, conform to a series of criteria that gave the volumes uniformity in terms of format, pagination, compositional structure, figures and ornament. The objective was to create views that allowed Italian, French, German, Dutch, Flemish and Spanish readers to 'enter into' the cities, stroll through their streets and admire the beauty of its buildings, squares and main churches in addition to reading the texts.

### 3 | The North African Views

The *Civitates* includes thirteen views of North-African cities, all appearing in the first two volumes of the atlas published respectively in 1572 and 1575. In the first volume we find the views of the Moroccan cities of Asilah, Ceuta, Tangier, Safim, Salé, Anfa (now Casablanca) and Azemour, whereas the second includes the views of Algiers, Mahdia, in Tunisia, the Peñón de Vélez de la Gomera (on the Spanish peninsula but in African territory) and two views of Tunis.

Military, religious and political motives influenced the decision to create views of certain cities and not others. Take for example the plate that illustrates Emperor Charles V's Tunis expedition against the Ottoman pirate Hayreddin Barbarossa in 1535 [Visone 2016, 1393-1434], when his forces landed in the port of La Goleta, at the entrance of the city, and sieged its fortress. To illustrate and promote Charles V's military feats, a portable pictorial chronicle was commissioned, in the form of the series of twelve monumental tapestries known as The Conquest of Tunis, now part of the Patrimonio Nacional tapestry collection in Madrid [Junquera de Vega and Herrero Carretero, 1986, 73-82; Domínguez Ortiz, Herrero Carretero, Godoy 1991]. Accompanying the Emperor on his campaign were the chronicler, humanist and collector Felipe de Guevara (1500-c.1563) [Jordan 2005, 91-113; de Guevara 2016], the imperial cosmographer and historian Alonso de Santa Cruz, and the Flemish painter Jan Cornelisz Vermeyen (c. 1500-1559) [Avilés 2008, 87-94]. Vermeyen had worked for Margaret of Austria between 1525 and 1530, and then for Mary of Hungary from 1530 to 1533, who sent him to Spain in 1534 to serve the Emperor [Horn 1989]. Vermeyen documented the military operations in carefully-detailed drawings made *in situ*; these were reworked in Brussels between 1546 and 1550 into cartoons for the tapestries, which were woven in the workshop of Willem de Pannemaker between 1548 and 1554 [González García 2007, 24-47]. Due to their symbolic importance, the details of Charles V's victory over the Moors and Turks at La Goleta and Tunis in 1535 were carefully illustrated in the tapestries, and replicas of the panels were made, as were drawings and engravings of Charles V's victories in North Africa [de Bunes Ibarra, Falomir Faus 2001, 243-257]. One noteworthy example is the series of prints made between 1560 and 1569 by Hogenberg and published in Cologne between 1569 and 1570. These seven prints, included in the *Sucesos de la Historia de Europa* were based on the tapestry cartoons by Vermeyen and Pieter Coecke van Aelst which Hogenberg could have seen in Pannemaker's workshop in Brussels [Páez, et al. 1993, 99-90]<sup>2</sup>. Both the prints and the tapestries are strongly narrative and descriptive, and merge image and history, as does the history-themed though compositionally imaginative print of Charles V on horseback entering the gates of the conquered city. The prints, like the tapestries, manifest the Hapsburg desire to project an image of victory over the infidel [Páez, et al. 1993, 110].

In addition, Charles V commissioned Alexander Mayner and Giulio d'Aquili to paint a fresco cycle in the Tower of the Queen's Dressing Room in the Alhambra of Granada [López Torrijos 2000, 123-125]. Painted between 1539 and 1546, these frescoes have also been related to the tapestry cartoons [Horn 1989, I, 26-27], but they show a degree of independence and compositional freedom rather than the impressions and details that are typical of first-hand visual accounts. Returning to the *Civitates*, the copper-engraved view of Tunis depicts the Ottoman attack of 1574 that marked the final conquest of the Maghreb. It is based on an engraving of the Imperial attack on Tunis by Mario Cartaro (c. 1540-1620), an engraver from Viterbo who worked in Rome between 1560 and 1580. Cartaro's image, printed by Antonio Salamanca, emphasized the star-shaped plans of the two fortresses in a high-angle view from the east. The cartouche for the second copper-engraved view of Tunis depicts the town from the southwest in cavalier

<sup>2</sup> National Library of Spain (hereinafter BNE), ER/2901, about 1610.

perspective, and provides some important information, such as the name of the author of the drawing, Ioanne Maio, i.e. the painter Johannes Vermeyen, also known in Spain as Juan de Mayo ‘el Barbalunga’ – followed by the words *ad vivum delinatum*. This expression indicates how essential the connection between cityscapes and direct experience was, and the importance of direct observation, which became one of the main qualities that artists of the early chorographic representations of territories belonging to the Spanish Monarchy were expected to maintain [Swan 1995, 353-372; Parshall 1993, 554-579]. Vermeyen’s insistence on verisimilitude and credibility of the events is explained and even stressed in the textual notes to the tapestry that opens the Tunis series, the Map of the Mediterranean, where the painter states that it contains only ‘the closest possible semblance of the events’, and even that precision in depicting the site outweighs purely painterly concerns [von Engerth 1889, 419-28]. Alonso de Santa Cruz supervised, and according to Horn [Horn 1989, I, 178.], authored the inscriptions. Verisimilitude and realism are stressed through the portrayal of the painter and chronicler, faithful witnesses to these events, in a number of the tapestries [de Bunes Ibarra 2006, 95-134]. This conceit is a way of emphasizing that what is being represented was seen, and of maintaining the veracity in the depiction of the geography and the cities where the military actions took place. The chroniclers even used the tapestries to back up their claims, rather than the other way around. Nevertheless, the cartouche for the Map of the Mediterranean specifies that the parts showing the sea were entrusted to a cartographer, someone who has the proper geographic and scientific training, whereas the representation of land was done by a painter, in accordance with his art. This explains the representation of certain archaeological ruins, such as the aqueduct, to increase the topographical verisimilitude. The tapestries, and consequently the plates in the *Civitates*, compound various disciplines, with painting, cosmography, history and geography used by the artist at his discretion to create an image which to one degree or another, is not a completely faithful depiction of the events. This is also apparent in the views drawn by Anton van den Wyngaerde (c. 1525-1571) [Galera i Monegal 1998], one of the most celebrated and prolific Flemish artists of the sixteenth century in the service of Philip II and author of the most important series of Spanish cities. Wyngaerde made a similar declaration, employing the expression *fecit ad vivum* – drawn from life – for his chorographic representations of cities [Haverkamp-Begemann 1969, 375-399; Id. 1986, 57, 58, 66; Gregg 2013, 323-342]. However, while we know that Vermeyen witnessed the events and travelled to the places he represents, the term *ad vivum* often implied that the artist merely made an effort to reproduce reality as accurately as possible, though in fact he may have been working on the basis of a highly reliable engraving or drawing. These copper-engraved views sometimes represent specific buildings that were associated with the imaginary of the city and chosen by the artists who participated in producing the work. In this manner, certain conventional elements were mixed in with other truthful ones.

Overall, in the evolving image of North-African cities, we find a mixture of Mediterranean and Northern European architectural typologies, making it sometimes difficult to clearly identify some of the cities that are depicted. This ‘hybridization’, however, was not unique to the depiction of North African cities, as some images of cities were recycled, such as the more symbolic and less descriptive images from the *Liber chronicarum* (1493) by Hartmann Schedel (1440-1514). This explains how Brunelleschi’s dome, for example, was subtracted from its context and perfectly reinterpreted in a German context, in the city of Trier [Nuti 1996, 64].

The earliest images of North-African cities are primarily symbolic in nature, and provide scant documentary evidence of the cities represented. An analysis of the representation of the cities



Fig. 1: *Tvunes vrbs*, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Cologne 1575, vol. II, plate 58.



Fig. 2: *Thvnis*, in Franz Hogenberg, *Sucesos de la Historia de Europa (1569-1570)*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, ER/ 2901.



TVNES, OPPIDVM Barbaricæ Regni sedes, Anno 1535,  
cum à Carolo V. Imp. expugnaretur, à Joanne Alvaro eius Ma.  
iel facta p[er] fore ad Alham delineatum.

Fig. 3: Tvunes, *Oppidvm*, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Cologne 1575, vol. II, plate 57.



Fig. 4: Jan Cornelisz Vermeyen, *Map of Mediterranean*, 1548-1554. Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A230-6289, S.13/1. © Fundación Carlos de Amberes. Photo: Paul M. R. Maeyaert.

in the four Pastrana Tapestries portraying king Alfonso of Portugal's victories in Asilah and Tangier in 1471 the Landing at Asilah, Siege of Asilah, Assault on Asilah and Conquest of Tangier— and the two tapestries on the conquest of Ksar es-Seghir in 1458 confirms this [de Bunes Ibarra 2010; Id. 2011, 225-247; Meira Araújo 2013, 43-56]. Another frequent typology is the view of the city from the sea. The Conquest of Tangier is a frontal view of the city from the water, as if it were taken from a ship approaching the port. This typology will be repeated over and over again thanks to the dissemination of the *Civitates* plates by Braun and Hogenberg. In fact, the most scientific chorography, providing credible portraits of cities, was produced through the diffusion of models from the *Civitates*, in representations that are more accurate in terms of topography and architecture, though not entirely unbiased in historical and cultural terms. These birds-eye views and city outlines visually stress the importance of the height of some of the more representative buildings, such as religious and civil structures that rise above the town, and towers on their walls from which the approaching enemy could be seen at a great distance. In iconographic terms, height became a symbol of city.

The depiction of Tangier's most emblematic images reflects the power of Alfonso V in Africa. The title of the *Civitates* plate Tingis, Lusitania, Tangiara makes reference to the Portuguese occupation of coastal Morocco, including Tangier and Asilah, which were taken in 1471, although effective Portuguese presence began with the conquest of Ceuta in 1415 and ended with the evacuation of Mazagão, in 1769. This view of Tangier can be dated to the early sixteenth century and has a distinctly European appearance. Structural renovations on the one hand, and shifts in representation, with new elements that substituted the older Merinid structures, are apparent in the presence of the late-medieval-style castle built onto the kasbah and the cathedral built onto the great mosque [de Menezes 1732, 41; Correia 2008, 217-220]. The high, compact, towered structure that overlooked Tangier from its highest point, with lower blank walls, upper perforated wall and tile roof, is inscribed 'Domus Praefectj' in the engraving. To the north-east, defending the port is a large, European-looking castle, called New Castle, built by order of John II of Portugal (1481-1495), with double walls and a square tower to defend the site on the side open to the sea. This structure is described by Menezes as the residence of a governor [de Mezenes 1732, 45]. Elements on the New Castle, such as the torre de homenaje, or keep, topped by a balcony with semi-circular bartizans on the corners and a steep timber-frame and tiled roof, are similar to other towers on Portuguese castles, such as the towers of Bragança, Estremoz and Beja [Correia 2008, 224; Moreira 1989]. And inside, the castle had other, less military sections with tile roofs and chimney pots, as seen in the engraving. A stretch of wall fortification known as a coracha, built during the reign of João II, joined the keep to a large tower, or torreón, as per the inscription 'Arx aedificata a D. Ioanne Lusitaniae Rex, eius nominis II'.

Though the accuracy of city views increased over time, these city portraits contain slight distortions and some visual correction solutions employed by the draftsman. To wit, the engraver of the *Civitates* plates, Franz Hogenberg, claimed that sometimes the actual perception of a city was manipulated in order to enhance the appreciation of the whole [Goss 1992, 5]. In this instance, it is clear that the new model of the Christian city has been grafted on to its Islamic forebear. The view of the city of Aprodium, current-day Mahdia, also evokes a historical event; specifically, the Spanish conquest of the African peninsula led by the Spanish Admiral Andrea Doria [Baskins 2017, 25-48]. This event was first commemorated in 1551, with the publication in Antwerp of Juan Cristobál Calvete de Estrella's *De Aphrodisio Expugnato* commentaries. The text by the Spanish chronicler was accompanied by a woodcut that served as a prototype for a



Fig. 5: *Conquest of Tangier*, tapestry, Pastrana (Guadalajara) Museo de la Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción. © Fundación Carlos de Amberes. Photo: Paul M. R. Maeyaert.

plate in volume II of the *Civitates* that was, again, widely disseminated. Here there are obvious errors in the drawing of the city, and in the broad panorama of the peninsula, the artist has emphasized aspects of the naval attack and siege to the east and west.

The deliberate use of the chronicles of Alonso de Santa Cruz, written to authenticate events of the war where the Emperor was present, as a source for the tapestries and consequently all of the images that draw on them, demonstrates an existing interest in depicting the military enterprise and reconstructing the orography of the terrain. The chronicle's realistic and factual account of events, unencumbered by excessive allegory, was a novelty that went on to characterize future iconographic representations related to military events. Cityscapes both engage and influence the issues of their time and are the product of scientific, social and cultural developments.

In identifying the prototype used as a source for the *Civitates* view of Algiers, one must turn to maps produced in Italy in the late fifteenth and early sixteenth centuries. Despite showing early promise, the market for printed maps in Florence was impacted by the city's commercial decline and was soon surpassed by the production of maps, views, plans and books in Rome and Venice [Bellini 1975, 19-45; Bonaventura 1960, 430-436], where the cartographic printing industry seized on novel textual and visual descriptions of territory. Some of Rome's greatest publishers included Antonio Lafréry [Borroni Salvadori, 1980], Antonio Salamanca [Misiti 1992, 545-563], Claude Duchet and Francesco Tramezzino. The *Civitates* view of Algiers derives from a 1541 image of the city printed by Salamanca, which was then frequently revised and disseminated, by Matteo Florimi among others. The image of Algiers was also based on a historical event. Fueled by the Tunisian success of 1535, Charles V turned his attention to Algiers, and in 1541 attacked the city. The *Civitates* view of Algiers depicts the formidably fortified town in a low bird's-eye view based on the sketch by an exceptional eyewitness, the painter Cornelisz Anthonisz who returned from the expedition with a drawing of Algiers that circulated throughout Europe in an adapted form, through prints and engravings. It is possible that Anthonisz made the sketch



Fig. 6: *Tingis, Lusitanis, Tangiara*, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Cologne 1572, vol. I, plate 56.

from a ship that, given the catastrophic outcome of the campaign, might not even have landed. According to Skelton, the *Civitates* view of the Peñón de Velez de la Gomera also has an Italian source [Skelton 1965, xliii], an image that is either by the Venetian publisher and book merchant Giovanni Francesco Camocio in 1570, or Fernando Bertelli (c. 1570). The view of the Peñón in the *Civitates* is also related to Wyngaerde's drawings of 1564 [Bravo Nieto 2016, 237-238; Bustamante García 2008, 169-178], two of which demonstrate his great talent for observation<sup>3</sup>; the first one is taken from the sea and emphasizes the Peñón's place on the coast, and the second one looks out from a promontory onto the sea, similar to the perspective in the *Civitates*' plate. The views of the other Moroccan cities – Anfa, Asilah, Azemmour, Safim, Salé and Ceuta – may have been based on images taken from Portuguese chronicles of the Portuguese presence on the Atlantic coast of Morocco. One such source may have been the chronicle written by the bishop Jerónimo Osorio and published in Cologne in 1574, which may have been provided to Braun by the mayor of Cologne and merchant, Constantin von Lyskirchen (d. 1581) as an iconographic and descriptive source [Skelton 1965, vii-xxiii]. Cortesao and Teixeira da Mota mention the possible existence of a Portuguese manuscript enriched with views of cities, similar to the *Lendas da Índia* by Gaspar Correia or the *Livro de Lisuarte de Abreu*, both completed before 1564 [Cortesão 1960, 173]; however, these works do not deal with North Africa. These six images of Moroccan cities constitute a group for which no specific visual or pictorial source has been identified. A hypothetical source is Duarte de Armas (c. 1465-15??) [Correia 2008, 42], the Portuguese royal escudeiro and talented draughtsman who participated in the expedition along the Moroccan coast in 1489 and during the summer of 1507 and made drawings of the fortifications on the Spanish-Portuguese border for King Manuel I of Portugal (1469-1521) [Elbl 2013, 925-26]. His drawings, plans, panoramic views and notes on the cities and towns of northeastern Portugal were brought together in a codex known as the *Livro das fortalezas do reino* (1510) [Pimenta 1944; da Silva Castelo-Branco 1994, 101-105]<sup>4</sup>. Duarte de Armas's artistic activity was thus quite broad and spanned a variety of locations. In his *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel*, printed

<sup>3</sup> Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, Cod. min. 41, f. 68r and f. 79r.

<sup>4</sup> Codex A, Arquivo Nacional da Torre do Tombo Lisbon; Codex B BNE; Brás Pereira de Miranda, *Fronteira de Portugal justificada pelos Reis deste Reyno*, National Library of Portugal in Lisbon, 1642 (codex II 192).

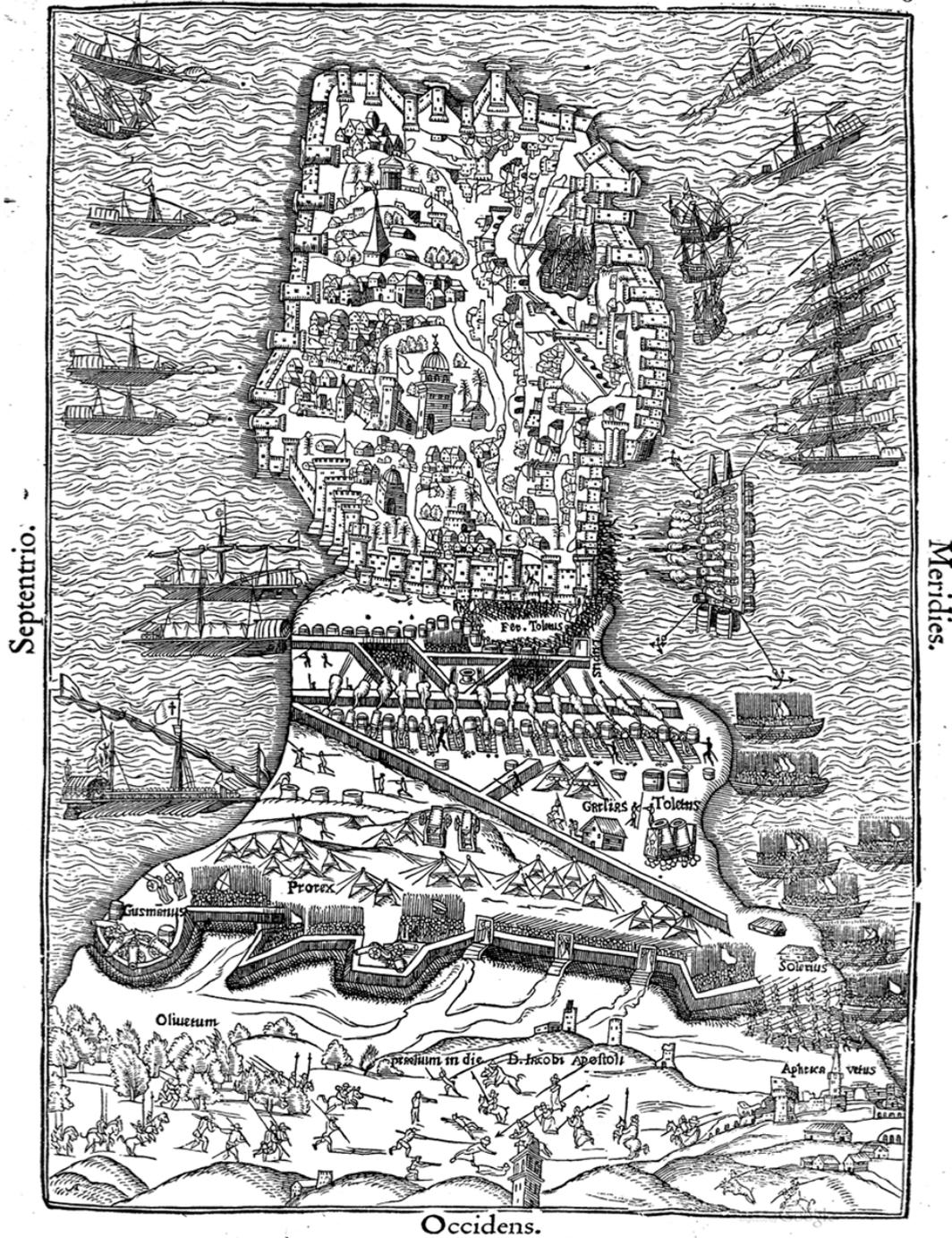


Fig. 7: Mahdia, in Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *De Aphrodisio Expugnato commentaries*, Antwerp 1551, Madrid, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense, BH FLL 20382.

Fig. 8: *Africa Aphrodisvm*, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Cologne 1575, vol. II, plate 57.



Fig. 9: *Algerij*, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Cologne 1575, vol. II, plate 59.





24 Fig. 10: *Algeri*, A[ntonio] S[alamanca] excvd, 1541. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/21886.

Fig. 11: *Peñón de Veles*, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, vol. II, plate 57, Cologne 1575.



in Lisbon in 1566 [Chronica 1926, 245; Cortesão 1935, 110-111], the Portuguese chronicler, philosopher and humanist Damião de Góis says that Duarte de Armas, whom he describes as a ‘great painter’, accompanied the Portuguese captain Jo João de Meneses in 1507 in order to make drawings of the river mouths and lands around Azammour, subsequently conquered by the Portuguese in 1513, the fort of La Marmora, Salé and Larache. The authors of the *Civitates* may have used them as models, however at present it is not clear they still exist. In addition, the authors of the *Civitates* may also have been able to use the maps and illustrations, no longer in existence, of the Moroccan coast that adorned the *Esmeraldo de situ Orbis* manuscript by the Portuguese cosmographer Duarte Pacheco Pereira (1505-1508) [Daveau 1999-2000, 79-132] even though they were not made by Pereira, who simply selected the images from the documentation available at that time, such as the Duarte de Armas drawings for Larache and Anife [Alegria, Suzanne, Garcia, Relañó 2007, 1012].

### 5 | Conclusions

These views most of them depicted as if seen from aboard an approaching ship differ from medieval renderings in their use of perspective, which made it possible to incorporate elements that are proper to the topography and morphology of cities. In the cases here analysed, the clients and authors of the views do not come from the local society, and the city is transformed into a celebratory icon that often magnifies military events. Moreover, their European appearance takes place in the context of the city books editorial novelty that sees the *Civitates orbis terrarum* it leader [Behringer 1996, 148-157]. The difficulty of representing the city’s shape provides an overview of the authors’ strategies used to recreate the “best” representation of the city’s design. At the same time, these images also suggest the way in which the artists conceived



Fig. 12: Anfa, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, vol. I, Cologne 1572.

Fig. 13: Azemmour, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, vol. I, Cologne 1572.



their works. The descriptive capacity of the figurative and textual language is often subjected to a Eurocentric mental scheme that could be based on topographical details recorded in words and images. This process does not exclude a personal elaboration of the author with the aim of creating an image of urbs that is not entirely faithful, but which makes then easy identifiable, overcoming the symbolic-celebratory representations.

Nevertheless, they still betray what Craig Harbison has called the ‘model-book mentality’ [Harbison 1995, 21-34]. Their image of the city is no longer an imaginary collage or mix of fictitious elements, but is not an entirely accurate depiction either. These cityscapes of North Africa are notable for their increased accuracy, based as they are on on-site topographic surveys and reliable, even topographically exact information with perfectly recognizable outlines. On the other hand, some of their iconographic elements relate them to more conventional representations, and suggest that such compositions were based on notes taken during travel by artists who were familiar with the city represented. They include buildings that belong to the city’s imaginary, chosen by the artist, and mix conventional elements with more accurate ones.

Fig. 14: Asilah, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, vol. I, Cologne 1572.



© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

Fig. 15: Ceuta, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, vol. I, Cologne 1572.



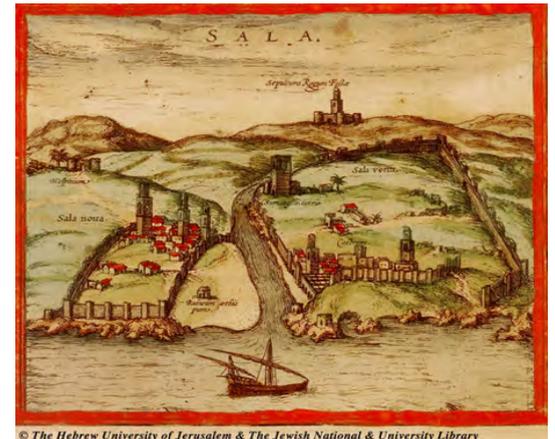
© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

Fig. 16: Safim, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, vol. I, Cologne 1572.



© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

Fig. 17: Salé, in Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, vol. I, Cologne 1572.



© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

## Bibliografía

- ALEGRIA, M.F., DAVEAU, S., GARCIA J.C., RELAÑO, F. (2007). *Portuguese Cartography in the Renaissance*. In *The history of cartography, cartography in the European renaissance*, edited by D. Woodward, vol. 3, Chicago, University of Chicago Press, pp. 975-1068.
- AVILÉS, L.F. (2008). *Ética del espectador: Vermeyen y Garcilaso ante la conquista de Túnez*. In *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, coord. por P. Ruiz Pérez, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 87-94.
- BALISTRERI-TRINCANATO, C. (2009). *Venezia città mirabile: guida prospettica di Jacopo de' Barbari*, Caselle di Sommacampagna, Cierre.
- BASKINS C. (2017). *De Aphrodisio expugnato: the siege of Mabdia in the Habsburg imaginary*, in «Il Capitale culturale», n. 6, pp. 25-48.
- BELLINI, P. (1975). *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, in «I quaderni del conoscitore di stampe», n. 26, pp. 19-45.
- BEHRINGER, W. (1996). *La storia dei grandi Libri delle Città all'inizio dell'Europa moderna*. In *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 148-157.
- BONAVENTURA, M.A. (1960). *L'industria e il commercio delle incisioni nella Roma del '500*, in «Studi Romani: Rivista Bimestrale dell'Istituto di Studi Romani», n. 8, pp. 430-436.
- BORRONI SALVADORI, F. (1980). *Carte, piante e stampe storiche delle Raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.
- BRAVO NIETO, A. (2016). *Ciudad, guerra y dibujo en el siglo XVI: Imágenes desde Trípoli hasta el Atlántico marroquí*. In *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica: siglos XVI-XVIII*, coord. por A. Cámara Muñoz, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, pp. 237-238.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A. (2008). *La conquista del Peñón de Vélez de la Gomera en 1564*. In *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, coord. por M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde, W. Rincón García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 169-178.
- Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel* (1926), parte III, Coimbra, Imp. da Universidade.
- COLLETTA, C. (1984). Il "Theatrum urbium" e l'opera di Joris Hoefnagel nel Mezzogiorno d'Italia: (1577-1580), in «Archivio storico per le Province Napoletane», n. XXI, pp. 45-102.
- CORTESÃO, A. (1935). *Cartografia e cartógrafos portugueses dos séculos XV e XVI*, 2 vols., II, Lisboa, Seara Nova.
- CORTESÃO, A. (1960). *Portugaliae monumenta cartographica*, Lisboa, s.n., I.
- CORREIA, J. (2008). *Implantação da cidade portuguesa no Norte de África: da tomada de Ceuta a meados do século XVI*, Porto, FAUP publicações.
- DA SILVA CASTELO-BRANCO, M. (1994). *O livro de Duarte de Armas*. In *A arquitetura militar na expansão portuguesa*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, pp. 101-105.
- DAVEAU, S. (1999-2000). *A propósito das 'pinturas' do litoral marroquino incluídas no Esmeraldo de Situ Orbis*, in «Mare Liberum», nn. 18-19, pp. 79-132.
- DE BUNES IBARRA, M.A., FALOMIR FAUS, M. (2001). *Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez*. In *Europeísmo y Universalidad. Religión, cultura y mentalidad*, coord. por L. Castellano Castellano, F. Sánchez-Montes González, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 243-57.

- DE BUNES IBARRA, M.A. (2006). *Vermejen y los tapices de la Conquista de Túnez*. In *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, coord. por B.J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, Editorial Complutense, pp. 95-134.
- DE BUNES IBARRA, M.A. (2010). *Las hazañas de un rey: tapices flamencos del siglo XV en la Colegiata de Pastrana. Historia y armamento*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes.
- DE BUNES IBARRA, M.A. (2011). *Las empresas africanas de las Monarquías ibéricas en las tapicerías reales*. In *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, coord. por F. Checa Cremades, B.J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, pp. 225-247.
- DE GUEVARA, F. (2016). *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, edición de E. Vázquez Dueñas, Madrid, Akal.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città, dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.
- DE SETA, C. (1988). *L'immagine di Napoli nella Tavola Strozzi e Jan Bruegel*. In *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Electa Napoli, pp. 105-117.
- DE SETA C., a cura di, (1996). *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Napoli, Electa Napoli.
- DE MENEZES, D.F., *Conde da Ericeira (1732). Historia de Tangere, que comprehende as noticias desde a sua primeira conquista ate a sua ruína*, Lisboa, Occidental, na Officina Ferreiriana.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., HERRERO CARRETERO, C., GODOY, J.A. (1991). *Resplendence of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- EBEL, K.A. (2008). *Representations of the Frontier in Ottoman Town Views of the Sixteenth Century*, in «Imago Mundi», n. 60, pp. 1-22.
- ELBL, M.M. (2013). *Portuguese Tangier (1471-1662). Colonial urban as cross-cultural skeleton*, Toronto, Baywolf Press.
- EWART POPHAM, A. (1936). *Georg Hoefnagel and the Civitates orbis terrarum*, in «Maso Finiguerra», n.1, pp. 185-193.
- GALERA Y MONEGAL, M. (1998). *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J.L. (2007). «Pinturas tejidas». *La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez*, in «Reales Sitios», n. 44, 174, pp. 24-47.
- GOSS, J. (1992). *Ciudades de Europa y España. Mapas antiguos del siglo XVI de Braun & Hogenberg*, Madrid, Cop.
- GREGG, R.E. (2013). *Further insights into Anton van den Wyngaerde's working methods*, in «Master Drawings», n. 51, pp. 323-342.
- GÜNSEL, R. (1992). *Representations of Towns in Ottoman Sea Charts of the Sixteenth Century and their Relation to Mediterranean Cartography*. In *Soliman le Magnifique et son temps, publiés par G. Veinstein*, Paris, La Documentation Française, pp. 279-297.
- HARBISON, C. (1995). *Fact, symbol, ideal. Roles for realism in Early Netherlandish painting*. In *Petrus Christus in renaissance Bruges. An interdisciplinary approach*, edited by, M.W. Ainsworth, Turnhout, Brebols, pp. 21-34.
- HAVERKAMP-BEGEMANN, E. (1969). *The Spanish Views of Anton van den Wyngaerde*, in «Master Drawings», 7, pp. 375-399.
- HAVERKAMP-BEGEMANN, E. (1986). *Las vistas de España de Anton van den Wyngaerde*. In *Ciudades del Siglo de oro. Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde*, edited by R.L. Kagan, Madrid, El Viso, pp. 54- 67.

- HORN, H.J. (1989). *Jan Cornelisz Vermeyen (1500-1559): Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, 2 vols., Doornspijk, Davaco.
- JUNQUERA DE VEGA, P., HERRERO CARRETERO, C. (1986). *Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional*. Volumen I: Siglo XVI, Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 73-92.
- JORDAN, A. (2005). *The Manufacture and Marketing of Flemish Tapestries in Mid-Sixteenth Century Brussels. Two Habsburg Patrons and Collectors: Mary of Hungary and Catherine of Austria*. In *Ao Modo de Flandres. Disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415 - 1580)*, coord. por B.J. García García, F. Grilo, Lisboa, Madrid, Carlos de Amberes, pp. 91-114.
- KAGAN, R.L. (2000). *Urban images of the Hispanic world, 1493-1793*, New Haven-London, Yale University Press.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (2000). *Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- PÁEZ, E. et al. (1993). *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, Julio Ollero.
- MANFRÈ, V. (2016). *Realidad, artificio y ficción: la representación de la ciudad mediterránea*, in «Quintana», vol. 15, pp. 167-181.
- MEIRA ARAÚJO, I. (2013). *As representações da guerra medieval. As Tapeçarias de Pastrana como ponto de partida*, in «Cadernos de História da Arte», n.1, pp. 43-56.
- MISITI, M.C. (1992). *Antonio Salamanca: qualche chiarimento biografico alla luce di un'indagine sulla presenza spagnola a Roma nel '500*. In *La stampa in Italia nel Cinquecento*, a cura di M. SANTORO, 2 vols., Roma, Bulzoni Editore, I, pp. 545-563.
- MOREIRA, R., dir. (1989). *História das Fortificações portuguesas no Mundo*, Lisboa Alfa.
- NEHER, G. (2014). *Space and time: another look at Jacopo de' Barbari's View of Venice (ca. 1550)*, in «Renaissance studies», n. 31, 2, pp. 10-12.
- NUTI, L. (1996). *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio.
- NUTI, L. (1988a). *The Urban Imagery of Georg Hoefnagel*. In *Prag um 1600 Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, Freren, Luca Verlag, pp. 211-217.
- NUTI, L. (1988b). *The mapped views by Georg Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye*, in «Word & Image», n. 2, pp. 545-570.
- NUTI, L. (1984). *Alle origini del Grand Tour: immagini e cultura della città italiana negli atlanti e cosmografie del secolo XVI secolo*, in «Storia Urbana», n. 27, pp. 3-35.
- PANE, P. (2009). *La Tavola Strozzi tra Napoli e Firenze: un'immagine della città nel Quattrocento*, Napoli, Grimaldi.
- PARSHALL, P. (1993). *Imago Contrafacta: Images and facts in the Northern Renaissance*, in «Art History», n. 16, pp. 554-579.
- PIMENTA, A. (1944). *Duarte Darmas e o seu Livro das Fortalezas*, Lisboa, Edição do autor.
- RENDA, G. (1992). *Representations of Towns in Ottoman Sea Charts of the Sixteenth Century and their Relation to Mediterranean Cartography*. In *Soliman le Magnifique et son temps, publiés par G. Veinstein*, Paris, La Documentation Française, pp. 279-297.
- ROGERS, J.M. (1992). *Itineraries and Town Views in Ottoman Histories*. In *The History of Cartography*, edited by J.B. Harley, D. Woodward, vol. 2, part 1, Chicago, University of Chicago Press, pp. 228-255.
- SCHULZ, J. (1990). *La veduta di Jacopo de' Barbari. La cartografia, vedute di città e geografia moralizzata nel Medioevo e nel Rinascimento*. In Id., *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, Panini, pp.13-63.

- SCHULZ, J. (1999). *La grande veduta a volo d'uccello di Jacopo de' Barbari*. In *A volo d'Uccello*, a cura di G. Romanelli, S. Biadene, C. Tonini, Venezia, Arsenale, pp. 58-66.
- SKELTON, R. (1965). 'Introduction'. In G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, 3 vols., Amsterdam, I, Theatrum Orbis Terrarum.
- SOUCEK, S. (1992). *Islamic Charting in the Mediterranean*. In *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, the Traditional Islamic and South Asian Societies*, edited by J.B. Harley, D. Woodward, vol. 2. part 1, Chicago, University of Chicago Press, pp. 263-292.
- SWAN, C. (1995). *Ad vivum, naer het leven, from the life: defining a mode of representation*, in «Word & Image», n. 11, pp. 353-372.
- VISONE, M. (2016). *Tra sacro e profano: raffigurazioni scolpite di città tra XV e XVII secolo. Uomini d'arme, artisti e vedute in viaggio per l'Europa*. In *Universos en orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, coord. por R.M. CACHEDA BARREIRO, C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 2 vols., Santiago de Compostela, Alvarellos editora, II, pp. 1393-1434.
- VON ENGERTH, E. (1889). *Zu der Abhandlung über die im kaiserlichen Besitze befindlichen Cartone, darstellend Kaisers Karl V. Kriegszug nach Tunis, von Jan Vermayen (Nachtrag)*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», n. 9, pp. 419-428.

# L'immagine del Campidoglio e le pratiche di manipolazione visiva tra XVI e XVIII secolo

Fabio Colonnese

Sapienza Università di Roma

## Abstract

L'analisi delle rappresentazioni del Campidoglio michelangioloesco, con le sue peculiarità geometriche e percettive, consente di identificare alcune tecniche di manipolazione visiva adottate dagli artisti, ponendole in relazione sia con la forma e l'esperienza del luogo, sia con la produzione di capricci architettonici.

## The image of Campidoglio and the practices of visual manipulation between 16th and 18th centuries

The analysis of the representations of Michelangelo's Campidoglio, with its peculiar geometrical and perceptual features, allows to identify artists' techniques of visual manipulation, relating them to the place's experience and form as well the production of architectural capriccio.

**Keywords:** Campidoglio, Analisi prospettica, Veduta.  
Campidoglio, Perspective Analysis, Veduta.

Fabio Colonnese è architetto e PhD in Disegno e Rilievo del Patrimonio Edilizio alla Sapienza Università di Roma, dove ha insegnato Geometria Descrittiva, Rilievo e Disegno dell'Architettura. Si occupa di labirinti, ricostruzioni digitali, dispositivi prospettici, immagini urbane.

Author: [fabio.colonnese@uniroma1.it](mailto:fabio.colonnese@uniroma1.it)

Received March 28, 2018; accepted May 15, 2018

## 1 | Introduzione

Questo articolo prende in considerazione un campione eterogeneo di rappresentazioni del Campidoglio a partire dal progetto di Michelangelo del 1535 fino al termine del XVIII secolo. Lo studio, già presentato in forma ridotta [Colonnese 2017a], intende mettere in relazione la situazione spaziale riprodotta nelle immagini con la forma reale del complesso capitolino allo scopo di studiare le pratiche operative e le strategie di manipolazione grafica adottate dagli artisti. In particolare, l'autore ha sottoposto alcune rappresentazioni ad una analisi prospettica e proporzionale per valutare sia la resa dell'effetto spaziale concepito da Michelangelo con l'uso delle quinte laterali divergenti, sia l'inclusione nell'immagine, oltre alla forma della piazza, dell'esperienza del percorso di ascensione e dell'intorno urbano. Infine vengono considerate alcune opere etichettabili come capricci architettonici che ritraggono il Campidoglio adottandone parti salienti e riconoscibili in chiave intertestuale e combinandole con altri monumenti.

## 2 | Il Campidoglio come sequenza spaziale

Nel primo ventennio del Cinquecento giunse a maturazione la rivoluzione artistica fiorentina iniziata un secolo prima: in quest'epoca di concorsi, di riletture vitruviane, di scambi culturali, di scoperte geografiche ma anche di continue e sanguinarie lotte di potere, l'attenzione di alcuni artisti si concentrò sull'esperienza umana e sui modi per orchestrarla in architettura, affidando al movimento umano il compito di legare percettivamente e simbolicamente gli spazi. Nel complesso del Campidoglio [Portoghesi e Zevi 1964; Ackerman 1988; Tittoni e Spezzaferro 1991; Burroughs 1993; Andreani 2005; Bedon 2008], ennesima declinazione della “montagna sacra”



Fig. 1: Vista panoramica del Campidoglio salendo lungo la cordonata (foto dell'autore).

voluta da Paolo III Farnese intorno al 1535, Michelangelo rielaborò le strutture preesistenti in una sequenza di spazi con caratteri differenti, incatenati l'un l'altro dal percorso sacro di salita al colle che nasconde fino agli ultimi gradini la visione della “piazza”, la grande novità urbana del secolo. La cordonata, «concepita come una scala mobile al rallentatore per condurre i visitatori verso il cielo e depositarli sulla soglia dell'autorità municipale» [Morgan 1966, 209-211], instaura un percorso assiale e lineare, che nelle intenzioni di Michelangelo avrebbe dovuto iniziare dall'attuale piazza del Gesù [Andreani 2005]. «La scala che accentua il distacco dalla città e implica per la piazza il concetto di recinto, è via trionfale ed (...) elemento essenziale per decodificare il monte in senso biblico come mediazione tra Terra e Cielo» [Portoghesi 1970, II, 203]. La quinta scenica della balaustra, con le enormi sculture poste su di essa e rivolte verso la città, costituisce il primo fuoco prospettico per il visitatore che sale. Lo sguardo si sposta quindi sulla torre capitolina per poi scendere gradualmente sulla statua equestre di Marco Aurelio che si rivela sopra la soglia. A metà circa della cordonata, quando i complessi scultorei ancora nascondono le discontinuità tra gli edifici, il disegno delle lesene giganti e le balaustre con statue sui loro coronamenti appaiono alla medesima altezza, donano per un istante l'illusione che la piazza sia definita da un unico edificio disposto ad U.

Giunti in cima, l'architettura di Michelangelo rivela la sua natura teatrale, composita e centrifuga. Alle spalle, oltre la cordonata e il retro delle sculture, si apprezza lo skyline urbano e il profilo della cupola di San Pietro all'orizzonte; di fronte, intorno alla statua equestre, un articolato sistema centrifugo di centri prospettici e percorsi alternativi definito dalle quinte laterali di Palazzo Nuovo e Palazzo dei Conservatori, dal Palazzo Senatorio sul fondo. Aperture verso il paesaggio circostante ed ulteriori rampe si rivelano poi negli angoli aperti della piazza, mentre la scalinata doppia sul fronte del Palazzo Senatorio segnala il proseguimento del percorso. Concepite per mascherare irregolarità e preesistenze naturali, le quinte divergenti dei due palazzi laterali allestiscono un sistema anti-prospettico [Portoghesi 1970, II, 207] o a prospettiva rallentata [Colonnese 2016b], che ha l'effetto di ridurre sia l'impressione visiva di profondità, sia la grandezza apparente del Palazzo Senatorio. La statua al centro, che alimenta gli effetti ottici di parallasse coi fondali architettonici, produce una «possibilità di scelta tra due percorsi che implica un'ambivalenza anti-classica: si entra nella piazza secondo un asse centrale ma il cammino diretto è ostacolato prima dal monumento e poi dal fatto che le scale di accesso sono due. Non solo il visitatore è obbligato a scegliere tra due percorsi equivalenti ma è anche sviato dal vigoroso disegno a stella del pavimento, che gli suggerisce un diverso moto lungo i tracciati curvilinei centripeti o centrifughi» [Ackerman 1988, p. 66-67]. In prossimità della statua, si scopre la sua ulteriore funzione di riferimento prospettico per la visione ravvicinata degli edifici, messa in luce dalle analisi di Werner Hegemann e Elbert Peets [1922, 43], basate sulla *Optische Maaastab* elaborata da Maertens alla fine del XIX secolo [Colonnese 2017<sup>b</sup>]. Il visitatore «viene intensamente impegnato dall'ambiente architettonico, in una misura mai richiesta prima di allora nel Rinascimento. Costringendo l'osservatore di persona a risolvere queste contraddizioni, Michelangelo arricchì di implicazioni estetiche la funzione pratica del movimento in architettura» [Ackerman 1988, 56]. Michelangelo lasciò ai suoi continuatori e successori una sequenza spaziale che, sebbene occasionalmente alterata dai suoi esecutori, contiene diversi elementi innovativi. Soprattutto, consegnò agli artisti che negli anni si dedicheranno a rappresentare la piazza e le sue quinte, un tema estremamente sfuggente, quello della visione in movimento che per definizione rifugge la rappresentazione. Le immagini del Campidoglio realizzate fino all'epoca della fotografia sembrano testimoniare una ricezione difficile a causa di un modello spaziale ed urbano poco compreso e ancor meno accettato.

### 3 | Rappresentazioni

Paolo III affidò a Michelangelo un incarico che conteneva molti elementi di conflittualità nei riguardi della aristocrazia romana. L'autonomia politica del potere civico era stata indebolita da una incessante opera di appropriazione di spazi e di potere che i pontefici avevano esercitato con continuità nei decenni precedenti. Il Campidoglio era divenuto il luogo dove questa “resistenza” politica e, in un certo senso, laica, trovava espressione, soprattutto nel richiamo «all’antico, alla tradizione dei cesari e della grande Roma dell’aura aetas» [Cafà 2007, 26]. Denis Ribouillault ha individuato i segni di questo conflitto in una piccola veduta nel fregio della galleria Colonna ai Santissimi Apostoli dipinta intorno al 1551. Qui la piazza del Campidoglio appare come un piccolo paesaggio “all’antica”, «presenting not an objective depiction of the site’s actual topography, but rather a network of symbolic associations played out between the visible reality and known history of the place that would have resonated with a learned sixteenth-century Roman» [Ribouillault 2008, 213].

Al di là del loro ruolo decorativo, questo genere di rappresentazioni topografiche, ben diverse, ad esempio, dalle coeve documentazioni grafiche di Maarten Van Heemskerck, rispondevano soprattutto ad un compito iconografico e simbolico che richiedeva la manipolazione della realtà percepita attraverso una lente temporale e spesso affidava alle figure ritratte la chiave semantica e interpretativa [Colonnese 2016<sup>4</sup>]. «Rather than aspiring to the status of ontological representation - an objective ‘truth’ associated with topographical depiction in the sixteenth century - these images display ‘reality’ as conditioned by its human point of view, that is, activated by the properties of a layered memory» [Ribouillault 2008, 220]. Analogamente a quanto accadeva nella pittura, in cui si assisteva comunemente alla associazione di architetture, personaggi e costumi appartenenti a tempi diversi, l’anacronismo programmatico era usato per evocare la storia oltre al luogo e a riconnettere la grandezza antica con la cultura rinascimentale e il committente stesso. Il 1551 è anche l’anno in cui Leonardo Bufalini pubblicò la prima pianta icnografica di Roma, divulgando gli esiti di un nuovo modo di misurare, rappresentare e osservare la forma urbana fondato su criteri scientifici e prevalentemente ottici e proiettivi [Maier 2015, 77-95]. Questa data può essere indicata come l’inizio dell’affermarsi di un nuovo modo di rappresentare la città e l’architettura di Roma, quanto meno con una maggiore corrispondenza geometrica tra l’immagine e la forma effettiva, ma anche di nuove modalità di manipolazione che da un piano squisitamente allegorico si spostarono ad uno prevalentemente ottico.

#### 3.1. Dupérac e i suoi successori

Nel 1567, tre anni dopo la morte di Michelangelo, l’artista francese Étienne Dupérac incise una pianta del Campidoglio che rispetta in larga parte la successiva realizzazione [Bedon 2008, 188-199]. Nonostante piccole differenze che questa presenta rispetto alla costruzione [Cooper 2008], la generale fedeltà del disegno suggerisce che Dupérac ebbe la possibilità di visionare il progetto michelangiolesco quando questo ancora sul tavolo del maestro. Due anni dopo egli costruì la *Capitolii sciographia*, una prospettiva a volo d’uccello verso il Palazzo Senatorio che include le vestigia romane sul fondo e le pone in continuità col nuovo polo monumentale e amministrativo. Si tratta di una immagine che privilegia il disegno della piazza superiore e degli edifici progettati attorno ad essa ed esclude la lunga rampa, nel solco di un suo precedente disegno<sup>1</sup> e di altre stampe proposte dall’editore Antoine Lafrery già da alcuni anni. È una rappresentazione fondata su una solida costruzione prospettica, eppure le due quinte laterali non sono divergenti come da progetto, ma appaiono ricondotte ad una “rassicurante” condizione di parallelismo. Considerando che Dupérac

<sup>1</sup> New York, Morgan Library and Museum, Ms M.1106, f.15r (Codex Dyson Perrins, ex Codex Dupérac).



Fig. 2: Étienne Dupérac, *Vista del Campidoglio progettato da Michelangelo*, 1569. Incisione da *Capitolii sciographia ex ipso exemplari Michaelis Angelii Bonaroti a Stephano Duperac Parisiensi accurate delineate* © Trustees of the British Museum.

era a conoscenza della reale forma della piazza, è probabile che abbia adottato tale correzione per ridurre il forte scorcio che avrebbe reso ardua e illeggibile la resa grafica degli ordini e delle finestre. È sufficiente osservare il disegno preparatorio<sup>2</sup> per rendersi conto della complessità del disegno delle facciate. Questa manipolazione era legittimata dall'evidenza che, seppure il francese avesse disegnato le quinte divergenti fedeli al progetto, l'effetto visivo sarebbe cambiato di poco; inoltre, non è da escludere che egli ritenesse che la forma trapezoidale del complesso, peraltro neppure perfettamente simmetrico, potesse essere considerata come una stranezza incomprensibile, una irregolarità poco apprezzata dal gusto dei suoi potenziali clienti.

Il grande e duraturo successo della veduta a volo d'uccello – ancora Le Corbusier la riprodurrà nel suo taccuino durante il viaggio del 1911 – spinse sia Bartolomeo Faletti che Lafrèry a produrne altre edizioni con piccole ma significative differenze, soprattutto nelle parti scultoree. La veduta era inserita nello *Speculum Romanae Magnificentiae*: un segnale, come sottolineato da Rebecca Zorach [Zorach 2008, 11-23], che possedeva già un prestigio consolidato tra collezionisti e “turisti”. Questo è confermato dalle altre incisioni prodotte all'inizio del XVII secolo da artisti nordici come Nicolaus van Aelst (*Capitolii Romani Vera Imago Ut Nunc Est*, 1600) o Matthäus Greuter (*Il Campidoglio nell'an.o 1618*) che implicitamente convalidarono il modello iconografico elaborato da Dupérac. Vista dall'alto, la piazza appare, per riprendere un termine caro a Le Corbusier, come una sorta di *salon à ciel ouvert*, privata di ogni elemento del contesto urbano o naturalistico e marcata piuttosto dall'anello pavimentale attorno al Marco Aurelio, che sembra acquisire un valore iconico capace di rappresentare l'intero complesso. Nel caso di Greuter, è particolarmente inte-

<sup>2</sup> Oxford, Christ Church College, inv. 1820 (1568 ca). New York, Morgan Library and Museum, Ms M.1106, f.15r (Codex Dyson Perrins, ex Codex Duperac).

ressante il tentativo di riportare lo stato attuale del fianco sinistro della piazza assieme all'edificio da costruire, di cui è riprodotta solamente la traccia a terra, sulla falsariga delle stampe dei monumenti romani promosse nel secolo precedente da Antonio Salamanca [Deswarte-Rosa 1989].

Per tutta la prima parte del XVII secolo vennero prodotte ben poche immagini del Campidoglio. «Prima che nel XVIII secolo si affermasse il vedutismo, quando il Gran Tour incoraggiava la produzione di viste di Roma, la celebrazione dei Giubilei stimolava la stampa di mappe e viste delle chiese da visitare per i pellegrini; ma il Campidoglio – il centro esclusivo dell'autorità civica – restava escluso da queste» [Vertova 1995, 445]. A questo si deve aggiungere che solo dopo il 1640, con la conclusione dei lavori principali da parte di Giacomo della Porta, si poté sperimentare fisicamente il complesso finito. Ciò nonostante, la sua piazza restava uno dei palcoscenici più importanti della città: nel 1571 aveva ospitato la celebrazione del Generale Marcantonio Colonna vittorioso a Lepanto sui Turchi; a partire dal 1585 i nuovi senatori poterono essere condotti nei loro uffici in processione [Smithers 2013]. Si dovette invece attendere la metà del secolo successivo, quando anche la cordonata fu completata, perché il Campidoglio venisse finalmente inserito stabilmente nel circuito della *Via Papalis* e delle processioni del Possesso [Fosi 2002, 2], come testimoniato dalla processione di Alessandro VII immortalata da Louis Rouhier in una stampa del 1655.

### 3.2. Analisi prospettica e proporzionale

L'attività di riproduzione del Campidoglio si intensificò a partire dalla metà del XVII secolo, principalmente sulla base del modello visuale ereditato da Dupérac, che venne revisionato ed integrato in funzione delle diverse finalità delle rappresentazioni stesse. Il suo schema prospettico idealizzante e simmetrico rispondeva alla richiesta di una visione esaustiva ed esplicativa del complesso, ma estrometteva il senso della progressiva scoperta dello spazio da parte del visitatore, che costituisce uno dei principali motivi di interesse del progetto michelangiolesco. Probabilmente in risposta a tale esperienza, nella seconda metà del secolo si apprezza una sensibile variazione rispetto a tale modello predominante.

In appendice è riportato un elenco delle rappresentazioni del Campidoglio che presentano una impostazione “classica”, con la piazza al centro e il Palazzo Senatorio sul fondo e che sono state sottoposte ad analisi prospettica e proporzionale. L'analisi prospettica ha consistito nella individuazione di punti di fuga e orizzonte prospettico, visto che una effettiva restituzione prospettica sarebbe possibile solo per un numero molto limitato delle opere. L'analisi proporzionale è stata condotta sui fronti “apparentemente” paralleli al quadro ovvero la facciata di Palazzo Senatorio e le testate dei due corpi laterali, anche in relazione alla larghezza della piazza. Tali analisi hanno messo in evidenza alcune scelte operative che appaiono sintomatiche dell'evoluzione sia della sensibilità di artisti, committenti e clienti, sia del modo di considerare il Campidoglio non più come un monumento isolato sulla collina, ma come parte del tessuto e dei percorsi urbani. Esse riguardano almeno tre parametri compositivi e prospettici: gli artisti iniziarono ad abbassare gradualmente l'orizzonte prospettico portandolo verso alla quota della piazza. Questo è evidente nell'incisione di Alessandro Specchi del 1692, che mostra l'orizzonte geometrico all'altezza del marcapiano degli edifici laterali, che sarà il riferimento per i successivi “ritratti” di Giuseppe Vasi, del Canaletto e di Giovanni Paolo Pannini; gli artisti iniziarono ad includere sia l'intera cordonata sia parte della sottostante piazza dell'Aracoeli; gli artisti iniziarono ad utilizzare punti di fuga eccentrici rispetto all'asse di simmetria e ad allargare il campo visivo per includere gli edifici limitrofi, in particolare la chiesa dell'Aracoeli. Secondariamente, l'analisi prospettica delle opere, posta in relazione con l'effettiva configurazione del complesso architettonico, ha messo in luce le

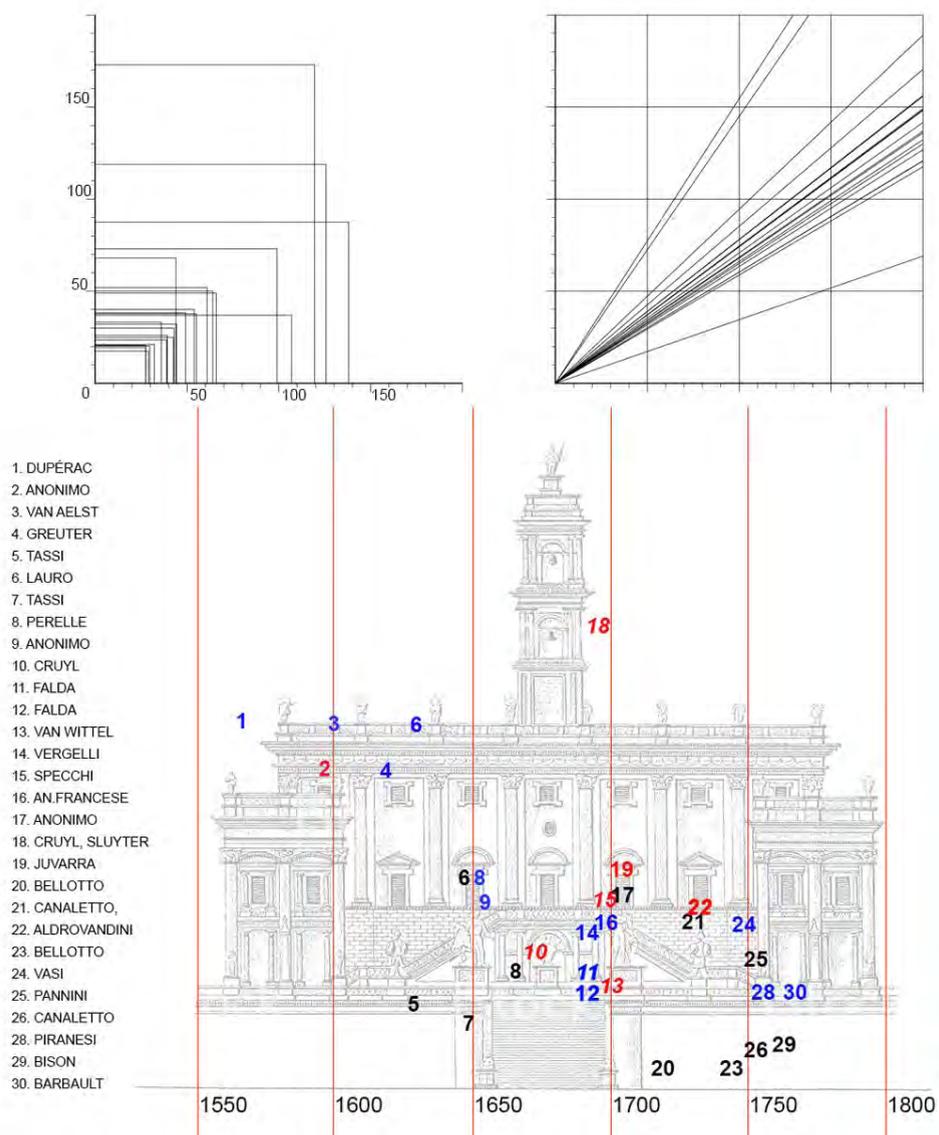


Fig. 3: Grafici delle dimensioni e delle proporzioni di una selezione delle opere studiate (vedi Appendice). Sotto: Analisi di una selezione di viste prospettiche frontali del Campidoglio. Il numero rimanda agli artisti mentre il colore al tipo di opera (in rosso i disegni, in blu le incisioni e in nero quadri e affreschi). La componente orizzontale indica la datazione rispetto all'asse delle ascisse; la componente verticale indica l'altezza del punto di vista prospettico, e quindi dell'orizzonte geometrico, rispetto agli edifici; in corsivo le opere che rispettano prospetticamente la divergenza degli edifici laterali (elaborazione dell'autore).



numerose manipolazioni a cui fu sistematicamente sottoposta l'immagine del Campidoglio. Ad esempio, gli artisti continuarono ad interpretare graficamente le quinte laterali come se fossero parallele, individuando quindi la fuga degli elementi orizzontali in un unico punto posto al centro del Palazzo Senatorio, oppure, come nell'insolita veduta inversa proposta dal fiammingo Louis de Caullery quando ancora il complesso era in costruzione,<sup>3</sup> sulla sagoma di Castel Sant'Angelo appena visibile all'orizzonte. Per trovare una immagine che registri fedelmente le quinte divergenti – anche se non necessariamente il corretto angolo di divergenza – bisogna aspettare la veduta di Gaspar van Wittel, fedele in virtù della sua natura ottica, o quella di Vasi alla metà del XVIII secolo. Parallelamente, la scelta di un punto di vista centrale garantiva la simmetria visiva tra le due quinte laterali. Questo stratagemma consentiva una riproduzione più agevole di uno degli elementi più complessi, poiché era sufficiente costruire il disegno di metà della piazza e poi specchiarlo per realizzare l'altra metà. Il formato delle opere spesso costringeva gli artisti ad alterare le proporzioni degli edifici e non solo. Esistono numerose variazioni nel modo di ritrarre le quinte laterali che interessano principalmente il numero delle campate. Ad esempio, nel quadro *L'albero della cuccagna in Piazza del Campidoglio*<sup>4</sup>, Agostino Tassi dipinse solo cinque intercolumni sulla facciata del palazzo dei Conservatori, invece dei sette esistenti, forse per esibire il distacco dal Palazzo Senatorio retrostante e mostrare una porzione di cielo. Ma anche altri elementi, come le finestre, le balaustre e le lesene, variano notevolmente da un'opera all'altra.

In molte opere, la cordonata appare schiacciata e appiattita. In certi casi essa è ridotta ad una sorta di ponte levatoio orizzontale convergente peraltro nella solita fuga centrale che amplifica il carattere ideale del complesso. È il caso delle incisioni di Gabrielle Perelle del 1650 o de *Le Capitole* di Giuseppe Tiburzio Vergelli, ne *Il Nuovo Splendore di Roma Moderna* del 1688. L'analisi proporzionale del Palazzo Senatorio ha portato alla luce alterazioni significative. Nell'ambito delle opere in prospettiva centrale, che quindi lo mostrano in visione frontale, sono assenti le deformazioni prospettiche ed è possibile misurare le proporzioni con cui viene rappresentato. La facciata presenta un ampio campo di variazione proporzionale. Il rapporto tra larghezza e altezza al cornicione oscilla da 1:1.17 dell'incisione di Greuter a 1:2.8 in un anonimo dipinto degli inizi del XVII secolo. Considerando che il rapporto reale è di circa 1:2.15, come fedelmente registrato dalla incisione di Vasi *I Palazzetti del Campidoglio* del 1747 oltre che da Dupérac, questa variazione appare sintomatica sia delle approssimative misurazioni su cui si basavano gli artisti, sia delle loro manipolazioni. In questo caso, esse rispondevano non solo al formato dell'opera, che poteva essere destinata a particolari collocazioni, ma anche alla restituzione in una forma idealizzata – si vedano i casi in cui il rapporto si aggira intorno ai 1.5, 2 e 1.618, il rapporto del rettangolo aureo – e alla necessità di garantire certe gerarchie visive tra le diverse parti dell'opera. Una proporzione più schiacciata, ad esempio, poteva consentire di porre il Campidoglio in relazione visiva con i monumenti romani retrostanti o di far risaltare maggiormente la statua equestre, mentre una proporzione più slanciata poteva essere utile a farlo apparire più importante della chiesa dell'Aracoeli.

Questo tipo di manipolazione proporzionale era reso ancora più agevole dal fatto che il Campidoglio è un sistema di edifici e complementi scultorei fondamentalmente autonomi, dal notevole valore iconico e, in molti casi, antiquario ed intertestuale. Questo significa, ad esempio, che la loro riconoscibilità può prescindere sia da una loro corretta riproduzione in scala – un requisito tutt'altro che necessario nell'ambito delle riproduzioni artistiche e turistiche – sia dalla precisa posizione reciproca intorno alla piazza. Perciò le sue parti si prestano non solo ad adattamenti localizzati ma anche ad occasionali operazioni di decontestualizzazione e ricomposizione, come nella migliore tradizione del capriccio architettonico.

<sup>3</sup> Città del Messico, Museo Soumaya (1605-1621).

<sup>4</sup> Roma, Museo di Roma, inv. MR 45753 (1625-34).

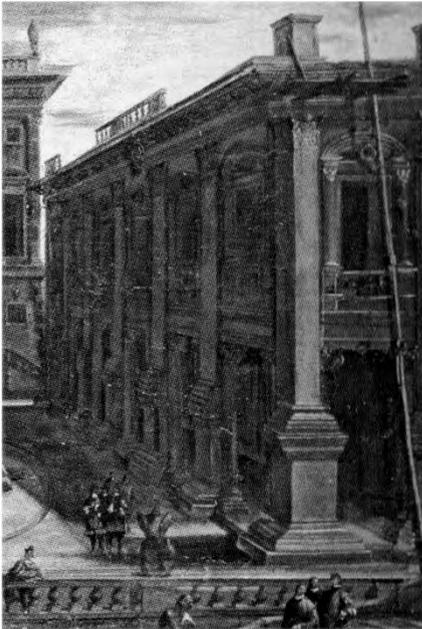
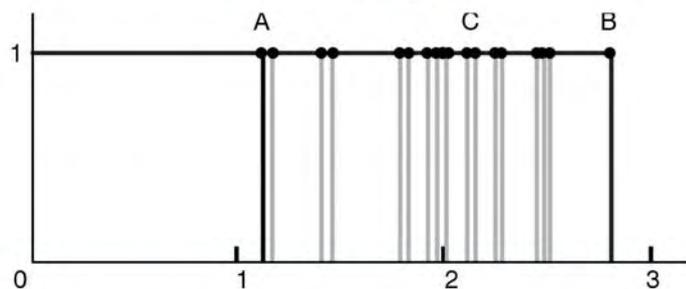


Fig. 5: Esempi delle variazioni formali nel Palazzo Nuovo e nel Palazzo dei Conservatori. Si vedano in particolare: la disposizione delle balaustre, l'allineamento forzato delle colonne di portici e finestre, l'altezza del basamento della lesena d'angolo e, soprattutto, il numero delle campate che dalle 7 esistenti si riducono fino a 5 o aumentano fino a 13 (elaborazione dell'autore a pagina precedente).

Fig. 6: Campo di variazione proporzionale del Palazzo Senatorio nelle opere studiate: A. 1:1.17; B. 1:2.8; C. (reale) 1:2.15 (elaborazione dell'autore).



A



B

#### 4 | Capricci capitolini

Già intorno alla metà del XVII secolo, la possibilità di esperire il complesso in fase di completamento favorì l'elaborazione di modelli visivi innovativi. Durante il soggiorno romano dal 1635 al 1644, Jan Asselyn realizzò un singolare disegno della piazza<sup>5</sup> con il Palazzo Nuovo ancora in costruzione. Qui la piazza non appare il soggetto ma piuttosto il mezzo per osservare la città e rivelare il carattere scenografico delle statue giganti sulla balaustra in primo piano, come ancora farà Le Corbusier con schizzi e fotografie.<sup>6</sup> Negli anni successivi, anche altri artisti di provenienza nordeuropea proposero immagini più descrittive e realistiche del Campidoglio, a partire da punti di vista non più ideali ma reali, in genere ad altezza d'uomo e quindi capaci di trasmettere anche le sensazioni provate nel luogo. In alcuni casi si tratta solo di schizzi di documentazione; in altri casi, di tentativi più studiati e sofisticati, come quando Lievin Cruyl si pose idealmente ai piedi della cordonata, salvo poi mostrare il disegno della piazza con una sorta di licenza prospettica.<sup>7</sup> Il suo disegno venne poi montato assieme ad altre sue due viste, la piazza dell'Aracoeli e lo scalone triangolare del Palazzo Senatorio – idealmente l'inizio e la conclusione del percorso urbano – a formare una composita acquaforte dal titolo *Prospectus Capitolii Romani et Templi Arae Cali Conventus Fratrum Minorum* edita da Pieter Sluyter per il *Thesaurus Antiquitatum Romanarum* di Johannes Georgius Graevius (1697).<sup>8</sup> Nell'insieme, questa attenzione al Campidoglio come esperienza spaziale nell'effettivo contesto urbano in cui si trova, ebbe come conseguenza non solo la produzione di viste pseudo-panoramiche o di tavole composite proto-fumettistiche ma anche ulteriori tipi di manipolazioni iconografiche. Già nel 1636, un secolo prima di Bernardo Bellotto e pochi anni prima del completamento del cantiere capitolino, Claude Lorrain aveva abbozzato e poi dipinto il grande *Porto con Campidoglio*, oggi al Louvre, forse ispirato da certi studi di Agostino Tassi. Nella metà destra del quadro si riconoscono il Palazzo Senatorio e quello dei Conservatori – i soli completati negli anni del quadro – disposti su un alto basamento a contatto col mare, collegato da una lunga rampa alla costa sottostante. La scala dell'edificio è ingigantita dalle figure lillipuziane che lo popolano e dagli alberi delle navi che gli ondeggiano intorno. L'altezza del punto di vista non consente di vedere il disegno della piazza ma l'identificazione è comunque immediata. Questo tipo di opere si colloca agli esordi del genere denominato “capriccio architettonico”, nel quale coesistono opere e attitudini anche molto diversi. L'opera di Lorrain non potrebbe essere mai identificata con una veduta di Roma, quanto piuttosto con una veduta fantastica “romanizzata” attraverso l'inserimento di edifici romani contemporanei ma decontestualizzati. Invece *La Cordonata del Campidoglio*<sup>9</sup> o *Il mercato delle erbe*<sup>10</sup> che Johannes Lingelbach dipinse intorno al 1670, mostrano scorci tipicamente romani, sebbene frutto dell'assemblaggio di pezzi distanti, come i leoni e la cordonata del Campidoglio, generalmente in primo piano, sullo sfondo del paesaggio fluviale del Tevere [Kren 1982]. Ancora differente è l'esercizio di composizione disegnato dal misconosciuto Claude Nattiez, attivo a Roma tra 1641 e 1660, che rivela l'importanza che l'architettura effimera può aver avuto nella ideazione di simili composizioni. Egli infatti replicò la tradizionale vista della piazza sostituendo il Palazzo Senatorio con un arco trionfale, dietro a cui si intravede lo skyline di altri monumenti romani.<sup>11</sup> È possibile che il francese si fosse ispirato all'arco trionfale effimero eretto per il corteo di Paolo V Borghese nel 1605, di cui restava traccia in una incisione di Giovanni Maggi e Antonio Tempesta<sup>12</sup> [Leone et al. 2002, 92] ma probabilmente non poteva immaginare che il 16 novembre 1721, un altro arco sarebbe stato «eretto con sontuosa magnificenza nell'ingresso della Piazza di Campidoglio alle glorie della Santità di N.º Sig.re Papa Innocenzo XIII in occasione del solenne Possesso», come recita l'acquaforte incisa per l'occasione da Francesco Aquila e Alessandro Specchi<sup>13</sup> [Leone et al. 2002, 103].

<sup>5</sup> London, British Museum, Prints & Drawings, SL, 5236.127, r. © The Trustees of the British.

<sup>6</sup> Paris, Fondation Le Corbusier, I4(20)216; Carnet du Voyage d'Orient, IV, 177 (1911).

<sup>7</sup> Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. n. 20970 (1665).

<sup>8</sup> Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, MR 9923.

<sup>9</sup> Roma, Museo di Roma, MR 1985 (1667).

<sup>10</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv. 1434 (1670).

<sup>11</sup> London, The British Museum, Prints & Drawings, 1966, 1008.3.

<sup>12</sup> Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS 53 (1605).

<sup>13</sup> Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS 206 (1721).

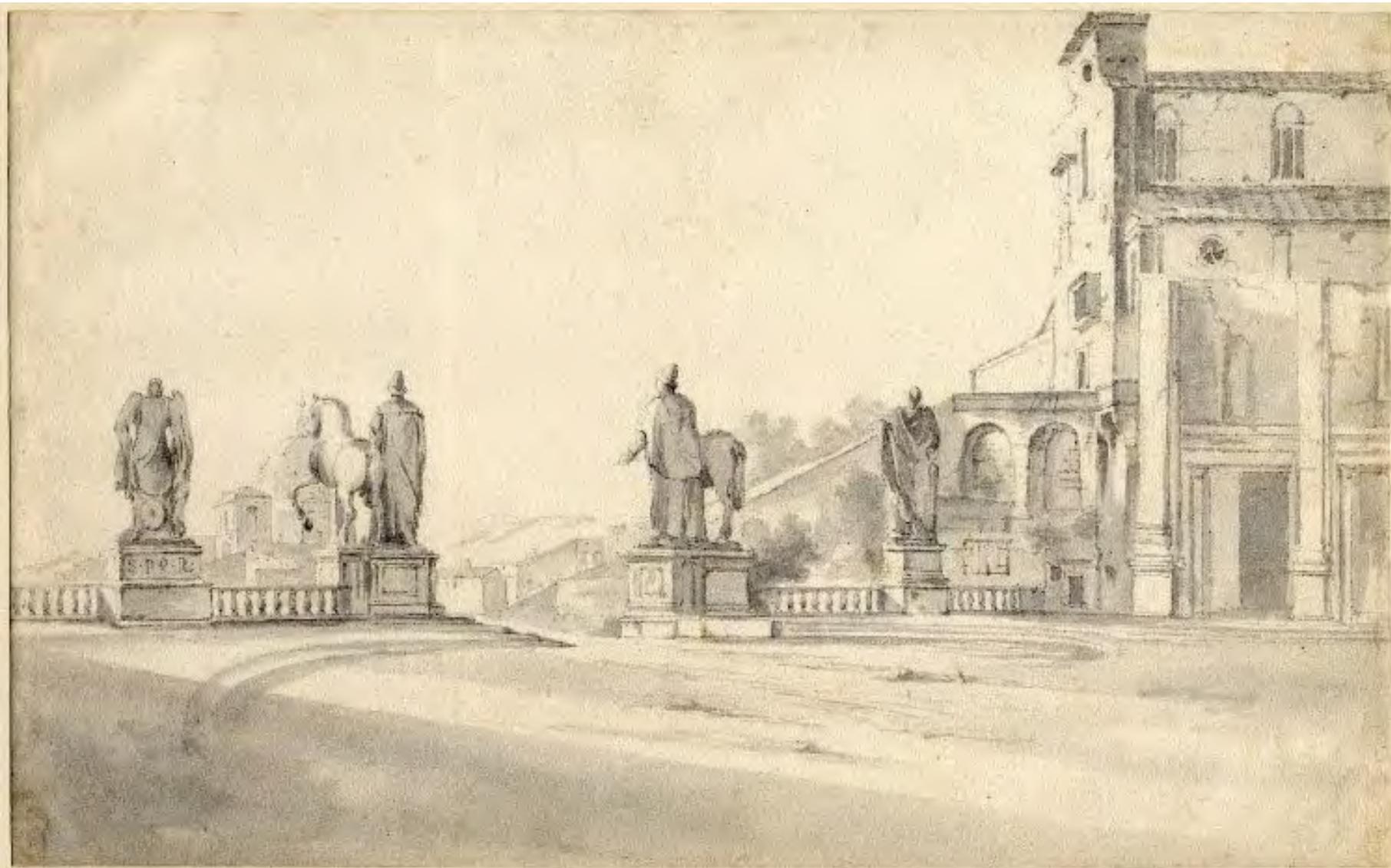


Fig. 7: Jan Asselyn, *Vista dal Campidoglio*, 1625-1652.  
London, British Museum, Dept. of Prints and Drawing,  
SL,5236.127 r. © Trustees of the British Museum.



Fig. 8: (pagina precedente) Claude Lorrain, *Porto di mare con Campidoglio*, 1632, schizzo. London, British Museum, Dept. Of Prints and Drawing, 1957,1214.16 © Trustees of the British Museum.

Fig. 9: (pagina precedente) Claude Nattiez, *Piazza del Campidoglio con Arco di Settimio Severo*, 1675 ca. London, British Museum, Dept. of Prints and Drawing, 1966, 1008.3 © Trustees of the British Museum.

## 5 | Considerazioni

L'incessante cantiere barocco del *Gran Teatro del Mondo* ebbe, se possibile, l'effetto di richiamare ancora più artisti e turisti a Roma. A partire dalle ultime due decadi del XVII secolo, le vedute dell'olandese Gaspar van Wittel [Briganti, Laureati e Trezzani 1996] contribuirono a promuovere non solo il ritorno a punti di vista "reali" ma un nuovo modo di guardare alla città e ai suoi monumenti, rinegoziando un nuovo equilibrio figurativo tra paesaggio e architettura, spesso collocata ai margini delle composizioni pittoriche. Un tale originale "sguardo" sulla città ha ragioni soprattutto strumentali, legate all'uso della camera ottica [Carpicci e Colonnese 2015]. Le prospettive costruite a tavolino, seppur con grande impegno, abilità e ricerca, consentivano agli artisti di adottare punti di vista impossibili e campi visivi panoramici: si veda ad esempio l'inusitata veduta laterale della piazza orientata verso il Palazzo Nuovo, disegnata e incisa da Giovan Battista Piranesi nel 1748 adottando un'ampiezza del campo visivo superiore ai 180°, secondo modalità introdotte proprio dagli artisti olandesi alla metà del secolo precedente [Fagiolo 2012]. Il procedimento grafico assistito dalla camera ottica messo a punto da van Wittel era strettamente vincolato alle caratteristiche ottiche dello strumento, in particolare alla ridotta ampiezza dell'angolo visivo sul piano orizzontale, e all'idea di limitare al massimo la fase di post-produzione ovvero l'armonizzazione prospettica tra le parti rappresentate nei diversi foglietti. Ad esempio, se egli avesse provato a ritrarre i palazzi capitolini direttamente dalla piazza, avrebbe avuto a disposizione una scarsa profondità di campo. Avrebbe quindi dovuto ruotare spesso la camera, usare molti foglietti e, soprattutto, correggere notevolmente il disegno preparatorio dopo il loro assemblaggio. D'altro canto, lo strumento consentiva all'olandese di ritrarre le parti per come apparivano nella camera e quindi di registrare in maniera quasi naturale le quinte divergenti dei palazzi capitolini, come si vede nel disegno preparatorio del Campidoglio<sup>14</sup> che van Wittel redasse per un dipinto forse perduto. Esso rivela che l'artista si era posizionato alla finestra di un palazzo piuttosto distante, probabilmente Palazzo Ruspoli, almeno secondo le didascalie della pianta di Giovan Battista Nolli del 1748, avendo il problema di dover poi completare la parte a destra nascosta dal limitrofo Palazzo Massimi, dalla cui finestra si esercitò invece nel 1709 l'amico messinese Filippo Juvarra<sup>15</sup>.

Il successo di van Wittel contribuì anche all'applicazione del rendering pittorico realistico a vedute prospettiche fantastiche, come quelle che resero celebri prima Viviano Codazzi [Marshall 1993; Sestieri 2015] e poi Giovanni Paolo Pannini, a volte ispirate alle stampe dei secoli precedenti, come quelle di Antonio Salamanca [Sestieri 2015]. Sempre a Roma si formò il vero erede di van Wittel, Antonio Canal detto il Canaletto, anch'egli autore di numerose "vedute ideate", che egli distingueva dalle "vedute esatte" o "dal naturale" [Brandi 1960, 97]. Il disegno del giovane Canaletto del 1721,<sup>16</sup> Santa Maria d'Aracoeli e il Campidoglio, anche attribuito al padre [Succi, s.d.], è esemplificativo delle tematiche sin qui esposte, soprattutto nelle rielaborazioni pittoriche operate decenni dopo dal nipote Bernardo Bellotto [Kozakiewicz 1966], che lo portò con sé in Germania nel 1747 [Bettagno e Kowalczyk 2001, 24-25]. Oltre alla veduta,<sup>17</sup> si veda il capriccio a Parma<sup>18</sup> in cui un arco inquadra, come uno oscuro boccascena teatrale, uno scorcio assai parziale del complesso capitolino, col Palazzo Senatorio quasi totalmente censurato. Mentre la qualità cromatica che la profondità di campo appaiono indebitate con le esperienze e le procedure di van Wittel, il paesaggio romano sembra filtrato attraverso l'immagine di Venezia. Così il Palazzo Nuovo, allungato fino a raggiungere 13 o forse 15 campate, sembra evocare le Procuratie Nuove in Piazza San Marco, mentre, in altri quadri "di famiglia" elaborati dallo stesso schizzo,<sup>19</sup> la cordonata viene ridotta ad una superficie orizzontale e trattata come un campiello venezia-

<sup>14</sup> Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Disegni, 3, III, 3 (1682).

<sup>15</sup> Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, MR 00371 (1709).

<sup>16</sup> Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. 2186 (1721).

<sup>17</sup> National Trust, West Sussex, Petworth House, inv. 486296 (1747).

<sup>18</sup> Parma, Galleria Nazionale, Palazzo della Pilotta, inv. 237 (1742-47).

<sup>19</sup> Bernardo Canal, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 53.483 (1720); Canaletto, London, Victoria and Albert Museum, 626-1901.

no. Così, mentre i capricci di Pannini, in particolare la celebre galleria con le immagini di Roma antica e moderna [Morselli e Vodret 2005], aspirano a comporre delle mappe allegoriche della Città Eterna, questo genere di manipolazioni sembrano invece concepite per produrre una sorta di subliminale sintesi italica a beneficio dei turisti del *Grand Tour*.

## 6 | Conclusioni

Il complesso del Campidoglio, escluso dalla produzione iconografica legata agli appuntamenti giubilari e portatore di una spazialità di tipo processionale assai difficile da fissare in una singola rappresentazione architettonica, costituisce una cartina di tornasole utile a inquadrare alcune tematiche visive delle immagini prodotte per i turisti del *Grand Tour* e, allo stesso tempo, a misurare la sensibilità visiva nei confronti dello spazio urbano oltre il singolo monumento. Mentre nei decenni della sua costruzione prevalgono le rappresentazioni esplicative e simboliche a volo d'uccello, dopo il suo completamento gli artisti appaiono impegnati a trovare una strategia visiva capace di includere nell'immagine l'esperienza della sequenza spaziale, anche a costo di notevoli "aggiustamenti". È possibile individuare alcuni distinti momenti:

a. Una prima fase tra la fine del XVI e la metà del XVII secolo, relativamente povera di opere. Gli artisti, che fundamentalmente avevano a disposizione il progetto di Michelangelo e le opere in costruzione, spesso rappresentarono la piazza completandola virtualmente. Il Campidoglio, spesso più slanciato del reale, appare generalmente isolato e sistematicamente ritratto da un punto di vista distante ed elevato, per esaltare la simmetria del complesso, il disegno a terra della piazza, la statua equestre nel circolo – icona del potere civico romano – e, occasionalmente, le rovine retrostanti.

b. Una seconda fase tra la metà e la fine del XVII secolo, in cui le cui opere esibiscono un abbassamento del punto di vista e un ampliamento del campo visivo al contesto urbano, fino ad inquadrare il complesso, compresa la cordonata, nell'ambito di più ampie vedute urbane. Questa fase è legata alla possibilità di esperire il complesso terminato e, probabilmente, anche al desiderio di voler in qualche modo includere nella rappresentazione stessa, non solo la forma ma l'esperienza della sequenza spaziale.

c. Una terza fase dall'inizio del XVIII secolo all'epoca fotografica, in cui gli artisti rappresentarono il luogo più che lo spazio o le architetture. In esse prevale la scomposizione, la contaminazione e perfino la trasfigurazione come processo per distillare una sorta di essenza di romanità i cui ultimi esiti si vedono nella produzione moderna di souvenir. La natura composita del complesso capitolino, assemblaggio di materiali architettonici e scultorei antichi e contemporanei. Come già suggerito da Brandi [1960, p. 10], la crescente pratica della camera ottica, che offriva il particolare architettonico inquadrato e ritagliato dall'insieme, incoraggiò una certa abitudine a concepire la veduta come montaggio. A questo si aggiunge l'esperienza dell'architettura effimera, particolarmente vivace a Roma, che in diverse occasioni offrì l'opportunità di vedere luoghi e monumenti trasformati da facciate posticce, apparati decorativi e nuove costruzioni, spesso evocative di antichità più o meno inventate, come pure i capricci aspiravano a fare seppur in forma prettamente pittorica. Il Campidoglio, con la sua composita disposizione di sculture, superfici e volumi lungo una sequenza spaziale, favorì questa lettura per parti, che andò ad alimentare la formazione di composizioni inedite e fantastiche, di capricci in cui, secondo il principio della *pars pro toto*, era sufficiente citare uno dei suoi elementi di maggiore valore iconico per evocare il valore simbolico, antiquario e perfino emozionale del complesso.



Fig. 10: Giovanni Antonio Canal detto Canaletto (o seguace), *Piazza del Campidoglio, Santa Maria Aracoeli e la Cordona*, tardo XVIII sec. (dipinto). London, Victoria and Albert Museum, 626.1901.

## Bibliografia

- ACKERMAN, J. (1988). *Michelangelo Architetto*. Torino, Einaudi.
- ANDREANI, F. (2005). *Michelangelo e l'arte della città, storia della via nova capitolina*. Roma, Gangemi.
- BEDON, A. (2008). *Il Campidoglio, storia di un monumento civile nella Roma papale*. Milano, Electa.
- BRIGANTI, G., LAUREATI, L., TREZZANI, L. (1996). *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*. Milano, Electa.
- BURROUGHS, C. (1993). *Michelangelo at the Campidoglio, Artistic Identity, Patronage, and Manufacture*. In «Artibus et Historiae», vol. 14, n. 28, pp. 85-111.
- CAFÀ, V. (2007). *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassare Peruzzi storia di una famiglia romana e del suo palazzo in Rione Parione*. Venezia, Marsilio.
- Canaletto prima maniera* (2001), a cura di A. Bettagno, B. A. Kowalczyk, Milano, Mondadori Electa.
- CARPICECI, M., COLONNESE, F. (2015). *Il Tevere, Gaspar van Wittel e la camera ottica. La veduta panoramica dell'ambiente fluviale*. In *Il valore dell'acqua nel patrimonio dei beni culturali attraverso la lettura di alcuni episodi architettonici, urbani e territoriali. Gli acquedotti e le fontane a Roma dal XVI al XIX secolo*, a cura di M. Martone. Roma, Aracne, pp. 189-200.
- COLONNESE, F. (2016)<sup>a</sup>. *Human Figure as a Cultural Mediator in Architectural Drawings*. In «Cultural Influences on Architecture». A cura di G. Koç Yıldız, M.-Th. Claes, and B. Christiansen. Hershey, PA, IGI Global, pp. 90-129.
- COLONNESE, F. (2016)<sup>b</sup>. *Perspective, Illusion and Devotion. The Chapel of S. Agnese in Sant'Agnese in Agone*. In «The Most Noble of the Senses, Anamorphosis, Trompe-L'Oeil, and Other Optical Illusions in Early Modern Art», a cura di L. H. Zirpolo. Ramsey, New Jersey, Zephyrus Scholarly Publications LLC, pp. 87-110.
- COLONNESE, F. (2017)<sup>a</sup>. *Alle radici della boule-de-neige, indagine sull'immagine del Campidoglio*. In *La città, il viaggio, il turismo, percezione, produzione e trasformazione*, a cura di G. Belli, F. Capano e M. I. Pascariello. Napoli, Federico II University press ([http://www.iconografiacittaeuropea.unina.it/catalogo/pdf/attiAISU/D\\_D1.pdf](http://www.iconografiacittaeuropea.unina.it/catalogo/pdf/attiAISU/D_D1.pdf))
- COLONNESE, F. (2017)<sup>b</sup>. *The Geometry of Vision, Hermann Maertens' Optical Scale for a Deterministic Architecture*. In «Zarch, Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism», vol. 9, n. 4, pp. 64-77.
- COOPER, J. G. (2008). *Two Drawings by Michelangelo of an Early Design for the Palazzo dei Conservatori*. In «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 67, pp. 178-203.
- DE SETA, C. (2006). *Cinque secoli di vedute*. Napoli, Electa Napoli.
- DESWARTE-ROSA, S. (1989). *Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca, à l'origine du 'Speculum Romanae Magnificentiae'*. In «Annali di Architettura», n. 1, pp. 47-62
- FAGIOLO, M. (2012). *Piante di Roma antica e moderna, l'ideologia e i metodi di rappresentazione*. In *Piante di Roma dal rinascimento ai catasti*, a cura di M. Bevilacqua e M. Fagiolo. Roma, Artemide, pp. 23-61.
- FOSI, I. (2002). *Court and city in the ceremony of the possesso in the Sixteen century*. In *Court and politics in papal Rome, 1492-1700*, a cura di G. Signorotto e M. A. Visceglia. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 31-52.
- Gaspar van Wittel, i disegni della collezione della Biblioteca Nazionale di Roma* (2013), a cura di M. M. Breccia Fratadocchi, P. Puglisi, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.
- HEGEMANN, W., PEETS, E. (1922). *The American Vitruvius, An Architects' Handbook of Civic Art*, New York, The Architectural Book Pub.

- Il Museo di Roma racconta la città* (2002), a cura di R. Leone, F. Pirani, M.E. Tittoni, S. Tozzi, Roma, Gangemi.
- KOZAKIEWICZ S. (1966). *Il Motivo Capitolino nell'arte di Bernardo Bellotto*. In «Bulletin du Musée National de Varsovie», n. 7, pp. 11-20.
- KREN, T. (1982). *Jan Lingelbach in Rome*. In «The J. Paul Getty Museum Journal», n. 10, pp. 45-62.
- MAIER, J. (2015). *Rome Measured and Imagined, Early Modern Maps of the Eternal City*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARSHALL, D. R. (1993). *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Rome, Jandi Sapi.
- Michelangiolo Architetto* (1964), a cura di P. Portoghesi, B. Zevi, Torino, Einaudi.
- MORGAN, C. H. (1966). *The Life of Michelangelo*, New York, Reynal and Company.
- MORTIER, R. (1974). *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance*, Geneva, Librairie Droz.
- NUTI, L. (1994). *The perspective plan in the Sixteenth century. The invention of a representational language*. In «The Art Bulletin», n. 76, pp. 105-128.
- RIBOUILLAUT, D. (2008). *Landscape 'All'antica' and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century*. In «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 71, pp. 211-237.
- Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga* (2005), a cura di R. Morselli, R. Vodret, catalogo della mostra. Milano, Skira.
- SESTIERI, G. (2015). *Il Capriccio Architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, Roma, etGraphiae
- SMITHERS, T. (2013). 'SPQR / CAPITOLIVM RESTITVIT', *The Renovatio of the Campidoglio and Michelangelo's Use of Giant Order*. In *Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the Present Day*, a cura di G. Smith e J. Gadeyne, Farnham, Ashgate, pp. 157-186.
- SUCCI, D. (n.d.). *Bernardo Canal, scenografo e vedutista*. In <http://www.artericerca.com>
- TITTONI, M. E., SPEZZAFERRO, L. (1991). *Campidoglio e Sisto V*, Roma, Carte Segrete.
- VERTOVA, L. (1995). *A Late Renaissance View of Rome*. In «The Burlington Magazine», n. 137, pp. 445-451.
- ZORACH, R. (2008). *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, The University of Chicago Press.

### Elenco delle principali fonti archivistiche o documentarie

- London, The British Museum, Prints & Drawings, 1966,1008.3.
- New York, Morgan Library and Museum.
- Oxford, Christ Church College
- Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, INV 1434 (1670).
- Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II.
- Roma, Museo di Roma in Palazzo Braschi.

## Appendice

Elenco in ordine alfabetico per autore delle viste prospettiche con il Palazzo Senatorio sul fondo consultate (O. Originale; C. Copia cartacea; D. Copia Digitale) per le considerazioni sulle manipolazioni prospettiche:

- ALDROVANDINI, P. (1730). *La Cordonata e Piazza del Campidoglio durante l'elezione di Papa Clemente XII*. Coll. Priv. [D].
- BARBAULT, J. (1763). *Veduta del Campidoglio*. Roma, Museo di Roma, MR 37553 [C].
- BELLOTTO, B. (1720). *Santa Maria d'Aracoeli e il Campidoglio*. Budapest, Szépmuvészeti Múzeum [D].
- BELLOTTO, B. (1742). *Piazza del Campidoglio con Santa Maria dell'Aracoeli*. Inghilterra, National Trust, West Sussex, Petworth House, inv. 486296 [D].
- BELLOTTO, B. (1746-47). *Capriccio con Campidoglio*. Parma, Galleria Nazionale [D].
- BISON, G. B. (1760). *Veduta del Campidoglio e dell'Aracoeli*. Italia, Coll. Priv. [D].
- CANALETTO, Antonio Canal detto [1755 ca]. *Piazza del Campidoglio*. Coll. Priv.
- CANALETTO, Antonio Canal detto (o seguace) [1765 ca]. *Piazza del Campidoglio, Santa Maria Aracoeli e la Cordonata*. Londra, Victoria and Albert Museum, 626.1901 [D].
- CRUYL, L. (1665). *Prospetto del Campidoglio*. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Dudley P. Allen Fund 43.264, XIII [C].
- CRUYL, L., SLUYTER, P. (1697). *Prospectus Capitolii Romani et Templi Arae Cali Conventus Fratrum Minorum*, in Johannes Georgius Graevius, *Thesaurus Antiquitatum Romanarum*. Roma, Museo di Roma, MR 9923 [C].
- DUPÉRAC, É. (1568 ca). *Disegno preparatorio per la Capitolii sciographia*. Oxford, Christ Church College, inv. 1820 [D].
- DUPÉRAC, É. [1569]. *Capitolii sciographia ex ipso exemplari Michaelis Angeli Bonaroti a Stephano Dupérac Parisiensi accurate delineata*. Roma, Museo di Roma, MR 18308 [D].
- FALDA, G., DE ROSSI, G. G. (1665/1680). *Altra veduta del Campidoglio*. In *Il nuovo teatro delle fabbriche ed edifici in prospettiva di Roma moderna sotto il felice pontificato di N. S. Alessandro VII*. Roma, Museo di Roma, GS 2353 [C].
- FALDA, G., DE ROSSI, G. G. (1665/1686). *Campidoglio*. In *Vedute delle fabbriche, piazze et strade fatte fare nuovam.te in Roma dalla S.ta' di N. S. Alesandro VII*. Roma, Museo di Roma, MR 19536 [D].
- GREUTER, M. (1618). *Il Campidoglio nell'an.o 1618*. Roma, Museo di Roma, MR 20589 [C].
- IGNOTO (1598-1603). *View of the Campidoglio*. Inghilterra, Coll. Priv. [D; Vertova, 1995].
- IGNOTO (1650). *Vista del Campidoglio*. Roma, Museo di Roma, MR. Dep 75, PV 3011 [C].
- IGNOTO (1695). *Il famoso Campidoglio ristaurato da sommi Pont. Clemente VIII, Innocentio X et Alessandro VII* [D].
- IGNOTO FRANCESE (1692-1703). *Veduta del Campidoglio*. Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte [C].
- LAURO, G. (1620). *Capitolii Novi Descriptio*. In *Antiquae Urbis Splendor*. Roma, Museo di Roma, MR 9738 [C].
- PANNINI, G. P. (1750). *Piazza del Campidoglio*. New York, Coll.priv. [D].
- PERELLE, G. (1650 ca). *Piazza del Campidoglio*. Coll. Priv. [C].
- PIRANESI, G. B. (1757). *Veduta del Romano Campidoglio con scalinata che va alla Chiesa d'Araceli*. Coll. Priv. [C].

- SPECCHI, A., DE ROSSI, G. (1692). *Disegno e Prospetto del Romano Campidoglio moderno con le sue fabriche et ornamenti...* Londra, British Museum, Prints & Drawings, 1983, U. 240.
- TASSI, A. (1630). *La Concorrenza sul Campidoglio*. Roma, Musei Capitolini [D].
- TASSI, A. (1625-34). *L'albero della cuccagna in Piazza del Campidoglio*. Roma, Museo di Roma, MR 45753.
- VAN AELST, N. (1600). *Capitolii Romani Vera Imago Ut Nunc Est*. Roma, Museo di Roma, GS 2146.
- VAN WITTEL, G. (1682). *Vista del Campidoglio*. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Disegni, 3, III, 3 [O].
- VASI, G. (1747-1786). *I Palazzj del Campidoglio*. Roma, Museo di Roma. In *Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, tav. 80. Roma, Museo di Roma, MR 23198 [C].
- VERGELLI, G. T., DE ROSSI, M. G. [1688]. *Le Capitoie*. In *Il Nuovo Splendore di Roma Moderna* [C].
- VERNET, C., DUPLESSI-BERTAUX, J., DELAUNAY, R. (1798). *Proclamazione della Repubblica Romana sulla Piazza del Campidoglio*. Roma, Museo di Roma, MR 490 [C].



# Palazzo de Sinno e Palazzo Barbaja. Descrizioni e contraddizioni di due residenze borghesi napoletane tra Settecento e Ottocento

Francesca Capano

Università degli Studi di Napoli Federico II- Dipartimento di Architettura

## Abstract

Il palazzo di via Toledo 205 è noto come la residenza di Domenico Barbaja, invece era il palazzo di Domenico Sinno; mentre la residenza dell'impresario teatrale era quella accanto (via Toledo, 210). Il palazzo de Sinno nasconde una scenografica scala, che deve essere analizzata in rapporto alle famose scale aperte napoletane. Questo scritto intende ricostruire la vicenda artistica culturale di questi due edifici utilizzando documenti diversi: iconografici, descrittivi – il *Catasto Provvisorio* – e antichi volumi a stampa.

### **Palazzo de Sinno and Palazzo Barbaja. Tales and contradictions of two Neapolitan bourgeois residences between the XVIII and XIX centuries**

The palace in via Toledo 205 is known as Domenico Barbaja's house, although the building was the house of Domenico Sinno; while the residence of theatrical impresario was the palace just next to it (via Toledo 210). The Palazzo de Sinno hides a scenic stair, that must be analysed together with the famous Neapolitan open staircase. This paper aims to reconstruct the artistic and cultural context of these two palaces with different kind of documents: iconographic, descriptive documents – the *Catasto Provvisorio* – and ancient published volumes.

**Keywords:** Scale aperte napoletane, Domenico Barbaja, Catasto Provvisorio.

Neapolitan open staircases, Domenico Barbaja, Catasto Provvisorio.

Francesca Capano è PhD in Storia e critica dell'architettura, ricercatrice del DIARC e collaboratrice del CIRICE, Università di Napoli Federico II. Ha ricevuto riconoscimenti scientifici nazionali (ASN 2012), insegna Storia dell'Architettura presso l'ateneo federiciano. Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali e pubblicato numerosi saggi e tre monografie.

Author: francesca.capano@unina.it

Received March 28, 2018; accepted May 15, 2018

## 1 | Introduzione

Domenico Barbaja fu un personaggio molto noto e molto potente, fu l'impresario dei teatri reali napoletani dal 1810 al 1840, con piccole interruzioni, oltre ad aver gestito il Kärntnerthortheater e il Theater an der Wien tra il 1821 e il 1828 e la Scala di Milano tra il 1826 e il 1832 [Pironti 1964, Eisenbeiss, 2015]. Fu anche l'imprenditore dei lavori di ristrutturazione del Real Teatro San Carlo dopo l'incendio del 1816, affidati ad Antonio Niccolini. Fu, inoltre, impresario per la costruzione della chiesa di San Francesco di Paola che trasformò il Largo di Palazzo nella grande piazza con esedra secondo il discusso progetto di Pietro Bianchi [Ossanna Cavadini 1995, 29]. A Milano si era arricchito introducendo il gioco d'azzardo al teatro scaligero; giunto a Napoli nel 1810, durante il decennio francese, per risollevarne le sorti del teatro massimo, ripropose quanto aveva già fatto per il teatro alla Scala, avviando anche a Napoli il gioco d'azzardo. Questo modo abbastanza spregiudicato di dirigere il teatro reale napoletano, gli permise però di ingaggiare direttori, compositori e cantanti tra i più famosi dell'epoca.

Un uomo così potente e ricco ebbe sicuramente tre dimore: il palazzo Barbaja a Toledo<sup>1</sup>, la villa Barbaja a Mergellina e una poco nota ma molto interessante villa a Casamicciola d'Ischia<sup>2</sup> [Tommasi, 1839]. In realtà tutte le proprietà Barbaja, così note e ben frequentate, quando era in vita l'impresario, sono state dimenticate e rimaneggiate in modo così massiccio da renderle difficilmente riconoscibili. In particolare il palazzo a Toledo è stato quasi sempre confuso con l'edificio adiacente, tanto che la targa commemorativa è stata apposta alla casa ritenuta a torto Barbaja ma che oggi possiamo correttamente chiamare col nome del suo proprietario all'inizio dell'Ottocento Domenico Sinno, l'intestazione del palazzo è poi stata trasformata in de Sinno<sup>3</sup>. Ma anche

L'analisi del palazzo de Sinno, indispensabile per sostenere la corretta attribuzione, ha rilevato la presenza di una sorprendente scala, che merita di essere ricordata ad un pubblico di studiosi. Inoltre la presenza di Barbaja nell'area di via Toledo, gravitante tra i teatri e il Palazzo Reale, conferma quanto la zona dopo la seconda metà del Settecento fosse divenuta ambita anche dalla nobiltà napoletana, nonostante l'area fosse sovraffollata, con pochi spazi liberi, praticamente senza la possibilità di avere giardini, e decisamente contaminata dalla vicinanza con abitazioni minute che si stemperavano nei vicoli ai lati della strada vicereale.

## 2 | La formazione dell'isolato tra XVI e XVIII secolo

Partiamo dalla formazione dell'isolato su cui insiste il nostro palazzo o meglio i due palazzi adiacenti 205 e 210, quest'ultimo inglobato nei lavori di costruzione della galleria Umberto I. Come è noto la via Toledo fu fatta costruire dal viceré don Pedro da Toledo (1532-1553), che rappresentante del potere spagnolo di Carlo V a Napoli, si fece costruire una nuova residenza, il Palazzo Vicereale (1537 circa) da Ferdinando Manlio in una posizione privilegiata rispetto al Castel Nuovo e ai lavori di addizione urbana da lui condotti. L'asse vicereale di nuovo impianto, cardine del piano urbanistico vicereale, l'attuale via Toledo, fu costruito sul fossato della murazione aragonese. Il nuovo asse fu, fin dalla sua origine, una strada reale, cioè un'arteria nata per esigenze militari, che univa una porta urbana, la Porta Reale, con la residenza del viceré, e tanto ampia da consentire il passaggio delle truppe [Pessolano 1998]. Questa situazione venne mostrata per la prima volta nella veduta di Carlo Theti, edita nel 1560 [Marin 1990], che mostra l'impianto urbano alla fine del vicereame di don Pedro da Toledo. Non si conosce il committente della cartografia ma Theti fu ingegnere militare e fornì alcune informazioni, come quelle relative alla strada reale e al primo nucleo dei quartieri spagnoli, per restare nell'ambito della nostra area studio, che dimostrano una committenza da ricercarsi nell'ambito del potere centrale napoletano e spagnolo per la realizzazione dell'impresa cartografica.

Nella più nota veduta di Antoine Lafréry e Étienne Dupérac, datata 1566 [Di Mauro 1992], il nostro lotto era già urbanizzato e il fronte, come gli altri sulla nuova strada, mostrava un'edilizia eterogenea e non di grande qualità. Infatti le aree di nuova espansione non furono in un primo momento gradite alla nobiltà napoletana; l'aristocrazia di seggio non preferiva la vicinanza ai viceré che rappresentavano il controllo spagnolo. Altro motivo non gradito alla nobiltà erano proprio i quartieri spagnoli, destinati in origine alle truppe. Pochi erano i palazzi nobiliari o di proprietà di personaggi illustri alla fine del XVI secolo e cioè il palazzo di Egidio Tappia, presidente della Regia Camera (poi palazzo Tocco di Montemiletto), palazzo d'Avalos (poi Roomer e infine Maddaloni), la cui posizione però era in asse con il decumano *inferior* e, quindi, gravitava nelle vicinanze del seggio di Nido. La posizione si può considerare strategica per l'epoca, cardine tra il vecchio centro e la nuova espansione.

Tra la fine del Cinquecento e il secolo successivo la situazione urbana si stava trasformando e l'edilizia gravitante su via Toledo si stava velocemente sviluppando. Le costruzioni minute lasciavano il posto a *case palazziate* o palazzi veri e propri. Quasi tutte le aree libere, orti e giardini, erano oramai edificati; segno delle trasformazioni sociali che stavano avvenendo nell'area. A partire dalla metà del XVII secolo, inoltre, le truppe spagnole erano state spostate nel Gran Quartiere di Pizzofalcone, già palazzo Carafa di Santa Severina, eliminando così una delle cause che rendeva la zona poco appetibile alla nobiltà. La trasformazione di questa parte di città è documentata dalle così dette mappe precatastali, cioè quei rilievi a corredo dei censimenti di vaste proprietà, eseguite dai tavolari napoletani su richiesta dei proprietari, nobili o religiosi. Gran parte dei terreni

<sup>1</sup> Dell'argomento si sono occupati Sergio Ragni e chi scrive in occasione della conferenza *Palazzo di Domenico Barbaia: residenza di Gioachino Rossini*, 4° ciclo di conferenze *Palazzi e ville napoletani*, a cura di Antonio Ernesto Denunzio e Leonardo Di Mauro, 8 aprile 2015, Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, .

<sup>2</sup> Chi scrive ha trattato l'argomento al convegno internazionale *Viaggi e soggiorni in Europa nel primo Ottocento. Oltre Napoli, verso Amalfi e Sorrento*, Amalfi-Sant'Agnello, 14-16 aprile 2016, con la relazione *All'ombra dell'Epomeo, il versante nord-occidentale del golfo: Casamicciola nuovo luogo privilegiato di soggiorno nel secolo della borghesia*.

<sup>3</sup> Il problema della confusione tra i due edifici è stata sollevata da chi scrive in *Palazzo de Sinno, wrongly known as Palazzo Barbaja. Methods and analysis for a correct attribution*, Convegno Internazionale CROMA Cultural and Creative Industries, Università Roma Tre, 4-5 dicembre 2016.



Fig. 1: A. Lafréry, É. Dupérac, *Quale e di quanta Importanza e Bellezza sia la nobile Città di Napole in Italia*, 1566, Museo Nazionale di San Martino, particolare.



Fig. 2: A. Baratta, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum Omnibus Viis Accurata et Nova Delineatio*, 1629, Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos, ma presso Napoli, Museo Nazionale di San Martino, particolare.

a ridosso di via Toledo erano, sia prima della nascita della strada che dopo, di proprietà di ordini religiosi. In realtà non risulta rilevata l'area che sarà poi occupata dai nostri palazzi ma lo sono i territori limitrofi compresi tra via Medina e l'asse toledano, al di là di via San Giacomo [Colletta 1985, passim].

La veduta di Alessandro Baratta (1629) [Alessandro Baratta, *Fidelissimae* 1986] dimostra quanto appena detto: tutte le aree a ridosso della *strada reale* si erano sviluppate. Il nostro isolato era cresciuto su se stesso e lungo la cortina di via Santa Brigida (in legenda numero 199) compariva un palazzo a corte, che dominava per dimensione il fronte. Il palazzo di Giuseppe Moles a Don Francesco, l'edificio su detto, era stato acquistato da don Giovanni Battista Antolini per trasformarlo in casa di ricovero per vedove con annessa cappella dei Santi Filippo e Brigida. Alla morte di Antolini la casa fu ereditata dai padri Oratoriani, ordine del fondatore, e poi ceduta alla Congregazione della Madre di Dio del Beato Leonardi di Lucca [Ruotolo 1976, 13-16].

I lavori per costruire una nuova chiesa iniziarono nel 1640, e la cerimonia della posa della prima pietra avvenne alla presenza del viceré Filippo Ramiro Guzmán, duca di Medinacoeli, e della moglie Anna Carafa, cosa che valse alla chiesa il titolo di cappella reale. Il primo progetto dell'aula è attribuito a Natale Longo, i lavori durarono molti anni ed è documentato l'intervento di Francesco Antonio Picchiatti per le cappelle di sinistra (1675); solo tra il 1726 e il 1732 furono terminate quelle di destra.

Da altri documenti emerge che i Lucchesi acquistarono una casa con giardino nel 1679, che ristrutturarono nel 1721 per ricavare tre appartamenti e la sacrestia della chiesa<sup>4</sup>. Nonostante le risorse economiche dei padri fossero paragonabili a quelle di tanti ordini che avevano sedi a Napoli tra il XVII e il XVIII, pare che fosse prassi dei Lucchesi lasciare la proprietà frazionata in più edifici attigui, senza preoccuparsi di condurre onerosi lavori per ottenere una ristrutturazione unitaria. Francesco Cassiano de Silva, alla fine del XVII secolo, ci mostra via Santa Brigida [Amirante, Pessolano 2005, 32 ss., 71 ss.]: l'immagine è dilatata per quanto riguarda l'ampiezza

<sup>4</sup> Napoli, Archivio di Stato (d'ora in poi ASNa), *Monasteri soppressi*, fa. 2883, f. 13: ne dà notizia Renato Ruotolo.

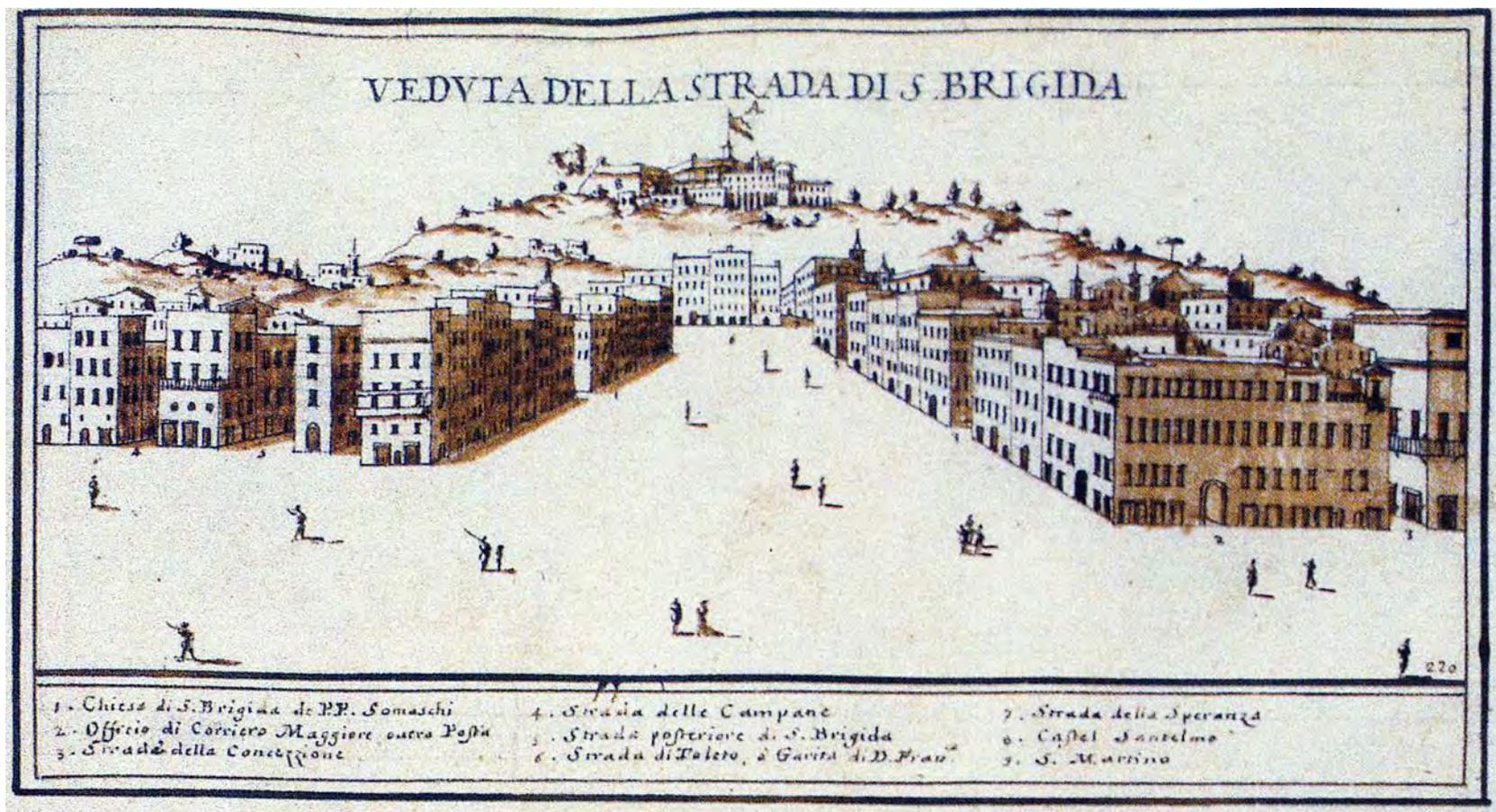
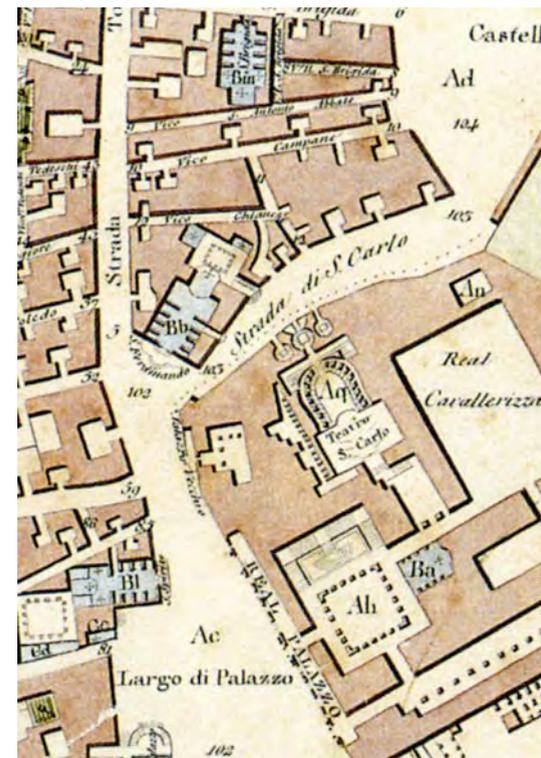
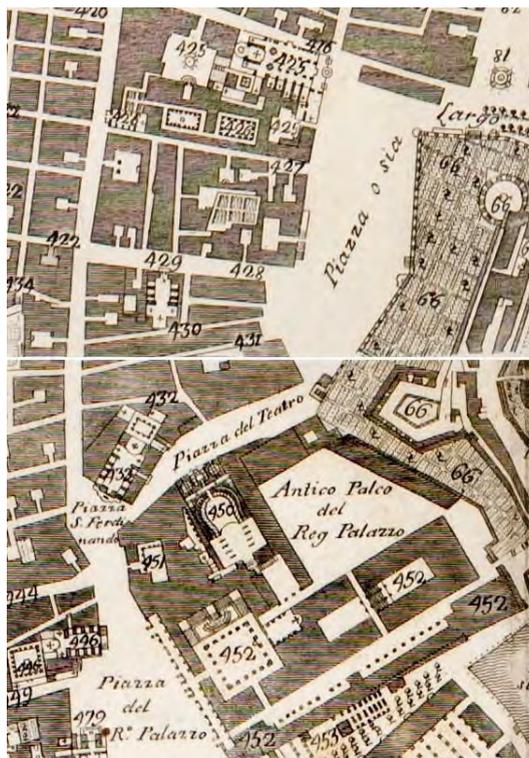


Fig. 3: F. Cassiano de Silva, *Veduta della strada di S. Brigida*, 1700 ca., in *Regno Napolitano Anotomizzato dalla penna di d. Franc.co Cassiano de Silva Nobile Milanese*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek (da Amirante, Pessolano 2005).

Fig. 4: G. Carafa duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli, e de' suoi contorni*, 1750-75, tav. 11 e 18, Napoli, Museo Nazionale di San Martino, particolare: l'immagine è ruotata per consentire un più facile confronto con le figure 1 e 2.

Fig. 5: L. Marchese, *Pianta Topografica del Quartiere di San Ferdinando*, 1804, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, ma presso Napoli, Museo Nazionale di San Martino, particolare: l'immagine è ruotata per consentire un più facile confronto con le figure 1 e 2.



della strada e non descrive l'architettura delle proprietà dei Lucchesi, ma la sua *Veduta della strada di S. Brigida* dimostra quanto la nostra area studio fosse un luogo socialmente e politicamente rilevante.

La pianta del duca di Noja riporta la consistenza dell'isolato alla metà del XVIII secolo: era delimitato dalle vie Santa Brigida (428), Toledo (388), vico Sant'Antonio Abate (430) e vico I Santa Brigida. La chiesa è chiaramente terminata e la pianta ad aula unica con tre cappelle laterali è rispondente ai disegni attribuiti a Natale Longo. Seguono un edificio a corte, la cui ala in aderenza con la chiesa ospitava il campanile, un edificio a blocco alla convergenza di via Toledo e via Santa Brigida, sull'asse principale un palazzo con una corte molto allungata e un altro ad angolo con vico Sant'Antonio Abate, di dimensione leggermente maggiore con corte quadrata. Sul retro tra quest'ultimo palazzo e la chiesa vi era ancora una chiostrina e una stretta stecca di edilizia senza alcun pregio.

### 3 | La descrizione catastale dei palazzi di via Toledo 205 e 210

Il primo documento cartografico ottocentesco, cui facciamo riferimento, è la *Pianta Topografica del Quartiere S. Ferdinando* (1804) di Luigi Marchese<sup>5</sup> non ci sono sostanziali modifiche rispetto alla mappa del duca di Noja, se non una correzione dell'edificio ad angolo tra via Santa Brigida e via Toledo che mostra una piccola corte, probabilmente dimenticata dal rilievo del Carafa. L'utilissima pianta di Marchese, come è noto, sottintende motivi fiscali e trascrive in legenda tutti i numeri civici [Buccaro 1999, 22]. Non è un caso che proprio prima dell'ingresso a Napoli dei napoleonici si stava iniziando a organizzare una riforma fiscale, di cui è una significativa anticipazione la

<sup>5</sup> Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, ma presso il Museo Nazionale di San Martino.

tassa della *Decima*, vero motivo ispiratore delle dodici piante dei quartieri di Napoli [Capano 2012, 323]. La tavola del quartiere San Ferdinando riporta per il tratto di cortina su via Toledo la numerazione dal 199 al 213. Per scoprire i proprietari dei palazzi le informazioni della pianta di San Ferdinando devono essere integrate da quelle di un altro documento per noi utilissimo: il *Catasto Provvisorio*. Il catasto francese fu introdotto a partire dal 1806 con la riforma fiscale [Buccaro 2006, 494] e integra con una puntuale descrizione quanto indicato nelle ampie legende di Marchese, ma il catasto era esclusivamente descrittivo e quindi non ci sono ulteriori aggiornamenti grafici; neanche la revisione delle tavole di Marchese del 1813<sup>6</sup> registra cambiamenti per la nostra area.

Il nostro isolato, come riportato sia da Carafa che da Marchese, corrisponde perfettamente nel *Catasto Provvisorio* all'*Isola Ottava denominata S. Brigida e circoscritta dalle strade: Strada Toledo dal n 199 al 213, Vico S. Antonio Abbate, Vico S. Brigida, Strada S. Brigida* del quartiere San Ferdinando<sup>7</sup>.

Le proprietà che a noi interessano sono quelle dei Lucchesi e dei palazzi che raggiungono via Toledo: via Santa Brigida 48 era l'*Antico Monistero composto di 5 piani*, via Santa Brigida 56 era il palazzo del barone Annibale Corvi, via Toledo 205 era il palazzo di Domenico Sinno e il numero 210 era di proprietà di Cabriel Andral. A cavallo del primo decennio dell'Ottocento i padri non avevano più proprietà che raggiungevano l'asse toledano e il palazzo Barbaja sarebbe diventato l'edificio al civico 205 o quello al 210, quindi ci limiteremo a sintetizzare solo queste due descrizioni.

Il palazzo di Domenico Sinno con ingresso dal portone numero 205 aveva quattro botteghe sulla via (203 - *speciale*, 204 - senza destinazione, 206 - *pizzicarolo*, 207 - *panettiere*). L'atrio dava accesso ad una corte con due rimesse a destra, e due a sinistra, annesse agli appartamenti superiori; per le altre tre rimesse, due a destra e una a sinistra, non è specificata la destinazione. Sul lato sinistro vi era anche il passaggio per la discesa alla stalla al piano interrato, grande per ospitare trenta cavalli. Seguiva un *quartino* con ingresso alla stessa quota del cortile. Gli appartamenti, uno per piano, seguivano la forma regolare a U di pianta, proponendo un'infilata di stanze non disimpegnate da corridoi. Il piano matto era occupato da un *quartino* di quattro stanze, passetto cucina e affaccio su via Toledo. Il primo piano nobile era destinato all'appartamento di dieci stanze, sala cucina; i cinque balconi affacciavano sull'asse toledano. Gli appartamenti del secondo e del terzo piano erano simili; mentre quello del quarto piano era composto da otto camere; seguiva un *suppegno*. Il documento fiscale ci restituisce una situazione molto simile all'attuale ma non parla della magnifica scala, nascosta da una quinta, che in realtà è il muro di sostegno trasversale, alleggerito con ampi archi a tutto sesto, che permettono anche una suggestiva illuminazione naturale. Si tratta di una scala molto dinamica, frutto di una sapiente conoscenza tecnico strutturale, che non poteva essere stata progettata da un qualunque capomastro.

Quando è stata costruita la scala? E da chi?

L'attribuzione dell'autore è in questo caso importante poiché la scala, come abbiamo detto, è una costruzione molto complessa; non si tratta di una struttura che poteva essere semplicemente copiata da un esperto capomastro anche con una lunga consuetudine di cantiere. Gli unici documenti iconografici che abbiamo a disposizione sono le già citate cartografie di Carafa e Marchese, che però non possono aiutarci. La mappa del duca di Noja, strumento fondamentale per lo studio delle trasformazioni urbanistiche e architettoniche napoletane, nonostante fosse molto attenta al rilievo di androni, corti e scale, ci mostra un cortile di forma allungata con la scala sul fondo, mentre la nostra divide il cortile. Il Marchese, come è risaputo, interessato ad altro come il censimento di tutti i portoni, utilizzò il lavoro del duca di Noja e quindi spesso ripropose la stessa pianta, sia nella tavola del 1804 che in quella del 1813, registrando di fatto la situazione alla metà del Settecento. Da un'analisi linguistica la scala è databile alla metà del Settecento fino alla prima

<sup>6</sup> ASNa, *Piante e Disegni* Secc. XVI-XX, cart. 1.

<sup>7</sup> ASNa, *Catasto Provvisorio di Napoli e provincia. Catasto provvisorio. Primo versamento*, vol. 224, pp. 68-72.

metà del secolo successivo e quindi ascrivibile a probabili lavori di ristrutturazione del palazzo: il lotto era già occupato da una costruzione nella veduta di Baratta, nella mappa del duca di Noja l'edificio è stato trasformato nel palazzo con la corte allungata. La posizione della scala in fondo alla corte potrebbe essere un errore oppure il risultato di una nuova ristrutturazione dopo i rilievi per la mappa Carafa.

Al pian terreno un ampio arco sulla sinistra nasconde le rampe che portano al piano ammezzato. Dopo un primo ballatoio triangolare si conforma una leggiadra struttura inscritta in una losanga con ballatoi e rampe a sbalzo appoggiati a due muri paralleli e perpendicolari al cortile bislungo, alleggeriti da ampie aperture voltate. La struttura lascia al centro un vuoto che disegna ancora una piccola losanga. Il primo ballatoio di sinistra serve l'appartamento del piano ammezzato, poi i soli ballatoi di destra danno accesso agli appartamenti nobili; tutti gli altri ballatoi di sinistra sono solo di passaggio ma, nel rispetto di una simmetria formale, presentano finte porte.

La leggerezza della scala, in realtà, risponde anche all'esigenza di costruire la risalita nel poco spazio (l'esigua larghezza della corte) che l'architetto aveva a disposizione.

La bellezza strutturale, formale e spaziale, e quindi potremmo aggiungere razionale, non era sfuggita a Roberto Pane che segnalava la scala, proponendone uno schizzo e una piantina nel suo *Napoli imprevista* nel lontano 1949 [Pane 1949, 87]. Si trattava secondo lo storico di una scala aperta, tipica di un linguaggio artistico caratteristico del Settecento napoletano; la mostra accanto ad un'altra struttura ugualmente interessante, la scala di palazzo Mastellone, sempre su via Toledo.

Queste strutture, che rientrano appieno nella tipologia delle cosiddette 'scale aperte napoletane', erano considerate aderenti al linguaggio di Ferdinando Sanfelice. Studi più recenti hanno attribuito i lavori di palazzo Mastellone a Nicolò (Niccolò) Tagliacozzi Canale, che ristrutturò l'edificio dopo il terremoto del 1732 [Russo 1993, 36]. Osserviamo che la scala di palazzo de Sinno è identica ad una più nota scala napoletana, che, ancora una volta, era stata notata da Pane. Infatti la nostra scala è sorprendentemente simile a quella di palazzo di Majo, residenza ristrutturata da Sanfelice nel 1726. L'immagine di questa seconda scala figura negli apparati iconografici di *Architettura dell'età barocca*, il cui schizzo fu disegnato proprio da Pane [Pane 1939, 186].

Nel 1975 Anthony Blunt descrive la scala di palazzo di Majo e ne ripropone la sorprendente architettura in una foto che non lascia dubbi sulla somiglianza tra la scala del palazzo a Toledo e quello di Majo alla Sanità. Anche la descrizione è perfettamente calzante all'immagine di levità ed eleganza della struttura:

«In the palace on the discesa della Sanità he [Ferdinando Sanfelice] used a more ingenious form, a sort of lozenge, with the edges convex towards the well, which gives a peculiar tautness to the forms of the ramps» [Blunt 1975, 145; Blunt 2006, 208, 317].

Ma come è oramai chiaro potrebbe descrivere perfettamente anche la scala del palazzo di via Toledo. Azzardando le ipotesi di attribuzione, l'autore deve essere ricercato nella cerchia sanfeliciano: o proprio Sanfelice, ipotesi che anticiperebbe il periodo di costruzione della struttura – ma sarebbe confortata dalla similitudine delle due strutture – o magari un personaggio spesso confuso con il primo, e con le stesse competenze, come ad esempio Tagliacozzi Canale.

Riportiamo ora la proprietà e la consistenza del palazzo adiacente, la cui vicenda, chiaramente, si intreccia. Il civico 210 apparteneva al medico di Gioacchino Murat, Gabriel Andral, era più grande poiché aveva cinque botteghe su via Toledo, quindi il prospetto non doveva essere simmetrico; anche la corte era di maggiore dimensione e regolare; offriva anche un doppio affaccio, poiché concludeva l'isolato sullo stretto vico Sant'Antonio Abate. Le botteghe dal 208 al 213

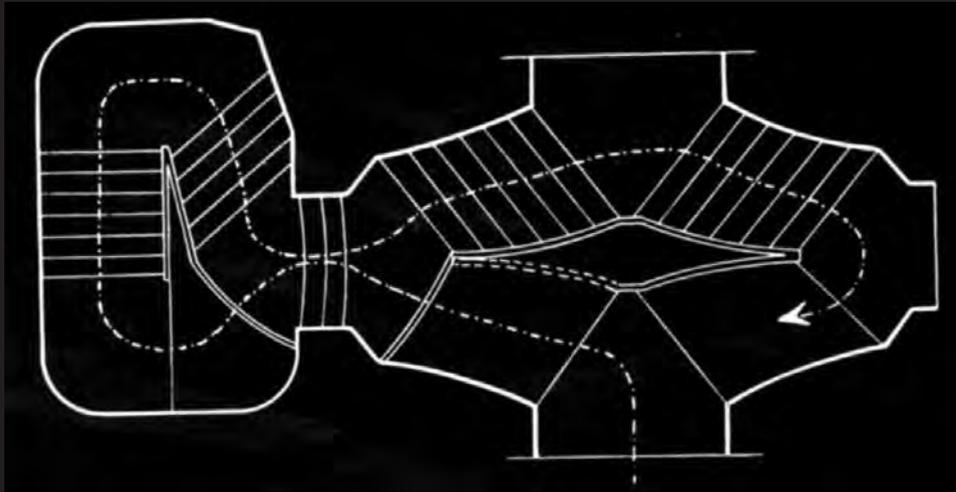


Fig. 6: La pianta della scala di palazzo de Sinno disegnata da Roberto Pane in *Napoli imprevista*, 1949.



Fig. 7: La scala di palazzo de Sinno disegnata da Roberto Pane in *Napoli imprevista*, 1949.



Fig. 8: Il disegno della scala di palazzo di Majo di Roberto Pane in *Architettura dell'età barocca in Napoli*, 1939.

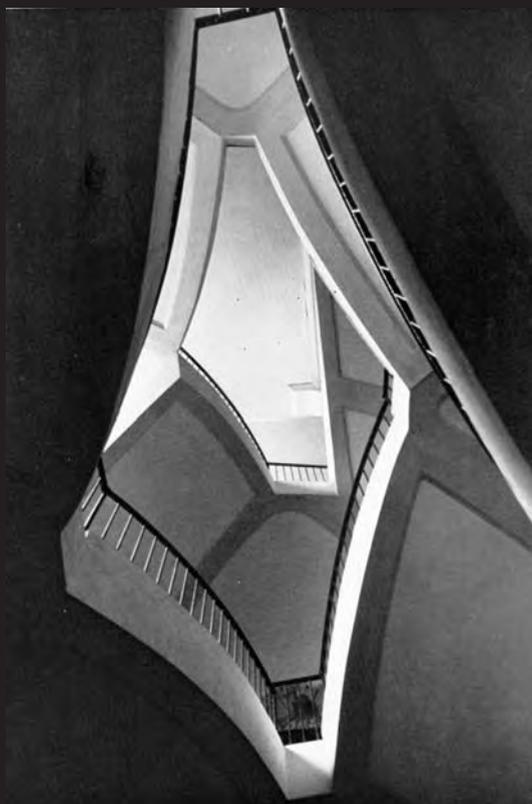


Fig. 9: La scala di palazzo di Majo in Anthony Blunt, *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture*, London, Zwemmer Ltd 1975.



Fig. 10: La scala di palazzo di Majo in Anthony Blunt, *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture*, London, Zwemmer Ltd 1975.



Figg. 11-14: La scala di palazzo de Sinno oggi (foto dell'autrice).

erano rispettivamente: di *zagarellaro* (merciaio), di *acquavitario*, di pasticciere, di fruttivendolo e latteria. Attraverso l'androne si accedeva al cortile che presentava due rimesse sulla destra e quattro stalle sulla sinistra. C'era anche un *quartino* al piano matto. Il primo piano nobile era composto da quattordici stanze, una sala, una cucina due stanzini e, ovviamente, affacciava sulla strada principale. Il secondo e il terzo piano erano simili; mentre il piano attico era diviso in *quartini*. In questo caso la descrizione è ancora più interessante poiché il palazzo è stato inglobato nei lavori di risanamento della fine dell'Ottocento che hanno portato alla costruzione della galleria Umberto I. Infatti l'ala destra del palazzo con il vico Sant'Antonio Abate sono stati utilizzati per la costruzione della galleria, mentre l'ala sinistra, adiacente al palazzo de Sinno, è stata modificata e uniformata al prospetto di tutta la galleria.

### 3 | Verso una corretta attribuzione

Ma quale dei due palazzi, di Sinno o di Andral divenne palazzo Barbaja?

Il ritrovamento di un altro documento, questa volta di natura giuridica, ci aiuta a svelare anche questo dubbio. Il registro delle udienze della Corte di Cassazione di Victor-Alexis-Désiré Dalloz riporta il decreto del 3 maggio 1810 con il quale Gioacchino Murat donò al dottor Andral, suo medico, una casa che faceva parte di un convento abolito. Il 21 ottobre 1813 Andral vendette il palazzo a Barbaja. Con la Restaurazione, al ritorno di Ferdinando IV sul trono napoletano come Ferdinando I, le donazioni avvenute durante il Decennio francese furono abolite con ordinanza del 19 agosto 1815 [Dalloz 1833, 594], inficiando così la vendita. Tralasciando la questione legale, e accennando che il palazzo rimase di proprietà di Barbaja, il documento è per noi importantissimo. Infatti ci consente di stabilire che il palazzo Barbaja fu quello al civico 210 e ci informa che le proprietà dei Lucchesi arrivavano fino alla via Toledo, suggerendoci che forse anche il civico 205 fosse stato di proprietà dei padri. La ricostruzione del palazzo Barbaja può essere ancora arricchita grazie al *Catalogo Ragionato dei quadri del Sig. Domenico Barbaja che veggansi nella casa di sua proprietà Strada Toledo 210*; fu redatto nel 1819 da Costanzo Angelini, professore della Real Accademia, Antonio Niccolini, Regio Architetto e socio della Real Accademia Fiorentina di Belle Arti, e Filippo Rega, direttore dello Stabilimento di Pietre Dure – gli incarichi degli autori della stima della collezione Barbaja si riferiscono a quelli con i quali si firmarono in questo catalogo e quindi alla carica relativa all'anno di edizione del catalogo – [Angelini, Niccolini, Rega, 1819]<sup>8</sup>.

L'impresario abitò il secondo appartamento nobile, nel quale sistemò una quadreria di 184 opere. Un accenno alla ricca consistenza della quadreria Barbaja è doveroso per capire la ricchezza del nostro, che probabilmente aveva bisogno di monetizzare per finanziare le sue imprese. Tra i quadri sono menzionati opere di Domenichino, Pietro Fabris, Aniello Falcone, Luca Giordano, Mattia Preti, Nicolas Poussin, Salvator Rosa, Massimo Stanzione, Antoon van Dyck, Gaspar van Wittel, Tiziano Vecellio, Diego Velázquez. L'esposizione delle opere in riferimento agli ambienti, descritta nel catalogo, è perfettamente compatibile con l'elenco delle stanze e gallerie riportata nel rilievo descrittivo del *Catasto Provvisorio*. Si suppone anche che la copisteria degli spartiti musicali necessaria al San Carlo – anche di questa attività era responsabile Barbaja – era organizzata all'ultimo piano del palazzo<sup>9</sup>. Barbaja ebbe molti ospiti illustri dell'ambiente musicale europeo nelle sue residenze e anche in questa a Toledo. I più famosi furono Gioacchino Rossini e Isabella Colbran. Molte sono le vicende che raccontano dei soggiorni a palazzo Barbaja, spesso legati a leggende, non sempre confortate da attendibile documentazione. Talvolta si indugiava sui caratteri degli artisti, come l'amore per la mondanità che spesso allontanava Rossini dalle responsabilità di direttore del teatro massimo napoletano e di compositore.

<sup>8</sup> Si ringrazia Sergio Ragni per la segnalazione del catalogo.

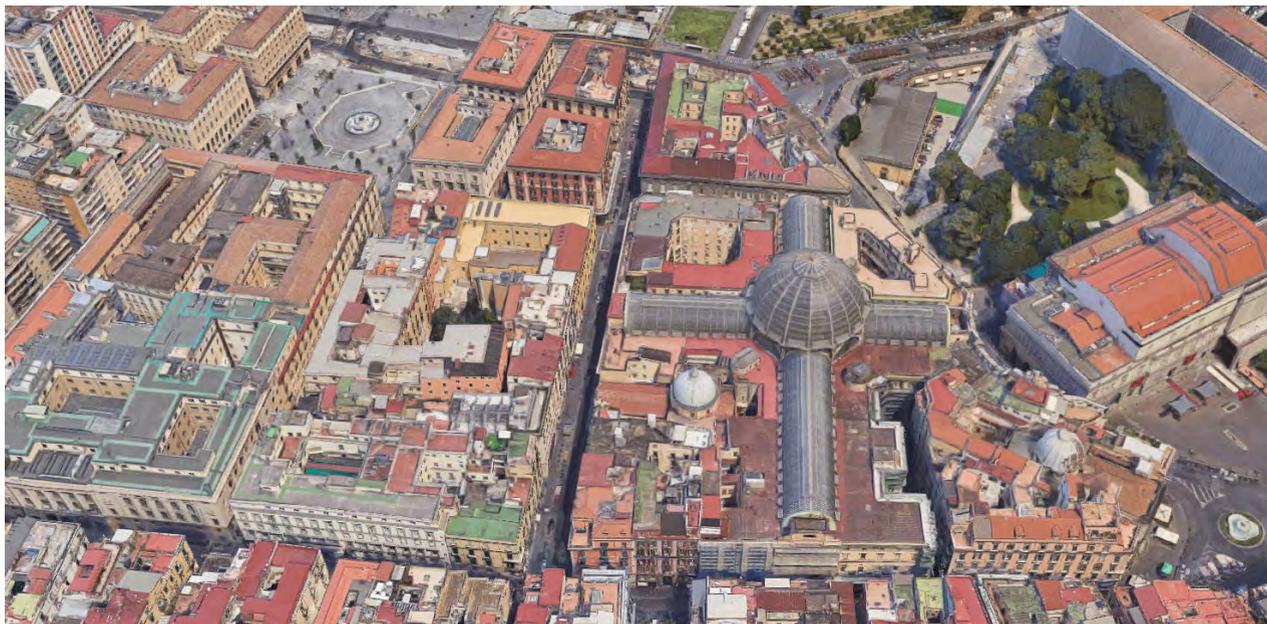
<sup>9</sup> Per il suggerimento si ringrazia Sergio Ragni.





Fig. 15: C. Bossoli, F. Campi, *Veduta di Napoli*, 1850 ca., particolare con l'isolato dei palazzi de Sinno e Barbaja tra le cupole di Santa Brigida e San Fedinando.

Fig. 16: Immagine da Google Earth con l'isolato oggetto di questo saggio: si notano il palazzo de Sinno e le cupole delle chiese di Santa Brigida e di San Fedinando. Palazzo Barbaja è stato in parte abbattuto e in parte inglobato nella galleria Umberto I. I tetti sono dominati dalla copertura in ferro e vetro dalla cupola della galleria.



#### 4 | Conclusioni

Questo contributo vuole definitivamente dimostrare che a Domenico Barbaja appartenne il palazzo di via Toledo 210, che anche se molto modificato ha un grande significato nella memoria napoletana, poiché vi abitò l'impresario del San Carlo, che ospitò tra i più importanti personaggi del panorama musicale internazionale della prima metà dell'Ottocento.

Quest'area, alla fine di via Toledo in prossimità dei teatri, fu molto importante per la città: Barbaja scelse con la sua solita lungimiranza un luogo significativo per gli intellettuali napoletani, e per una élite legata alla cultura musicale napoletana. Infatti proprio di fronte ai palazzi de Sinno e Barbaja vi era il palazzo Berio, già Vaaz e poi Perrelli. Il marchese Francesco Maria Berio ereditò il palazzo nel 1791 [Capano 2012, 41]. Uomo colto e amante delle arti, fu anche librettista, scrivendo proprio l'*Otello* di Rossini. Berio istituì un rinomato salotto letterario al quale aderirono Gabriele Rossetti, Cesare della Valle, duca di Ventignano, Melchiorre Delfico, Urbano Lampredi, Gaspare Selvaggi, Antonio Canova e Gioachino Rossini. Una descrizione del salotto si deve alla scrittrice Sydney Owenson, nota con il nome di Lady Morgan [Morgan 1821, IV, 279-285].

Il palazzo di via Toledo 205, invece, fu il palazzo di Domenico Sinno, che merita una maggiore visibilità per la sorprendente scala aperta settecentesca, il cui autore deve essere riconosciuto in ambito sanfeliciano. Possiamo azzardare, come già abbiamo fatto, che l'autore fu Ferdinando Sanfelice o Nicolò Tagliacozzi Canale, in attesa che si possa accertare, senza alcun dubbio, chi ne fu il responsabile, poiché la bellezza e l'arditezza strutturale della scala è di grande rilevanza.

Riuscire a ricollegare questa scala con le più note scale aperte settecentesche, su cui esiste una vasta bibliografia, [Capobianco 1962<sup>a</sup>, 400-417, Capobianco 1962<sup>b</sup>; Capobianco 1963; Thoenes 1983; Abbate 2005; di Luggo 2010; Ballabio 2014; Pezone 2015] potrebbe evitare altri scempi come l'aver posizionato l'ascensore dinnanzi al muro aperto portante trasversale ad archi. La valorizzazione, termine che non dovrebbe avere esclusivamente una valenza economica, confortata dallo studio e dall'analisi, dovrebbe assicurare sempre un corretto uso e mantenimento dei beni culturali e se possibile condurre al ripristino formale, spaziale e strutturale.

Le scale sono parte saliente dell'architettura e incarnano perfettamente l'arte del costruire, mai esempio è stato più calzante. La scala è sistema indispensabile alla natura stessa del palazzo, nel quale struttura e architettura si specchiano. La conoscenza della scala si ottiene proprio grazie alla sua percorrenza che appartiene alla sua natura precipua. Essa è qualificata proprio dalle visuali che si ottengono percorrendola e che dimostrano la sua natura dinamica. Collocare la scala di palazzo de Sinno in un quadro generale è doveroso e speriamo che questo breve studio sia un passo avanti in questa direzione.

## Bibliografia

- ABBATE, F. (2005). *Sollecitazione e forma. La forma delle strutture*, Napoli, Adriano Gallina Editore.
- Alessandro Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio* (1986). A cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli.
- G. AMIRANTE, G., PESSOLANO, M.R. (2005). *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- ANGELINI, C., NICCOLINI, A., REGA, F. (1819). *Catalogo ragionato de' quadri del sig. D. Domenico Barbaja...*, Napoli, Dalla Tipografia Flautina.
- BLUNT, A. (1975). *Neapolitan Baroque & Rococo architecture*, London, A. Zwemmer Lfd.
- BLUNT, A. (2006). *Architettura barocca e rococò a Napoli*, edizione italiana a cura di F. Lenzo, Milano, Electa.
- BALLABIO, F. (2014). *Snails and Hawkings*, in «AAfiles», 69, pp. 107-117.
- BUCCARO, A. (1999). *Il sistema catastale nello Stato napoletano e in Italia: dal metodo "descrittivo" murattiano al rilevamento geometrico-particellare postunitario*, in ALISIO, G., BUCCARO, A., *Napoli mille-novecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 21-32.
- BUCCARO, A. (2006). *Il sistema catastale negli Stati italiani e la vicenda del Mezzogiorno dai Borbone all'Unità*, in «Città e storia», I, 2, pp. 493-507.
- CAPANO, F. (2012). *Misura e rappresentazione della capitale. Territori e città nelle carte di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni e Luigi Marchese*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio: architettura, città e territorio*, a cura di A. Buccaro, C. Lenza, P. Mascilli Migliorini, Seminario di studi (Napoli 2008) Napoli, Giannini Editore, pp. 315- 330.
- CAPANO, F. (2012). *Palazzo Berio a Napoli origine ed evoluzione*, Napoli, Paparo Edizioni.
- CAPOBIANCO, M. (1962)<sup>a</sup>. *Scale settecentesche a Napoli*, in «Architettura. Cronache e storia», VIII, 84, 6, pp. 400-417.
- CAPOBIANCO, M. (1962)<sup>b</sup>. *Scale settecentesche a Napoli*, «Architettura. Cronache e storia», VIII, 86, 8, pp. 546-561.
- CAPOBIANCO, M. (1963). *Scale settecentesche a Napoli*, «Architettura. Cronache e storia», VIII, 88, 10, pp. 694-705.
- CARUGHI, U. (1996). *La galleria Umberto I. Architettura del ferro a Napoli*, Sorrento, Franco Di Mauro Editore.
- DALLOZ, V.-A.-D. (1833). *Giurisprudenza Generale di Francia*, a cura di N. Comerci, Napoli, Della Tipografia dell'Ateneo.
- DORIA, G., (1967). *Via Toledo*, Cava de' Tirreni, Franco Di Mauro Editore.
- DI LUGGO, A. (2010). *Struttura e forma: le superfici voltate nelle scale aperte napoletane*, in a cura di E. Mandelli, G. Lavoratti, *Disegnare il tempo e l'armonia. Il disegno di architettura osservatorio nell'universo*, Convegno Internazionale AED (Firenze 2009) Firenze, Alinea, pp. 394-400.
- DI MAURO, L. (1992). *La pianta Dupérac-Lafréry*, in «Le bussole. Strumenti per conoscere la città», 4, numero monografico.
- ERRA, C.A. (1758). *Vita del ven. P. Giovanni Leonardi*, Roma.
- EISENBEISS, P. (2015). *Domenico Barbaja. Il Padrino del belcanto*, Torino, EDT.
- KAWAMURA, E. (2017). *Storia degli alberghi napoletani. Dal Grand Tour alla Belle. Époque nell'ospitalità della Napoli "gentile"*, Napoli, Clean Edizioni.
- MARIN, B. (1990). *Le plan de Naples de Carlo Theti gravé par Sebastiano di Re en 1560. Un nouveau do-*

- cument pour l'étude de la cartographie et de la topographie napolitaines, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome», *Italie et Méditerranée*, 102, 1, pp. 164-189.
- MORGAN, S. (1821), *L'Italie par lady Morgan Traduit de L'anglais*, 4 tomi, Paris, Chez Pierre Dufart libraire, IV, pp. 279-285.
- FERRARO, I. (2004). *Napoli. Atlante della città storica. Quartieri Spagnoli e 'rione Carità'*, Napoli, Edizioni OIKOS.
- OSSANNA CAVADINI, N. (1995). *Pietro Bianchi: la formazione e le opere*, in *Pietro Bianchi 1787-1849. Architetto e archeologo*, a cura di Eadem, Milano, Electa, pp. 21-40.
- PANE, R. (1939). *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli, E.P.S.A. Editrice Politecnica S.A.
- PANE, R. (1949). *Napoli impreveduta*, Torino, Einaudi.
- PESSOLANO, M.R. (1998). *Napoli nel Cinquecento: le fortificazioni «alla moderna» e la città degli spagnoli*, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi», n. 146, p. 59-118.
- PEZONE, M.G. (2015). *Geometria e arditezza tecnica nelle scale napoletane del Settecento a matrice poligonale*, in a cura di G. Amirante, M.G. Pezone, *Tra Napoli e Spagna. Città storica architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, Napoli, Grimaldi &C., 2015, pp. 123-148.
- PIRONTI, A. (1964). *Barbaia, Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 6, Roma, Treccani (oggi [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-barbaia\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-barbaia_(Dizionario-Biografico))).
- RUOTOLO, R. (1978). *S. Brigida*, Napoli, Luigi Regina Editore.
- RUSSO, M. (1993). *Trasformazioni edilizie a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone: i palazzi Mastellone e Trabucco alla Carità*, in a cura di G. Fiengo, *Architettura napoletana del Settecento. Problemi di conservazione e valorizzazione*, Sorrento, Franco Di Mauro Editore, pp. 17-64.
- THOENES, C. (1983). *Ein spezifisches Treppenbewußtsein. Neapler Treppenhäuser des 18. Jahrhunderts. A Special Feel for Stairs. Eighteenth Century Staircases in Naples*, in «Daidalos. Berlin Architectural Journal», 9, pp. 77-86.
- R. TOMMASI, R. (1839). *Palazzo Barbaja in Ischia*, in «Omnibus Pittoresco», II, pp. 145-146.

### Fonti archivistiche

- Napoli, Archivio di Stato, *Monasteri soppressi*, fa. 2883, f. 13.
- Napoli, Archivio di Stato, *Piante e Disegni Sec. XVI-XX*, cart. 1.
- Napoli, Archivio di Stato, *Catasto Provvisorio di Napoli e provincia. Catasto provvisorio. Primo versamento*, vol. 224, pp. 68-72.
- Napoli, Archivio di Stato, *Prefettura di Polizia*, n. 2846: *Movimento generale degli Esteri. Avvenimento nella Capitale: gennaio, aprile 1934*.
- Napoli, Archivio Storico Municipale, *Atti del Convegno*, 3 settembre 1888, doc. 13.

### Sitografia

[http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-barbaia\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-barbaia_(Dizionario-Biografico)) (marzo 2018)

# Imágenes de una catástrofe. El terremoto de Melfi de 1851 en la obra de Salvatore Fergola

Carla Fernández Martínez

Universidad de Santiago de Compostela

## Abstract

Uno de los terremotos más destructores del sur de Italia fue el acaecido en 1851 en Basilicata, con efectos especialmente fuertes en Melfi. El seísmo coincidió con los últimos años de los Borbones y, por ello, las acciones promovidas tuvieron como finalidad resaltar las medidas adoptadas para paliar los daños. Fruto de este interés se crearon relaciones oficiales y testimonios gráficos para describir las pérdidas y los procesos de reconstrucción. Precisamente, en las páginas sucesivas se presenta un estudio sobre la iconografía de Melfi, centrado en las representaciones de Salvatore Fergola.

## Images of a catastrophe. The Melfi earthquake of 1851 in the work of Salvatore Fergola

One of the most destructive earthquakes in southern Italy was the one happened in 1851 in Basilicata, with particularly strong effects in Melfi. The earthquake coincided with the last years of the Bourbon and, for this reason, the actions promoted were aimed to highlight the measures adopted to alleviate the damage. As a result of this interest, official accounts and graphics testimonies were created to describe the losses caused and the reconstruction processes. Precisely, in the following pages it is presented a study on the iconography of Melfi, centered on the representations by Salvatore Fergola.

**Keywords:** Terremoto, Salvatore Fergola, Melfi.

Earthquake, Salvatore Fergola, Melfi.

Carla Fernández es investigadora de Historia del Arte y de la Arquitectura en la Universidad de Santiago de Compostela. Su principal línea de estudio es la iconografía de las ciudades portuarias y la conservación del patrimonio construido. Actualmente, desarrolla un proyecto de investigación sobre las ciudades reconstruidas después de terremotos, en colaboración con la Universidad de Santiago de Compostela, el "Centro Interdipartimentale di ricerca sull'iconografia della città europea (CIRICE) de la Università degli Studi di Napoli Federico II y la Universidad Católica de Chile.

Author: carla.fernandez.martinez@usc.es

Received May 31, 2018; accepted June 27, 2018

## 1 | Introducción

Los restos arqueológicos de Basilicata permiten constatar su ocupación desde la Prehistoria, pero atravesó largos períodos con muy bajos índices demográficos, que se mantienen en la actualidad debido a las difíciles condiciones económicas y topográficas, siendo una de las regiones más despobladas del sur de Italia [Cesaro, de Rosa 1999].

Como ha señalado Maurizio Leggeri [Leggeri 2007, 19], fueron tres los grandes males que se sucedieron a lo largo de su historia: la malaria, el hambre y los terremotos. Su fragilidad ambiental está ampliamente registrada por los desastres naturales que padeció durante siglos, destacando los daños ocasionados por los desprendimientos y los seísmos. Los primeros afectan a tres cuartas partes de su territorio y empeoraron aún más su situación económica, perjudicando notablemente a la agricultura. Por lo que respecta a los segundos, nos encontramos ante una de las zonas con mayor riesgo sísmico de Italia, pero existen numerosas lagunas para el conocimiento de los terremotos de la Antigüedad y del Medioevo. El primero del que tenemos noticias está datado en el año 300 y asoló a la zona del Vulture. Las siguientes referencias dan un salto cronológico de un milenio hasta 1268 cuando se produjo un violento movimiento telúrico que destruyó la ciudad de Potenza [Guidoboni 1989]. En la Edad Moderna continuaron los fuertes temblores y las crónicas inciden, especialmente, en los acaecidos en 1683 y 1694 [Giura Longo

1992]. Centrándonos en el siglo XIX, debemos resaltar los dos grandes terremotos del 14 de agosto de 1851 y del 16 de diciembre de 1857 [Baratta 1936]. Se produjeron en un momento sumamente complejo para el gobierno borbónico y muchos autores consideran que constituyeron una de las últimas oportunidades que tuvo la Corte para recuperar la credibilidad de las clases populares que tradicionalmente la habían apoyado [Bevilacqua 1993, de Cesare 2002]. Sin embargo, las acciones emprendidas para paliar los daños no resultaron tan efectivas como cabría esperar, en buena medida por los problemas que presentaba la región con malas comunicaciones y edificaciones de escasa calidad [Guidoboni, Gianluca 2011, 15-32; Guidoboni, Ebel 2018].

## 2 | El terremoto de Melfi de 1851

«Mentre viveasi spensieratamente in calma fra le svariate cure della vita, e sotto un cielo estivo, placido e sereno, alle due e mezzo pomeridiane del 14 agosto decorso anno 1851 s'intese in gran parte del antico reame di Puglia una scossa di tremuoto cotando violenta e gogliarda da non ricordarsi l'eguale dalla vigente generazione» [Paci 1853, 29].

Estas palabras abren el tercer capítulo de la *Relazione dei Tremuoti di Basilicata de 1851* de Giacomo M. Paci, una de las crónicas más detalladas sobre los hechos acaecidos. Este seísmo afectó a toda el área de Campania meridional y de la Basilicata septentrional, devastando la región volcánica de Vulture, donde se ubica el distrito de Melfi. En realidad, el terremoto fue el culmen de un ciclo que se había iniciado un año antes y que se prolongó hasta 1857, período en el que se sucedieron más de cien temblores [Attore 1990, D'Episcopo 1982]. Según las fuentes de la época, el número de fallecidos superó los seiscientos, perteneciendo la mayor parte a la ciudad de Melfi [Palestina 1983]. Precisamente fueron Melfi, en el norte de la región a los pies del monte Vulture, y Barile, en la parte septentrional, las poblaciones que resultaron más damnificadas, perdiendo prácticamente todo su patrimonio construido. En otros casos, como ocurrió en Rapolla y Rionello, fue necesario proceder a la demolición de las construcciones por la peligrosidad que presentaban.

Si bien es cierto que las destrucciones afectaron tanto a las localidades situadas en la colina como en la llanura, los edificios que mejor resistieron fueron aquellos que contaban con una única altura y que habían sido levantados en época reciente, como se constata en la relación de Luigi Palmieri y Arcangelo Sacchi: «le case in piano a larga base quadrata o rettangolare ma non molto più lunga che larga di altezza piuttosto moderate han per lo meno permesso a loro abitanti di uscire» [Palmieri, Sacchi 1852, 131].

El terremoto coincidió con los últimos años del reinado de Fernando II, quien había ocupado el trono en 1830, en una década de grandes cambios para Europa. Su ascenso fue recibido con esperanzas en Nápoles y en Sicilia, ansiosas de reformas políticas y de expansión económica. El monarca permitió el regreso de los exiliados de 1821 e impulsó proyectos de desarrollo comercial, garantizando una cierta libertad de prensa; sin embargo, se trató de acciones de corta duración que se disolvieron después de las revoluciones de 1848 y 1849 [Rapport 2010], a las que siguió un decenio de represión en el que se optó por el aislamiento, rompiendo cualquier tipo de vinculación con las ideas propugnadas por el liberalismo. Así, los años centrales del siglo XIX se caracterizaron por la incertidumbre y las divisiones internas, cerrándose con el reinado de Francisco II (1859-1860) y con la caída definitiva del Reino [Boeri, Crociani, Fiorentino 2000].

No era el primer seísmo que ponía a prueba la eficacia de la monarquía borbónica, puesto que a finales del siglo XVIII el desastroso cataclismo que afectó a Calabria y a Messina había motivado la redacción de importantes instrucciones que recogían los modos de actuación ante una

catástrofe de tal magnitud. La dimensión de dicho terremoto y el elevado número de centros destruidos hizo que el gobierno borbónico, presidido por Fernando IV, tomase consciencia de la necesidad de una reorganización del sistema económico y habitacional de las áreas afectadas, muy especialmente en Calabria. Su intervención se había centrado en tres puntos básicos: la adquisición de bienes de la Iglesia y su distribución, la reorganización de la vida religiosa con la reducción del número de parroquias y la reedificación urbana, aplicando modelos más funcionales. Concretamente, para este último aspecto, el monarca ordenó la creación de una Junta – *Giunta per la Riedificazione* –, dividiendo la región en cinco distritos: Reggio, Gerace, Palmi, Catanzaro y Monteleone, con un director que debía agrupar las construcciones en demolidas, parcialmente dañadas y fácilmente reparables [Ruggieri 2015]. No obstante, en el siglo XIX se produjo un retroceso y no se actualizaron los procedimientos a adoptar en caso de un desastre natural. De acuerdo con la crónica de Giacomo M. Paci, el monarca visitó los centros asolados y planteó diversas medidas para su recuperación, entre las que destacaron el envío desde Nápoles de varios ingenieros del cuerpo de Puentes y Caminos y la ordenanza para la construcción de viviendas provisionales de madera – las conocidas *baracche* – lo antes posible. Con todo, la mayor parte de la información que conservamos sobre estas acciones aluden a las operaciones realizadas en la ciudad de Melfi, de la que nos ocuparemos en las páginas sucesivas.

### 3 | El terremoto en la ciudad de Melfi

«Città famosa negli annali del reame di Puglia, cinta di mura con sei porte, e fortificata dal lato occidentale con un castello colla torre de' quatro venti che rappresenta il più forte baluardo [...]. Storica per tanti fasti di grandezza e per fasti sociali e politiche; e testè ricca di buone strade, di eleganti edifici, di tempi sontuosi, di conventi, ora non è più che una città rovesciata» [Paci 1853, 45]. Fueron estas las palabras que empleó Paci en su crónica para aludir a la situación en la que estaba inmersa la ciudad tras el terremoto. Aunque no existe unanimidad sobre su gestación, es innegable que su florecimiento se produjo en el Medievo, bajo el dominio normando. A pesar de los múltiples avatares que sufrió a lo largo de los siglos, todavía es posible apreciar buena parte de su estructura medieval, tal y como se constata en la documentación gráfica. Su muralla contaba con diversos torreones que circundaban el centro histórico y tenía seis puertas de acceso, de las que solo se conserva la conocida como Venosina, que conducía a la vía Appia y a Venosa. La construcción se inició con los normandos, pero fue profundamente reestructurada por Federico II. De hecho, Melfi es considerada la ciudad federiciana por excelencia, dado que fue elegida por el emperador como su residencia estiva.

El caserío está dominado por el castillo; se trata de uno de los más importantes de Italia meridional, que fue levantado por Roberto el Guicardo, ampliándose después por Federico II y dotado de nuevas torres por Carlos I d'Angiò [Levita 2002].

Por lo que respecta al patrimonio religioso, destaca la catedral de Santa María Assunta. De la fábrica primitiva, erigida en 1153, solo se mantiene el campanario, al haber sido reedificada en el siglo XVIII en estilo barroco [D'Amato 2002]. Además, cabe mencionar los templos de Santa Margarita y Santa Lucia, ambos del siglo XII y singulares ejemplos de iglesias rupestres.

Ya se anticipó que la mayor parte de las medidas emprendidas por el gobierno borbónico se centraron en Melfi y que una de las fuentes más interesantes para su estudio es la crónica de Paci, donde se recogen con gran precisión todas las intervenciones acometidas y las acciones propuestas. En primer lugar, cita el número de construcciones civiles demolidas, registrando un total de cuarenta y dos viviendas particulares, y seguidamente describe las disposiciones urbanas,

aludiendo a la limpieza de las calles, especialmente de aquellas que conducían desde la puerta Venosina hasta la plaza. Destaca el interés y la preocupación del monarca por la construcción de casas de madera para la población sin recursos, indicando que «le baracche da costruirse secondo le sovrane prescrizioni ne' luoghi designati per Melfi, e quelle che veranno costrutte negli altri comuni del distretto saranno chiascuna della lunghezza di palmi ottanta e della larghezza di palmi quindici, divise in quattro sezioni, per la capienza di quattro famiggie» [Paci 1853, 177]. El gobierno borbónico procedió como había hecho tras otras catástrofes, recurriendo a la creación de instituciones extraordinarias para gestionar la emergencia. Entre el 15 y el 18 de agosto, el secretario general de la Intendencia de Basilicata ordenó la formación de comisiones para atender las acciones más urgentes y pocos días después, el propio monarca, a través de un Real Escrito, disciplinó las normas para su correcto funcionamiento. Dentro de estos órganos de carácter especial, se pueden diferenciar tres tipos: en primer término, las comisiones encargadas de distribuir las ayudas; seguidamente, las que se ocuparon de recoger y administrar la colecta pública promovida por la monarquía, y, finalmente, las que se centraron en la reconstrucción de los edificios. Además, a ellas se añadían los Consigli edilizi responsables de la reorganización urbana. La documentación no permite conocer con precisión la eficacia de estos consejos, pero sabemos que estaban integrados por propietarios, por un arquitecto y por el alcalde y que su finalidad era establecer las pautas a seguir en la reedificación, ante la ausencia de una normativa edilicia y antisísmica. El seísmo había afectado a una zona especialmente frágil, por lo que se trató de favorecer la permanencia de la población y el fomento de las actividades tradicionales, como la agricultura.

#### 4 | Iconografía de un desastre

A mediados del siglo XIX, las primeras noticias que se difundían sobre los desastres naturales no aportaban datos precisos ni del número de fallecidos ni de las zonas afectadas. Con independencia de la responsabilidad que hubiese tenido el gobierno en la magnitud de los daños, el deseo de evitar una propaganda negativa fomentó la promoción de crónicas y relatos en los que se ensalzaban las intervenciones acometidas por el poder. En este sentido, como se ha adelantado, el terremoto de Melfi se produjo en un momento político delicado y, por ello, el monarca focalizó toda su atención en resaltar sus acciones de ayuda a las víctimas.

Con todo, es innegable que a partir del siglo XVIII el renovado interés por el conocimiento científico favoreció también la elaboración de narraciones objetivas de los sucesos, acompañadas, en numerosas ocasiones, de grabados y dibujos. Uno de los ejemplos más interesantes fue *L'Istoria de' fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783* [Sarconi 1784]. Esta magna obra, publicada en 1784, fue creada en el seno de la Reale Accademia delle Scienze e delle Lettere di Napoli [Beltrami 1900, 26-27], fundada por Fernando IV en 1778. Para su creación se había formado un grupo integrado por personalidades del mundo científico napolitano, bajo la dirección de Michele Sarconi, secretario de la Accademia y responsable de la coordinación del proyecto [Placanica 1982, 133-137]. Junto a él se embarcaron hacia Calabria académicos, socios y los arquitectos Pompeo Schiantarelli e Ignazio Stille, quienes, junto con el dibujante Bernardino Rulli, fueron los responsables del magnífico apartado gráfico. La *Istoria* debía permitir un conocimiento de la extensión, de la intensidad y del carácter de los fenómenos sísmicos que habían hecho temblar la tierra de Calabria y Messina y mostrar cuáles eran las condiciones físicas y socio-económicas de las áreas afectadas; también contenía noticias sobre las intervenciones efectuadas o programadas durante la primera fase de emergencia, junto con otros datos



Fig. 1: *Veduta di Melfi, dopo il terremoto del dì 14 Agosto presa dal lato meridionale, 1852*. Disegnatore dal vero Achille Flauti, incisore Filippo Imperato.

aportados por los lugareños. Tras el terremoto de 1851 fue también la Accademia delle Scienze la que permitió que diversos estudiosos se dirigiesen a las zonas devastadas. Concretamente, fueron Luigi Palmieri, docente de física de la Universidad de Nápoles, y Arcangelo Sacchi, quien había realizado investigaciones en el ámbito de la mineralogía y la geología, los encargados de trasladarse a Basilicata. Como había hecho Sarconi en 1783 se aventuraron en su periplo en compañía del arquitecto Achille Flauti, artífice de las notas y los dibujos del estado ruinoso de buena parte de las poblaciones. El resultado fue la publicación *Della Regione Vulcanica del Monte Vulture*. Los bocetos realizados por Flauti fueron grabados por diversos artistas y se integraron en la obra como un complemento de gran utilidad para observar los efectos producidos por el seísmo en el ambiente y en el patrimonio construido. Por las mismas fechas el ingeniero Francesco Palma también se interesó por inmortalizar los efectos de los movimientos telúricos, destacando sus tres vistas de Melfi en las que reflejó sus ruinas. En los dos casos, se trataba de dibujos con un carácter documental que, siguiendo la línea abierta por Pompeo Schiantarelli, pretendían ser un complemento visual a la redacción escrita.

Una de las representaciones más conocidas del terremoto es la realizada por el joven Nicola Palizzi [Conte 2018]. Este pintor de paisajes, que ya había ejecutado diversos estudios del natural, acudió a Melfi para documentar y retratar la ciudad devastada. Palizzi elaboró dos interpretaciones del tema, utilizando los mismos elementos arquitectónicos y ambientales, pero deteniéndose en momentos distintos. En ambos presentó en primer término las ruinas de Melfi, delimitadas por una calle protegida por los restos de la antigua muralla, situando como telón de fondo el antiguo castillo. En la primera versión plasmó el semblante de una población desolada, incluyendo dos pequeñas figuras humanas que contribuyen a incrementar la sensación de miseria; Melfi se presenta como una ciudad fantasma, pero cuyo pasado glorioso todavía se reconocía por la presencia de la fortaleza ferediciana. La segunda tela fue elaborada después del 15 de septiembre de 1851 tras la visita del rey Fernando II. Precisamente la expedición del soberano a caballo con

su séquito fue el tema de esta versión en la que, como decíamos, utilizando los mismos componentes arquitectónicos, el artista optó por focalizar su atención en la reconocimiento realizado por el soberano para conocer los núcleos afectados y emprender las acciones de auxilio. Un objetivo similar motivó las representaciones del pintor Salvatore Fergola, quien tuvo como finalidad prioritaria dejar constancia del paisaje de ruinas, pero para ensalzar la labor y los esfuerzos de la monarquía. Fergola fue uno de los artistas de corte más destacados de los años centrales del siglo XIX y su vasta producción lo convirtió en cronista gráfico de los acontecimientos que protagonizaron los últimos Borbones en Italia. Trabajó para todos los monarcas que reinaron el *Mezzogiorno* en el período comprendido entre las Guerras Napoleónicas y la caída del Reino; un tiempo marcado por cuatro momentos políticos que conviene recordar: las expectativas maduras en torno a la restauración borbónica de 1815; el decenio de blandas reacciones después de las revoluciones de 1820 y 1821; las esperanzas renovadas tras el regreso de Fernando II, y, finalmente, la caída del Reino.

Desde finales del siglo XVIII Nápoles era una de las ciudades con mayor afluencia de artistas extranjeros y una de las metas de los viajeros del *Grand Tour* [Bertrand 2009, de Seta 2014]. La tradición pictórica del paisaje y de la vista urbana estaba plenamente consolidada, diferenciándose básicamente dos corrientes [Ottani Cavina 2003]: la de tipo documental que se basaba en la observación del natural, cuyos orígenes derivaban de Gaspar van Wittel; y la fraguada a partir de la inspiración en la obra de Claude Lorrain, con elementos compositivos próximos a los empleados por Nicolas Poussin. Estas dos vertientes se enriquecieron con las aportaciones realizadas en las primeras décadas del XIX siglo por algunos pintores que supieron aprovechar las enseñanzas de los maestros belgas e ingleses, como Antoon Pitloo [Causa Picone 2004], profesor de paisaje en el Real Instituto de Bellas Artes. Uno de los máximos méritos de Pitloo fue impulsar un nuevo método didáctico que combinaba la observación del natural con la preocupación por los efectos lumínicos y cromáticos, aspecto que influyó notablemente en la producción de Achille Vianelli, Raffaele Carelli y Salvatore Fergola [Martorelli 1997, 417-424; Ruotolo 2002]. Fergola perteneció a una familia de artistas y comenzó a destacar tras ser admitido en el Real Oficio Topografico di Napoli. Desde entonces adquirió un gran prestigio en la corte borbónica y recibió numerosos encargos, convirtiéndose en un relator gráfico de las políticas regias. Su obra resulta llamativa por la cantidad y diversidad de lugares que inmortalizó, desde las más célebres localidades de la costa (Capri, Ischia, Amalfi, Castellammare, Sorrento, Procida y Gaeta), yacimientos arqueológicos (Pompeya, Herculano, Pestum, Terra di Lavoro, Calabria y Puglia), hasta testimonios de su viaje a Sicilia en 1833 y a España y Francia con la familia real en 1829 y 1830. Sus modelos de referencia fueron Philipp Hackert [Mazzoca 2016], de quien su padre era seguidor [Jacob Philipp Hackert 2007], y algunos pintores franceses que habían permanecido en Nápoles durante el decenio francés, como Jean-Baptiste Wicar y Simon Denis.

Fergola inició su carrera con Francisco, duque de Calabria, en 1819, año en el que fue nombrado pintor de paisajes, comenzando un periplo por Sicilia y Puglia para representar las ciudades y la campiña de estas dos regiones del Reino. Completó su formación en Nápoles, dedicando su paleta a reflejar las empresas, ceremonias e inauguraciones de Fernando II. Tuvo una gran agudeza en la exploración del territorio y se mostró atento a las características botánicas y morfológicas, con una mirada todavía de matriz iluminista, sin descuidar argumentos ligados a la monumentalidad de las intervenciones del hombre, como símbolo de progreso y modernidad. Combinó su faceta paisajística con la de cronista, tal y como se observa en los lienzos que dedicó al terrible terremoto de Melfi, en los que la plasmación del desamparo y de las ruinas no le impidió cele-

Fig. 2: Salvatore Fergola, *Veduta Generale di Melfi distrutta dal terremoto del 14 agosto 1851*, Napoli, Museo di San Martino.



brar la piedad de un rey “misericordioso” que acudió a ayudar a su pueblo. Realizó tres grandes obras sobre los efectos del seísmo en las que se pueden distinguir una serie de recursos comunes al resto de su producción. En todas ellas concedió un espacio considerable al cielo, incluyendo diversas figuras para aminorar el efecto dramático del desastre. Este interés por humanizar la arquitectura constituye una de las principales diferencias con respecto a las imágenes ofrecidas por Flauti y Palma. Y es que los testimonios de Fergola, sin dejar de tener un gran interés para el conocimiento de las pérdidas que sufrió el patrimonio, se dirigieron, sobre todo, a la representación del acontecimiento, a modo de crónica de los momentos sucesivos al seísmo.

El lienzo que mejor permite aproximarse a los daños ocasionados se conoce como *Veduta generale di Melfi* [Creazzo 2016, 182]. Se trata de una vista del conjunto de la ciudad tomada desde cierta distancia en las proximidades del convento de los capuchinos, situado fuera del antiguo burgo amurallado. De este modo, le fue posible mostrar un panorama completo de la población y del estado en la que se encontraba inmersa, incidiendo en sus características topográficas y en su situación en una colina, dominada por el potente castillo que todavía se erigía como símbolo de la ciudad en el paisaje. Para conferir profundidad espacial incorporó una serie de personajes a caballo, precedidos por los habitantes del pueblo, mientras que en primer plano se distinguen varios monjes que parecen desinteresados del drama.

Su precisión y dotes como pintor documental se evidencian en *La chiesa di Sant’Agostino parzialmente crollata nel terremoto di Melfi del 14 de agosto 1851* [Creazzo 2016, 182]. Esta obra muestra los destrozos ocasionados en uno de los edificios más singulares, pero, la atención se dirige también hacia la plasmación de algunos episodios habituales tras cualquier evento sísmico. Así, se puede apreciar a un par de personas intentando entrar en un edificio destruido en búsqueda de posi-



Fig. 3: Salvatore Fergola, *La Chiesa di Sant'Agostino parzialmente crollata dal terremoto di Melfi del 14 agosto 1851*, Napoli, Museo di San Martino.

Fig. 4: Salvatore Fergola, *Re Ferdinando II in visita ai terremotati di Melfi*, Napoli, Museo di San Martino.

bles víctimas, mientras que otro grupo se desplaza entre los escombros. Sin embargo, el mayor interés se concentra en el centro del lienzo donde los habitantes están congregados a los pies del templo, en actitud de lanzar sus súplicas al cielo. En la época los estudios de sismología habían avanzado notablemente, pero existía una brecha entre el pensamiento científico y culto y el popular, que continuaba asociando el desastre con aspectos irracionales y sobrenaturales. El elemento propagandístico y celebrativo perseguido por la monarquía resulta más evidente en la *Visita del re Ferdinando II* [Creazzo 2016: 182]. Como narró Paci, el rey quería «osservare tutto, prendere conto di tutto» y, por ello, se embarcó hacia las zonas afectadas. La vista está realizada desde las inmediaciones del castillo, con un encuadre que le permitió incluir parte del entorno agrícola, así como una de las construcciones provisionales, las denominadas *baracche*, que se construían como refugio en la primera fase de emergencia. No se trata de una mera *veduta* del patrimonio devastado, sino que constituye una crónica, un reportaje gráfico de la visita y de la “piedad” del soberano. El monarca preside a un grupo de oficiales en acto de solicitar información a varios personajes junto con grupos de población campesina. El terremoto se había producido en un momento histórico difícil, a poca distancia de las revueltas de 1848, por lo que la visita del rey podía constituir una ocasión para recuperar el apoyo de sus súbditos. Este mismo episodio fue reproducido por el litógrafo Franz Wenzel en 1853, quien describió con precisión y riqueza la distribución de ayudas a los pobres por parte de Fernando II en compañía de los príncipes adolescentes Francesco y Luigi Maria.

## 5 | Conclusión

A partir del siglo XVIII los viajeros del *Grand Tour*, además de visitar los museos, los restos de la Antigüedad y las grandes obras del hombre, se sintieron atraídos por los lugares naturales que ofrecían la posibilidad de realizar reflexiones filosóficas y científicas. Algunos de ellos se consolidaron como estereotipos, vinculándose con terremotos, maremotos y erupciones volcánicas. El carácter imprevisible de estos fenómenos ya no era visto con temor, sino que los estudiosos solían acudir a las zonas devastadas para comprender sus causas y efectos. Fue así como nació una iconografía ligada a la ciudad devastada, un género que se consolidó a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. En la centuria siguiente proliferaron los grabados, las ilustraciones de memorias científicas y los dibujos realizados por arquitectos en los que se ofrecía la imagen de la catástrofe, de los lugares desolados y de los procesos de reconstrucción.

Sin embargo, los lienzos de Salvatore Fergola tenían la pretensión de ensalzar las acciones de la monarquía borbónica en una época en la que aumentaban los conspiradores que deseaban su eminente caída. Se trata de un ejemplo paradigmático de cómo el paisaje de las ruinas se puso al servicio del poder, convirtiéndose en un medio de transmisión de programas e ideales de gobierno. Aunque la mayor parte de los estudios sobre el uso de la imagen como propaganda política se han centrado, sobre todo, en la Europa contemporánea, a lo largo de la historia, el arte fue utilizado por los gobernantes para inspirar al pueblo los sentimientos adecuados e inmortalizar su figura. De la misma forma que el retrato y la estatua se usaron para idealizar su personalidad, las vistas de los acontecimientos de actualidad fueron adquiriendo un mayor protagonismo, perpetuando y conservando su memoria. Las ruinas de Melfi contenían su pasado y eran su presente, pero Fergola trató de aludir a esa idea de un futuro “prometedor” que su mecenas trató de difundir.

## Bibliografia

- ATTORE, L. (1990). *Terremoti e istituzioni pubbliche nella storia del mezzogiorno: profili giuridico-istituzionali*. In «Rassegna Storia Lucana. Bolletino dell'Associazione per la Storia Sociale del Mezzogiorno e dell'area mediterranea», n. 11, pp. 15-52.
- BARATTA, M. (1936). *I terremoti in Italia*. Firenze, Le Monnier.
- BELTRAMI, G. *La Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere*, in «Atti Accademia Pontaniana», n. XIII, 1900, pp. 26-27.
- BEVILACQUA, P. (1993). *Breve storia dell'Italia meridionale dall'Ottocento a oggi*. Roma, Donzelli.
- BERTRAND, G. (2004). *La culture du voyage. Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*. Parigi, L'Harmattan.
- BERTRAND, G. (2009). *Le Grand Tour revisité: pour une archéologie du tourisme: le voyage des français en Italie*. Roma, École Française de Rome.
- BOERI, G., CROCIANI, P., FIORENTINO, M. (2000). *L'esercito borbonico dal 1788 al 1861*. Roma, Ufficio Storico.
- CAUSA PICONE, M. (2004). *Pitloo: luci e colori del paesaggio napoletano*. Napoli, Electa Napoli.
- CESARO, A., DE ROSA, G. (1999). *Storia della Basilicata*. Roma, Laterza.
- CINGARI, G. (1996). *Mezzogiorno e Risorgimento. La Restaurazione a Napoli dal 1821 al 1830*. Bari, Laterza.
- D'AMATO, V. (2002). *La cattedrale di Melfi: novecento anni di storia*. Melfi, ANSPI.
- D'EPISCOPO, F. (1982). *Cronistoria dei terremoti in Basilicata*. Potenza, Congedo Editore.
- DE CESARE, R. (2002). *La fine di un Regno*. Sorrento, Franco Di Mauro.
- DE SETA, C. (1999). *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*. Torino, Ballati Borin-ghieri.
- DE SETA, C. (2011). *Il fascino dell'Italia nell'età moderna: dal Rinascimento al Grand Tour*. Milano, Electa.
- DE SETA, C. (2014). *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Milano, Rizzoli.
- DELLA PURATA, F. (1996). *Politica e società nella rivoluzione del 1848 in Italia*. Milano, Cisalpino.
- Fergola. *Lo splendore di un regno* (2016), a cura di F. Mazzoca, L. Martorelli, A. E. Denuzio. Catalogo della mostra (Napoli, 02-12-2016/02-04-2017). Venezia, Marsilio.
- FINO, L. (2002). *La Scuola di Posillipo: acquarelli, disegni e stampe nelle collezioni private*. Napoli, Grimaldi Editore.
- GUIDOBONI, E. (1989). *I terremoti prima del mille in Italia e nell'area Mediterranea*. Bologna, Istituto Nazionale di Geofisica.
- GUIDOBONI, E., EBEL, J. (2018). *Earthquakes and Tsunamis in the past*. Cambridge, University Prest.
- GUIDOBONI, E., GIANLUCA, V. (2011). *El peso economico e sociale dei disastri sismici in Italia negli ultimi 150 anni*. Bologna, Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia.
- GIURA LONGO, R. (1992). *La Basilicata moderna e contemporanea*. Napoli, Edizione del Sole.
- Iconografia delle città in Campania: le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno* (2006), a cura di A. Buccaro e C. de Seta. Napoli, Electa Napoli.
- Impressione e verità nella pittura tra De Nittis, Patini e Palizzi* (2018), a cura di F. Conte. Ortona, Edizioni Menabò.
- Jacob Philipp Hackert. La linea analitica della pittura di paesaggio in Europa* (2007), a cura di C. de Seta. Catalogo della mostra (Caserta, 2008). Napoli, Electa Napoli.

- LEGGERI, M. (2007). *I terremoti della Basilicata*. Potenza, Editricemes.
- LEVITA, M. (2002). *Il Castello di Melfi: storia e architettura*. Bari, M. Adda.
- MAMMUCARI, R., TANCA, C. (1989). *Napoli e i suoi colori: dai campi phelegraei di W. Hamilton alla Scuola di Posillipo*. Napoli, Velleteri.
- MARTORELLI, L. (1997). *La pittura napoletana nella prima metà dell'Ottocento*. In *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*. Napoli, Electa Napoli, pp. 417-424.
- OTTANI CAVINA, A. (2003). *La pittura di paesaggio in Italia: il Settecento*. Milano, Electa. *Quale?*
- PACI, G. (1853). *Relazione dei Tremuoti di Basilicata de 1851, Compilazione Ufficiale*. Napoli, Stab. Tipogr. Ministero dell'Interno.
- PALESTINA, F. (1983). *Il terremoto nel Vulture. Immagini e ricordi di ieri e di oggi*. Napoli, Laurenziana.
- PALMIERI, L., SCACCHI, A. (1852). *Dalla regione vulcanica del monte Vulture e del terremoto ivi avvenuto nel dì 14 agosto 1851*. Napoli, G. Nobile.
- PLACANICA, A. (1982). *Scrupolo scientifico e cordialità umane nelle antologie tremoutiche del 1783*. Napoli, Fratelli Conte.
- RAPPORT, M. (2010). *1848: l'anno della rivoluzione*. Milano, Mondolibri.
- RUGGIERI, N. (2015). *L'ingegneria antisismica nel Regno di Napoli*. Firenze, Aracne Editrice.
- RUOTOLO, R. (2002). *La scuola di Posillipo*. Napoli, Franco Di Mauro.
- SARCONI, M. (1784). *L'Istoria de' fenomi del tremoto avvenuto nelle Calabrie en el Valdemone nell'anno 1783*. Napoli, Accademia delle Scienze e delle Lettere di Napoli.



# Patrick Geddes e Gustavo Giovannoni: *conservative surgery* e 'diradamento edilizio' per la tutela della città storica

Giovanni Spizuoco    Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

## Abstract

In Europa, durante tutto il XIX secolo ed ancora durante la prima parte del XX secolo, la pratica degli sventramenti era ancora largamente utilizzata per rinnovare e sanificare molte antiche città. Nello stesso periodo, alcuni importanti urbanisti come Camillo Sitte, Charles Bulls e Josef Stübben, cominciarono a battersi contro la distruzione di questi importanti patrimoni architettonici, influenzando molti altri pensatori coevi come Patrick Geddes e Gustavo Giovannoni. Il contributo proverà a confrontare la *conservative surgery* di Geddes e il diradamento edilizio di Giovannoni, due analoghe teorie sulla conservazione del patrimonio architettonico, entrambe nate durante gli anni dieci del Novecento.

## Patrick Geddes and Gustavo Giovannoni: conservative surgery and *diradamento edilizio* for the protection of the historic city

During the 19th century and still during the first part of 20th century, in Europe, the disemboweling practice was used to renew and sanify a lot of ancient cultural cities. Some important urbanists like Camillo Sitte, Charles Buls and Josef Stübben, during these years, started to fight against the destruction of that important architectural heritage, influencing a lot of other contemporary thinkers such as Patrick Geddes and Gustavo Giovannoni. The paper will try to compare Geddes's conservative surgery and Giovannoni's *diradamento edilizio*, two similar theories about urban conservation born during the 1910s.

**Keywords:** Geddes, Giovannoni, conservazione, città.

Geddes, Giovannoni, conservation, city.

Giovanni Spizuoco è architetto ed attualmente dottorando presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Si occupa di restauro e conservazione dei beni architettonici, focalizzando le proprie ricerche particolarmente sulla tutela del patrimonio a scala urbana.

Author: giovanni.spizuoco@unina.it

Received March 31, 2018; accepted June 8, 2018

## 1 | Introduzione

Da qualche anno va maturando un nuovo interesse degli studiosi di restauro verso la figura di Patrick Geddes e, particolarmente grazie ai contributi pubblicati dalla rivista «Ananke» nel 2012, gli studi socio-economici del biologo scozzese hanno trovato maggiore spazio in Italia nell'attuale dibattito disciplinare, che ha oramai allargato i suoi orizzonti dal patrimonio materiale ad una più ampia e ruskiniana visione etica ed economica della conservazione.

Anche in campo internazionale la figura di Geddes ha subito in anni recenti un notevole risveglio di interessi, generando un flusso di studi e pubblicazioni che hanno toccato tanto gli aspetti generali e più noti della sua opera [Ferraro 1998, Welter 2000, Welter 2002, Hysler-Rubin 2011], quanto alcuni ambiti più specifici della sua ricerca [Hysler-Rubin 2009, Fusco Girard 2012].

L'opera di quest'uomo straordinario è però ancora oggi, ad oltre ottant'anni dalla sua scomparsa, frammentariamente diffusa e la sua notorietà paga ancora lo scotto del lungo soggiorno indiano ed il peso dell'assenza di quell'*opus syntheticum* [Ferraro 1998] che spesso è stato pretenziosamente individuato in *Cities in Evolution* (1914), ma che invece possiamo rintracciare nell'uomo Geddes, «egli stesso suo supremo atto di sintesi» [Mumford 1944]. Di fatto, il periodo indiano di Geddes ha inizio proprio nei giorni in cui fu dato alle stampe «quel libro noioso» - come gli stesso lo definisce in una lettera indirizzata a sua moglie e scritta durante il primo viaggio in India - che pertanto compendia le idee urbanistiche e di *civics* maturate con le esperienze accademiche europee, ma che non può vantare la forza e la chiarezza dei successivi *Reports* indiani, frutto della vivacis-

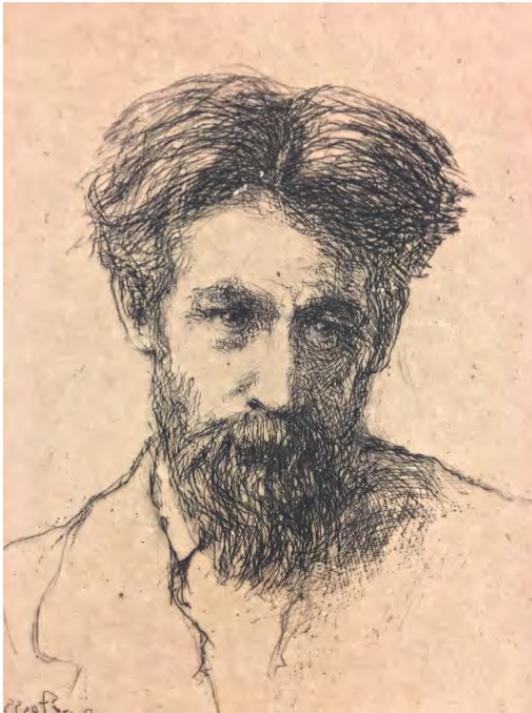


Fig. 1: Ritratto di Patrick Geddes, University of Strathclyde, Fondo Geddes.

sima attività di *planning* presso le corti dei *maharaja*. A partire da questa fondamentale e travagliata esperienza di vita nel continente asiatico, i variegati e sconfinati studi di Geddes sull'uomo ed il suo vastissimo patrimonio di conoscenze sugli aspetti etici e biologici della vita, sulla città intesa come «web of life intricately inter-dependent throughout» [Geddes 1916<sup>b</sup>, 136], coagulano sotto forma di un nuovo approccio urbanistico ai centri antichi: la *conservative surgery*, che di seguito tenteremo di analizzare e di rapportare alla più nota e sostanzialmente coeva tecnica del 'diradamento edilizio' di Gustavo Giovannoni.

Già dal 1992, grazie al contributo di Françoise Choay [Choay 1992, 231], e, nel 2013, nel testo *The Conservation Movement* di Miles Glendinning [Glendinning 2013, 182], è stato evidenziato che, a partire dagli anni dieci del Novecento, Patrick Geddes e Gustavo Giovannoni opposero, in urbanistica, alla teoria dominante dello sventramento una possibile alternativa dai connotati meno invasivi, che fornisse una valida risposta alle pressanti esigenze di rinnovamento urbano che avevano portato, particolarmente durante la seconda metà dell'Ottocento, numerosi urbanisti ad avallare un gran numero di distruzioni in tutta Europa. Entrambi gli studiosi, pur partendo da posizioni radicalmente differenti, giunsero a codificare la medesima metodologia d'intervento per decongestionare i centri antichi delle città, chiamandola, com'è noto, *conservative surgery* nel caso di Geddes e 'diradamento edilizio' in quello di Giovannoni.

## 2 | La *conservative surgery* tra Edimburgo e le città indiane

La teoria geddesiana, germogliando dai semi già piantati in *Cities in Evolution*, si manifesta attraverso un approccio totale all'ambiente costruito, il cui studio «deve investire tutti gli aspetti, contemporanei e storici della vita della città. Deve essere geografico ed economico, antropologico e storico, demografico ed eugenico, e così via; ma soprattutto deve fondere tutti questi studi, considerandoli altrettanti aspetti della scienza sociale, nel nuovo concetto di Civics» [Geddes 1915, 253]. Questa nuova scienza, che Choay non a caso traduce con il neologismo «polistica» [Choay 1965, 350], rimanda proprio ad una concezione greca della città, la cui natura è, non a caso, messa a confronto dallo studioso tedesco Volker M. Welter proprio con uno dei più importanti testi prodotti dall'antica Grecia sull'organizzazione politica e sociale della città, ovvero la Repubblica di Platone [Welter 2002, 46-53].

L'interesse per la conservazione del patrimonio architettonico è per Geddes un tema centrale già dai primi anni di attività e di studio in Scozia e trova la sua più feconda espressione nella fondazione e nelle azioni promosse dalla *Edinburgh Social Union*, di cui Geddes è il maggiore spirito animatore. L'associazione fu fondata da Geddes e da numerosi altri intellettuali scozzesi al fine di lavorare comunemente per raggiungere l'uguaglianza sociale tra le classi e si adoperò a fondo per il miglioramento delle condizioni di vita negli *slums* della *Old Town* Edimburgo. Dopo sei anni di attività, la società aveva già comprato quattordici proprietà da ristrutturare e contava circa cinquecento membri, tra imprenditori, architetti, artisti, decoratori, cultori dell'antico [Boardman 1978, 73; Mair 1957, 44-50; Johnson, Rosenberg 2010]. Lo stesso Geddes era impegnato in prima persona anche nel ruolo di imprenditore, investendo i propri capitali in quelli che oggi definiremmo interventi di rigenerazione urbana e che per il tempo avevano certamente carattere pionieristico. Siamo ancora lontani dal rigore intellettuale e sistemico con cui sono redatti i piani per le città indiane ma, nelle azioni della *Edinburgh Social Union* già si intravede chiaramente la volontà di salvare l'identità delle antiche *courts* scozzesi, senza però voler imbalsamare la città nel proprio passato, aprendo così il tessuto storico alle moderne esigenze di vita ed all'inserimento di nuovi edifici, come nel caso del *Ramsay Garden*, realizzato proprio su commissione di Geddes.

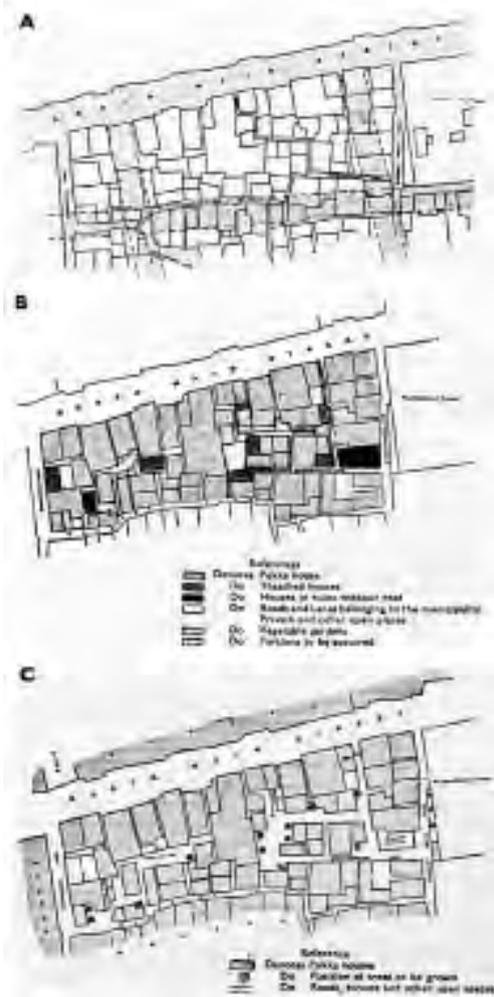


Fig. 2: Il piano per il Tanjore Fort di Madras. La figura A mostra il progetto, precedente a quello di Geddes, redatto dal Municipal Council, che prevedeva la realizzazione di rettilinei e di grandi sventramenti. La planimetria B invece rappresenta gli esiti dell'attività di survey di Patrick Geddes, e consiste in una minuziosa analisi di ogni edificio che compone l'area in questione. La planimetria C indica la proposta di progetto di Geddes che, sulla base delle analisi condotte, mira a massimizzare l'efficienza dell'intervento, riducendo al minimo le demolizioni. Geddes stima che, a fronte di una spesa di 30000 rupie indiane necessarie a realizzare gli sventramenti, l'applicazione della *conservative surgery* ne costerebbe solo 5000, ed allo stesso tempo sarebbe più efficiente dal punto di vista urbano e sociale, migliorando notevolmente le condizioni di vita degli abitanti (Tyrwhitt 1947, 42-43).



Fig. 3: L'accesso al Ramsay Garden, a ridosso di Castlehill, progettato da Sidney Mitchell e Stewart Henbest Capper, sotto la supervisione di Patrick Geddes. Foto del maggio 2018.



Fig. 4: Tre dei diciotto edifici del Ramsay Garden, visti dal giardino privato delle residenze, con affaccio verso Princess Street. Foto del maggio 2018.

Numerosi altri sono gli interventi di rigenerazione di isolati o di edifici ad opera degli architetti vicini all'associazione, tra cui spicca il nome di sir Frank Mears, stretto collaboratore di Geddes anche durante gli anni indiani.

Proprio durante il decennio indiano (1914-1924), trascorso quasi ininterrottamente a lavoro presso la corte dei *maharaja*, si concretizza l'idea della *conservative surgery*, basata proprio sulle pregresse esperienze di studio e di lavoro maturate principalmente in Scozia. L'applicazione della *conservative surgery* inizia da una prima osservazione dello stato dei luoghi: una approfondita attività di *survey* finalizzata ad individuare gli spazi collettivi di maggior importanza storica, artistica ed ambientale per la popolazione. Il tempio, il pozzo, il giardino sono considerati nodi cruciali del progetto di pianificazione, pertanto attorno ad essi si sostanzia l'azione del *planner* che deve sottrarre materia al costruito, ristabilire un accettabile rapporto tra vuoti e pieni, al fine di realizzare «lo sgombero permanente e l'estensione degli spazi aperti, che vengono piantumati con alberi, per migliorarli e per proteggerli da occupazioni successive» [Geddes 1917<sup>a</sup>, 185]. Perché l'operazione di *conservative surgery* abbia successo, bisogna che essa si estenda alla città gradualmente, avendo così la possibilità di essere compresa ed accettata da tutti gli attori del gioco/piano in virtù dei vantaggi che la comunità può ottenere se i cittadini, rinunciando ad una piccola parte di proprietà, contribuiscono a migliorare la loro strada, il quartiere, la città intera; così «ciascuno arriva a vedere i vantaggi per la sua proprietà di questo leggero arretramento dei suoi vicini: e trova così più difficile resistere quando viene il suo turno, e le loro opinioni agiscono su di lui» [Geddes 1922, 186].

Il *planner* che progetta secondo i criteri della *conservative surgery* deve tenere sempre a mente un monito importante: «to undo as little as possible» [Geddes 1917<sup>a</sup>, 25], ovvero preservare tutti gli elementi conservabili e ridurre al minimo tanto le demolizioni quanto le nuove costruzioni. Quest'indicazione volta al minimo intervento è di fondamentale importanza e nasconde al suo interno una molteplicità di benefici: è una sorta di motto geddesiano che sintetizza il *modus operandi* con cui approcciarsi alla conservazione a scala urbana. Si tratta innanzitutto di un invito dalla duplice valenza economica: da un lato, impiegare la minore quantità di denaro possibile, per motivi etici e perché un piano meno dispendioso è sicuramente più appetibile alle autorità e all'opinione pubblica ed ha pertanto maggiori possibilità di suc-

Fig. 5: *Piano per Indore*. Il piano adottato dalle istituzioni locali prima dell'intervento di Geddes prevedeva la realizzazione di nuovi assi viari che non avevano alcun rispetto verso le preesistenze. In particolare un lungo rettilineo era previsto lungo l'asse est-ovest ed avrebbe dovuto intersecarsi con un rettilineo sull'asse nord-sud. Tale incrocio si sarebbe realizzato proprio nel cuore della città storica, in cui erano previste altre demolizioni per fare spazio a larghi e piazze di nuova costruzione. Un'ulteriore importante nuova strada avrebbe dovuto cingere l'intera città e raccordarsi con tutti gli altri nuovi assi, sempre tramite l'apertura di nuove piazze. Da questo piano emerge una generale tendenza a progettare strade e piazze senza tenere conto del tessuto urbano esistente, né per ragioni di rispetto nei confronti del tessuto storico e degli insediamenti più antichi della città, né per questioni di economicità. Archivi della University of Strathclyde, Fondo Geddes.

Fig. 6: (pagina seguente) *Piano per Indore*, 1918. Tavola di indagine storica relativa alla crescita della città di Indore. Dall'analisi di Geddes si può notare che il nucleo antico della città sorge a ridosso del fiume. Tale analisi sarà fondamentale nella redazione della tavola finale di progetto, in cui si nota che proprio la zona dell'insediamento più antico è trattata con il massimo rispetto verso le presistenze, tramite l'applicazione dei dettami della *conservative surgery* (Geddes 1916).

Fig. 7: (pagina seguente) *Piano per Indore*, 1918. Si può notare una puntuale applicazione della *conservative surgery* all'interno delle aree storiche della città, mentre la realizzazione di nuovi quartieri è prevista a ridosso della città esistente. L'idea di un asse est-ovest non è abbandonata da Geddes, ma sostituita con una strada che, adagiandosi alle anse del fiume, assume una forma ondulata, intersecandosi con una nuova strada sull'asse nord-sud, anch'essa non perfettamente rettilinea, realizzata operando delle piccole e mirate demolizioni all'interno del nucleo più antico. I nuovi insediamenti previsti ai margini della città sono progettati sull'idea delle *garden-city* britanniche e studiati fino alla scala della cellula abitativa. Anche in questo caso Geddes accompagna le analisi sociali ed urbane a dati numerici che dimostrano l'efficienza di un piano redatto secondo i principi della *conservative surgery*, rispetto a piani che prevedono numerose demolizioni. A corredo del piano sono allegate tavole di progetto per i nuovi insediamenti e tavole relative alla bonifica dei suoli a ridosso del fiume (Geddes 1916).





cesso; e, dall'altro, consumare meno risorse in termini di energia, di materia e di vita, per disperdere la minore quantità di ricchezza, nell'accezione più ruskiniana e, potremmo dire, termodinamica del termine.

Allo stesso tempo si tratta di un invito ad indagare maggiormente le preesistenze, ad utilizzare al meglio ciò che già sussiste ed evitare soluzioni di comodo che, in nome del dio della modernità, distruggano per pigrizia o per malafede edifici ancora vivi ed utilizzabili. In quel motto è espressa anche la chiara volontà di intaccare il meno possibile la materia e lo spirito delle città antiche, per preservare quell'insieme di valori materiali e immateriali che costituisce il motore dell'evoluzione dell'uomo che Geddes chiama *social heritage* e che definisce «the region cultivated by man, and the home, village, town and city as built; in short, “the earth as modified by human action”» [Geddes Thomson 1932, 1305], richiamando la ben più nota definizione di William Morris. In queste parole c'è la volontà, puramente artistica, di dare dignità ad elementi urbani ancora in gran parte ignorati che, proprio in quegli anni, cominciavano ad essere considerati degni di essere indagati e conservati da pochi pionieri, tra cui Camillo Sitte che

«con il suo memorabile volume, ha avuto il grandissimo merito di convincere architetti e amanti dell'arte in generale che i pianificatori delle antiche città sapevano quello che facevano meglio di quanto avessimo mai capito: e cioè, che ammassare gli edifici attorno alla cattedrale non era semplicemente una concessione alle esigenze di spazio di una popolosa piccola città murata, ma la condizione prima della torreggiante sublimità del monumento, l'intuizione artistica che ne potenziava l'effetto» [Geddes 1915, 200].

Geddes si riferisce a «quei caratteristici elementi minori del passato» [Geddes 1915, 200] che non solo hanno un importante valore proprio, ma che contribuiscono notevolmente ad arricchire e conservare le architetture maggiori. È evidente che «to undo as little as possible» voglia dire anche turbare meno la vita delle famiglie, ridurre al minimo il senso di comune insoddisfazione che nasce nelle popolazioni costrette ad abbandonare le proprie case ed i territori in cui hanno sedimentato le loro radici. Vuol dire, allo stesso tempo, influire in minima parte (o non influire affatto) sull'espansione territoriale della città che la costruzione di nuovi e più tecnologici quartieri periferici imporrebbe ed evitare che la macchia urbana e le opere di urbanizzazione si estendano a scapito della campagna. Significa, ancora, impedire che l'economia locale si lasci sedurre dall'*appeal* del facile profitto immobiliare, per poi essere abbandonata quando il fabbisogno abitativo sarà colmato e ritrovarsi nella difficoltà di doversi riconvertire verso altri settori.

Appare ora evidente che la *conservative surgery* sia nata in totale contrapposizione alla tendenza europea, oramai radicalmente consolidata in quegli anni, ancorché in fase di lento declino [Zucconi 1989, 97-98], di risolvere i medesimi problemi affrontati da Geddes in India, con il più sbrigativo e sicuramente meno proficuo metodo degli sventramenti; tale contrasto di idee è reso ancora più evidente dalla voluta antinomia che c'è tra le due espressioni linguistiche, entrambe mutate dal gergo medico. *Conservative surgery*, traducibile come “chirurgia conservativa”, è un'espressione che ci offre immediatamente l'idea di un intervento di piccola scala o di tante micro-azioni chirurgiche di precisione. La parola “sventramento”, al contrario, è utilizzata «nell'indicare un atto di violenza chirurgica» e «rivela l'attitudine degli igienisti a ricorrere a metafore attinte alla fisiologia del corpo umano» [Zucconi 1989, 32-33].

Sebbene Geddes abbia sempre dimostrato una certa sensibilità verso la tutela del patrimonio architettonico e si sia sempre adoperato per la salvaguardia di quest'ultimo nella redazione degli strumenti urbanistici, possiamo affermare che l'obiettivo primario della sua attività di *planner* sia

Fig. 8-9: (a pagina seguente) Patrick Geddes, *Studio prospettico per un progetto di conservative surgery per la città di Patiala*, 1922. Il disegno, ad opera di suo figlio Arthur, dimostra come piccole e mirate demolizioni possano determinare una migliore fruizione, anche prospettica, degli edifici di maggiore importanza storica (Tyrwhitt 1947).



stato qualcosa di più ampio. Per Geddes, la *conservative surgery* non è il fine del “gioco del piano”, bensì lo strumento per giungere al restauro di qualcosa giudicato più importante delle pietre stesse. Sono ancora vivissime le anime del biologo e del sociologo, reincarnatesi nel corpo del *planner*, ed insieme a loro vive l’altissima ambizione di indicare agli uomini una strada per proseguire il cammino evolutivo verso il ritorno ai principi di solidarietà e di unione tipici della vita di villaggio, che la selvaggia industrializzazione delle città stava pressoché cancellando. Così scrive Geddes:

«The method of “Conservative Surgery” [...] involves more time for local survey, with corresponding puzzling in design; for the problem is now to conserve, as far as may be, all buildings worth repairing, and as far as possible only to remove those either not worth repair, or of lowest value. New and practicable communications are thus obtained, and often fresh building sites as well; and above all, a surprising area of enlarged or new Open Spaces, capable of being planted with trees, and used for play and rest, and with increased space for well, temple or shrine. The old village life is thus so far essentially restored, and that of the street proportionally averted» [Geddes 1916<sup>b</sup>, 160].

### 3 | Due diversi percorsi per due teorie simili

In quegli stessi anni, in Europa, anche Gustavo Giovannoni si mostrava parecchio critico verso l’attività degli igienisti, rei di aver perseguito invano la sanificazione degli antichi centri cittadini e di essersi abbandonati all’illogica pratica degli sventramenti, asservendosi alla «rettorica edilizia e alla speculazione privata, avida d’impadronirsi dei terreni centrali» [Giovannoni 1913<sup>b</sup>, 55] e alla travolgente «volgarità che tutto uguaglia» [Giovannoni 1913<sup>b</sup>, 76]. Allo stesso tempo, però, era distante dall’immobilismo ruskiniano e da un certo ruinismo di stampo britannico, pregno di «irragionevole feticismo», che mirava a considerare i centri antichi come un oggetto eterno ed immutabile su cui non è consentito mettere mano: «Non si creda che io voglia da questo trarre la conseguenza che tutto vada ottimamente nei vecchi centri e non vi sia nulla da mutare. No davvero!» [Giovannoni 1913<sup>b</sup>, 55]. Sebbene di lì a poco si sarebbe generata un’insanabile frattura tra Giovannoni e le più moderne avanguardie architettoniche europee del tempo (concausa del lungo ed ingeneroso oblio cui è stato a lungo relegato) [Varagnoli 2003; Pane 2005<sup>a</sup>; Pane 2007], lo studioso romano dimostrava comunque di avere posizioni notevolmente avanzate sulla possibilità di costruire nuovi e più moderni edifici all’interno dei tessuti antichi delle città, sia pur richiamando sempre alla necessità di tracciare segni contemporanei in continuità con quelli del passato:

«Si rispetti, là dove la nuova costruzione si innesta alla preesistente, il sistema di edificazione del vecchio abitato. [...] Anche come senso stilistico dovrebbe rimanere un’armonia tra il vecchio e il nuovo; ma in questo richiamo alla tradizione architettonica non vorrei essere frainteso. Esso non vuol dire che i nuovi prospetti debbano essere fredde copie di opere preesistenti, senza nuove ricerche d’arte, senza adattamento logico alle nuove esigenze. [...] Ogni città ha una sua «atmosfera» artistica, ha cioè un senso di proporzioni, di colore, di forme, che è rimasto elemento permanente attraverso l’evoluzione dei vari stili, e da esso non si deve prescindere; deve esso dare il tono alle nuove opere, anche nelle ispirazioni più nuove ed audaci» [Giovannoni 1913<sup>b</sup>, 59].

Come quella di Geddes, anche la figura di Giovannoni ha conosciuto in anni recenti un notevole risveglio d’interessi, particolarmente accresciuti negli ultimi anni da un convegno ed una mostra, tenuti entrambi a Roma, che hanno rappresentato l’occasione per esporre nuovi studi sulla sua

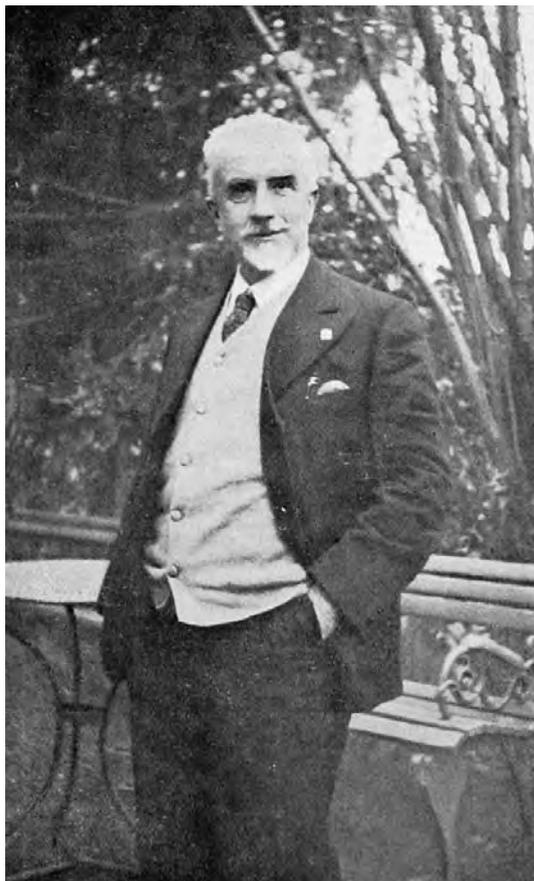


Fig. 10: Gustavo Giovannoni, fotografia dei primi anni quaranta (De Angelis d'Ossat 1949).

opera [CCSAr 2018; Pane 2018]. Nel testo in cui presenta per la prima volta la sua teoria, pubblicato nel 1913, pochi anni prima dei contributi di Geddes precedentemente citati, Giovannoni descrive i principi di una nuova tecnica urbanistica, da contrapporre a quella «neroniana» [Giovannoni 1913<sup>b</sup>, 56] degli igienisti e che porta il nome di ‘diradamento edilizio’:

«Non unità regolare di vie nuove, ma allargamento irregolare: demolizione qua e là di una casa o di un gruppo di case e creazione in loro vece di una piazzetta e di un giardino in essa, piccolo polmone nel vecchio quartiere: poi la via si restringa per ampliarsi di nuovo tra poco, aggiungendo varietà di movimento [...] solo vi si farà strada qualche raggio di sole, si aprirà qualche nuova visuale e respireranno le vecchie case troppo strette tra loro» [Giovannoni 1913<sup>b</sup>, 62].

Bisogna però ricordare che, come la storiografia ha da tempo dimostrato, Giovannoni parlava di ‘diradamento edilizio’ già nel 1908, quando con lo pseudonimo di Nemi firmò una critica al nuovo piano regolatore di Roma di Edmondo Sanjust de Teulada:

«se ragioni di igiene consigliassero intanto di portare aria e luce in alcuni punti troppo ristretti delle vecchie strade, ben si potrebbe qua e là diradare le case, togliendo alcune fabbriche od alcuni isolati senza importanza e ponendo al loro posto piccole piazze o piccoli giardini; aprire in alcuni punti, senza lasciarsi sedurre dalla regolarità geometrica di una larga via, senza mutare con nuove costruzioni l’ambiente. Né si dica che questo ambiente è lurido; se è lurido in alcuni luoghi, non lo è perché è antico, e può risanarsi senza bisogno dell’estrema medicina del piccone» [Giovannoni 1908, 319; Varagnoli 1994; Pane 2005<sup>b</sup>].

Sebbene Giovannoni non poté applicare le sue teorie con la libertà che invece i *maharaja* concessero a Geddes, dai suoi primi e più liberi progetti si evince, ancor più che dalle parole, la similitudine tra le teorie del ‘diradamento edilizio’ e della *conservative surgery*. Se confrontiamo, ad esempio, la proposta di sistemazione del rione Ponte a Roma del 1913 di Giovannoni ed il progetto di *conservative surgery* per il *Tehri Bazar* di Balrampur del 1917 di Geddes, possiamo notare un approccio progettuale sostanzialmente identico, evidenziando la sola differenza che Geddes, probabilmente facilitato dalla presenza di edifici di minor rilievo architettonico, si concede un numero più elevato di demolizioni. Quello che maggiormente interessa, però, non è una sovrapposizione puramente morfologica dei due progetti, ma il fatto che confrontandoli, pur se non conoscessimo i fondamenti teorici su cui sono basati, potremmo arrivare, in un percorso a ritroso, alle stesse deduzioni cui i due sono arrivati separatamente.

Se la teoria del diradamento di Giovannoni è l’approdo di un percorso che va «dal capitello alla città» [Zucconi 1997], come titola l’omonima antologia di scritti a cura di Guido Zucconi, potremmo dire che la *conservative surgery* di Geddes sia invece il punto di arrivo di un percorso che va “dall’organismo alla città”. Giovannoni, infatti, elabora la sua teoria perché sente fortemente la responsabilità, in quanto architetto, di tutelare gli antichi edifici; propone il diradamento in nome di una conservazione dei centri antichi che riesca a mantenere l’integrità formale e simbolica del monumento tramite la conservazione e la valorizzazione del suo ambiente storico, riuscendo al contempo a soddisfare le insistenti pretese, tanto sbandierate dagli igienisti, di ridare aria e luce al tessuto cittadino, proprio grazie alla «bella metafora che evoca l’éclaircissement della foresta o di un vivaio troppo fitti, per designare le operazioni che servono ad eliminare tutte le costruzioni parassitarie, avventizie, superfetatorie» [Choay 1992, 133]. Allo stesso tempo, Geddes, pur partendo dalle esigenze di tipo sociale ed economico cui si è fatto riferimento ed

Fig. 11: Gustavo Giovannoni, progetto di diradamento edilizio per la via dei Coronari, Roma, 1913 (Giovannoni 1913<sup>a</sup>). Il progetto, come è ben noto, si proponeva l'obiettivo di aprire nuove strade e piazze nel tessuto storico, avendo però particolare cura per i monumenti di maggior interesse e per i nuovi scorci prospettici che si aprivano verso questi ultimi.

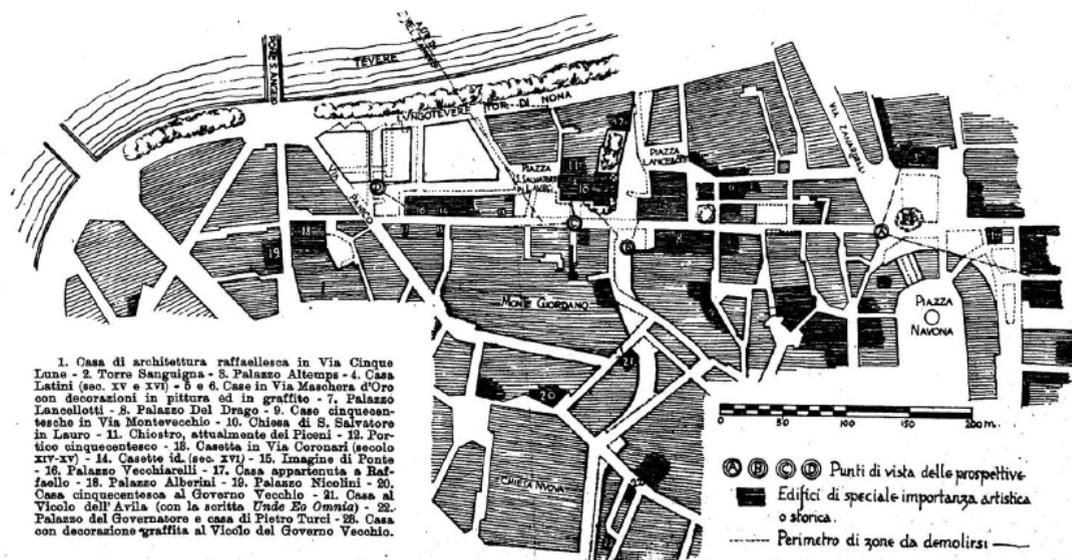


Fig. 12: Patrick Geddes, Progetto di *conservative surgery* per la città di Balrampur, particolare del Tehri Bazar, 1915 (Tyrwhitt 1947). È evidente nel confronto tra il rilievo dell'esistente ed il progetto di Geddes che l'apertura di nuovi spazi e l'allargamento delle strade esistenti non porti allo stravolgimento del tessuto urbano esistente. Notevole è la presenza di alberi all'interno delle nuove corti che svolgono così la duplice funzione di arredo urbano e di argine nei confronti di eventuali nuove costruzioni. Anche in questo caso, le scelte progettuali tengono conto non solo della necessità di rendere salubri i quartieri più antichi e sovraffollati, ma, allo stesso tempo, le questioni di natura economica e sociale svolgono un ruolo primario nel processo decisionale.

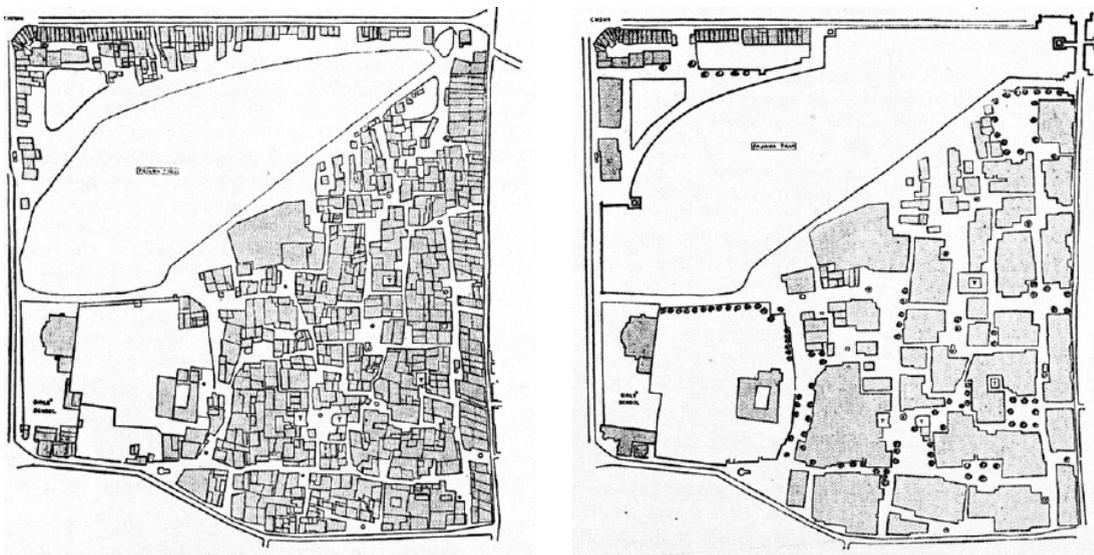


Fig. 13: (pagina seguente) Vedute prospettiche di via dei Coronari e veduta prospettica di via dei Vecchiarelli, proposta di sistemazione, disegno di A. Viligiardi, 1909 (CCSAr 2018).



indirizzando gli studi della sua ricerca all'uomo prima che all'edificio, giunge alle medesime conclusioni sul piano pratico, e, pur non avendo mai avuto modo di confrontare le proprie idee con le teorie giovannoniane, impreziosisce la sua attività di *planner* con studi sull'estetica e sulla prospettiva commissionati a suoi stretti collaboratori, che danno il giusto connotato artistico alle sue proposte di piano e che oggi ci appaiono – per le finalità e non certo per lo stile - simili a quelli di Giovannoni. Benché figli di due mondi diversi e di studi differenti, entrambi, nell'approcciarsi alla pianificazione urbana, partono da due premesse sostanzialmente identiche, finanche espresse in forma sorprendentemente simile. La *survey before plan* di Geddes, «an intensive study of the area, house by house as well as lane by lane» [Geddes 1917<sup>b</sup>, 41], diventa per Giovannoni la necessità di abbandonare l'invalente incuranza storica dei tracciati rettilinei per poter così studiare «le riforme della viabilità non sulle piante e le carte delle città, ma nelle vie medesime, angolo per angolo, casa per casa, crocicchio per crocicchio» [Rubbiani Pontoni 1910, 11; Giovannoni 1913<sup>b</sup>, 63-64]. La chiave della nuova proposta urbanistica sta nel saper interrogare la città, capirne le urgenze attraversandone le strade e fissare in esse degli *hotspot*, siano essi, per esigenze sociali, il tempio, il pozzo e il giardino negli scritti di Geddes o, per esigenze storico-estetiche, i «capisaldi immutabili» di Giovannoni, secondo cui

«Occorre anzitutto determinare, sulla conoscenza precisa degli elementi di vario genere, relativi alla via ed alle case, all'arte ed alle storiche vicende, quali siano i capisaldi immutabili, cioè gli edifici di carattere storico ed artistico che debbono essere conservati, le opere ed i gruppi di cui deve esser rispettato l'ambiente; la possibilità del diradamento deve essere poi considerata dai punti di vista del massimo rendimento di luce e d'aria che una parziale demolizione può portare alle case prossime, degli edifici prospettici che risulteranno nei nuovi quadri che verranno a comporsi, ed anche delle ragioni della viabilità; poiché alle volte piccoli tagli che pongano piazzette all'unione di due strade, che tolgano corpi avanzati costituenti strettoie, o che semplicemente smussino un angolo, possono essere sufficienti per ridare equilibrio al movimento stradale, congestionato in qualche punto» [Giovannoni 1913<sup>b</sup>, 56].

Sebbene non sia stato documentato alcun incontro personale tra Geddes e Giovannoni, si può riscontrare una seppur minima sovrapposizione tra le vite dei due studiosi, entrambe caratterizzate - con un andamento che potremmo definire parabolico – da un lento declino nell'ultimo periodo di attività. Il punto d'intersezione tra le due parabole è da rintracciarsi nell'anno 1910, in occasione della *Town Planning Conference* di Londra, tenuta nell'ottobre dello stesso anno: a cavallo tra gli ultimi anni britannici prima del soggiorno indiano, periodo di maggior prestigio accademico per Geddes, e quelli dell'affermazione sul territorio nazionale con la nomina a presidente dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura (AACAr) per Giovannoni. Geddes, personaggio di spicco del cartellone della manifestazione, è invitato dal *Royal Institute of British Architects* (RIBA) a relazionare sulla città di Edimburgo, presentando un documento dal titolo *The Civic Survey of Edinburgh*, ripubblicato poi separatamente e tradotto in italiano nel 1997 [Girgenti 1997, 77-95]. Gustavo Giovannoni non partecipa alla *Conference* di Londra, molto probabilmente perché in quegli anni stava dedicandosi all'organizzazione del materiale da presentare all'Esposizione Universale di Roma del 1911; infatti, nel bollettino «Atti e Notizie» dell'AACAr dell'ottobre 1910 si legge che «alla Town Planning Conference tenuta a Londra ai primi del corrente mese la nostra associazione venne rappresentata dal consocio Thomas Ashby».<sup>1</sup> Alcuni studi giovannoniani sulla fruizione dell'archeologia nella città moderna furono citati durante i cinque giorni di convegno da Ashby, che relazionò sulla città di Roma, sottolineando di partecipare al simposio in rappresentanza dell'AACAr, su incarico del neoeletto presidente:

<sup>1</sup> Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, CSSAr, *Fondo Gustavo Giovannoni*, b. 43, f. 371: «Atti e notizie dell'AACAr», n. 3, Ottobre 1910, senza paginazione.

«To the exigencies of modern life and the needs of a modern capital such feelings must give way; but it has often seemed that, as in the case of the Passeggiata Archeologica, much has been sacrificed that might without detriment have been spared. In regard to this question, an excellent report, drawn up by Signor Gustavo Giovannoni, President of the Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura (of which I have the honour to be a member, and which I have been asked to represent at this Conference), states the points very clearly» [Ashby 1911, 144].

Possiamo però affermare con assoluta certezza che Giovannoni ebbe modo di leggere gli atti della *Conference*, di cui furono distribuite ai soci dell'AAcAr ben trecento copie: un documento manoscritto attribuibile allo stesso Giovannoni, rinvenuto da chi scrive presso il Fondo Gustavo Giovannoni del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura di Roma, attesta la distribuzione di trecento copie ai soci. Il documento, sebbene privo di una data certa, è probabilmente databile al 1911, poiché sul retro dello stesso foglio è redatto a mano l'ordine del giorno di una riunione il cui contenuto è precisamente riferibile a quell'anno. Del resto, gli esiti della *Conference* sono apertamente citati in *Vecchie città ed edilizia nuova*, apparso nel mese di giugno del 1913 sulla rivista *Nuova Antologia*:

«La “Town Planning Conference” di Londra del 1910 conclude per una varietà da darsi alle vie che debbono adattarsi alla configurazione del terreno, per l'adozione di parchi e giardini specialmente tra la parte antica e la nuova di una città, per uno studio della zona sotterranea relativa alle grandi arterie in modo da assicurare nel miglior modo possibile un contributo alle comunicazioni ed ai servizi molteplici della città; ed, affermato il rispetto pei monumenti, stabilisce il voto che ogni trasformazione ed ogni ampliamento non debbano mai avvenire senza l'approvazione in base ad un esame serio e profondo di una commissione di artisti e di studiosi» [Giovannoni 1913<sup>a</sup>, 459].

Alla luce di questo fugace incontro su carta, è ora possibile guardare alle analogie tra i due sotto una nuova lente: possiamo confrontare le loro opere con la consapevolezza che Giovannoni poté trarre qualcosa di significativo da Geddes, pur senza aver compiuto uno studio approfondito dei testi del biologo scozzese. Ciò aggiunge un ulteriore importante riferimento alle teorie di Giovannoni che, com'è noto, già aveva fatto tesoro degli scritti di Camillo Sitte, Charles Buls, Josef Stübben ed altri influenti pensatori coevi [Calabi 2005; Pane 2005<sup>b</sup>; Secchi 2005]. Benché non vi sia ancora traccia di un'esposizione chiara ed esplicita dei principi della *conservative surgery* negli atti della *Conference* del 1910, sicuramente in essi sono contenute, *in nuce*, le idee che hanno successivamente contribuito a definire la tecnica d'intervento geddesiana e che saranno poi più chiaramente espresse nei *reports* indiani. Si leggono, ad esempio, alcune indicazioni su come approcciarsi alla pianificazione ed alla conservazione dopo un'attenta *survey*:

«Per il passato [...] l'accettazione dell'ambiente naturale con la conservazione dell'eredità storica – il miglior lavoro di ogni generazione. Per quanto riguarda il presente, noi cerchiamo allo stesso tempo miglioramento sociale ed efficienza economica; mentre per quanto riguarda il prossimo futuro, ci avventuriamo sempre più corposamente verso quell'evoluzione sociale e culturale, contemporaneamente civica ed educatrice, che sicuramente esprime la migliore tradizione e la più alta speranza della Vecchia e Nuova Edimburgo» [Geddes 1911, 93].

Si possono, inoltre, rilevare alcune significative analogie, ad esempio, tra le critiche mosse da Geddes all'espansione della rete ferroviaria di Edimburgo e quanto scrive Giovannoni sull'im-

portanza della progettazione urbana in funzione dei nuovi e più veloci mezzi di comunicazione. Geddes ripercorre, dispensando durante il cammino numerosi consigli pratici, la storia della rete ferroviaria della sua regione, criticandone l'espansione selvaggia ed insensata che non solo ha compromesso la bellezza della città ed ha rovinato maggiormente i sobborghi di Gorgie e Leith, ma si è anche dimostrata poco efficiente; pertanto avanza la proposta di una nuova ferrovia, senza pretenderne la realizzazione, ma al fine di enunciare con essa i principi che dovrebbero essere alla base della progettazione delle reti di comunicazione su ferro [Geddes 1911]. A distanza di meno di tre anni, prendendo come esempio positivo le *garden-city* inglesi di Portsunlight, Letchworth e Bournville, di cui, tra l'altro, in merito alle escursioni tenute dai partecipanti, si fa più volte menzione proprio negli atti della *Conference*, Giovannoni scrive proprio dell'importanza del cosiddetto «elemento cinematografico» nella nuova progettazione urbana:

«Un nuovo elemento comincia ormai ad avere importanza essenziale nelle città, ed a portare una rivoluzione nei sistemi edilizi: l'elemento cinematografico. I rapidi mezzi di comunicazione moderni, ferrovie, trams, automobili, permettono ormai alla vita cittadina di estendersi ben lontano dalle vecchie cerchie, alla nuova fabbricazione di decentrarsi su spazi vastissimi e svilupparsi in superficie anziché in altezza. Ed ecco diffondersi il tipo delle città-giardino dall'Inghilterra, ove i primi geniali esempi di Portsunlight, di Letchworth, di Bournville si sono innestati alla tradizionale tendenza dell'abitazione familiare «verso l'aperto» [...]. Il tracciamento delle vie di quartieri nuovi, i provvedimenti per la loro completa sistemazione, la costruzione di ferrovie e di trams che li collegano non dovrebbe mai, come spesso avviene, faticosamente e tardamente seguire lo sviluppo della fabbricazione, ma arditamente precederlo. Soltanto così i Comuni potrebbero in modo razionale indirizzare tale sviluppo e provvedere in tempo alle esigenze molteplici delle zone nuove e delle antiche: e soltanto così potrebbero oltre che esplicitare una loro diretta funzione, volgersi ad un campo di utile speculazione, giusta e provvida nelle loro mani quanto spesso è malsana in quelle dei privati e delle Società, cioè la speculazione delle aree edilizie» [Giovannoni 1913<sup>a</sup>, 456-464].

#### 4 | Conclusioni

Alla luce di quanto finora espresso, sorprende fino ad un certo punto il fatto che i due studiosi abbiano elaborato sostanzialmente la stessa teoria a distanza di pochi anni e di molti chilometri. L'idea di un metodo che riuscisse a coniugare le istanze conservative con le più moderne esigenze «cinematich» e sanitarie era da parecchio tempo nell'aria, trasportata in giro per l'Europa dai venti rivoluzionari di Sitte e di Buls, ed attendeva solo di essere in qualche modo codificata e di trovare una sua ragione d'essere in un fine artistico, sociale, politico. Da questi venti furono coltivate contemporaneamente le idee di Geddes e Giovannoni ed è evidente che la similitudine dei loro due metodi sia stata generata in massima parte dall'aver trascorso lunghi periodi delle loro vite nel medesimo clima culturale europeo. Possiamo però dedurre che Giovannoni sia stato in qualche modo influenzato da Geddes, in maniera indiretta, tramite il peso che quest'ultimo ebbe nelle università europee e nei lavori della *Conference*, e, seppur in minima parte, in maniera diretta, con quel piccolo testo del 1910, entrato a far parte del suo patrimonio di conoscenze pochi anni prima che rendesse nota la sua teoria.

Se e quanto tutto ciò abbia realmente e consapevolmente condizionato Giovannoni nella redazione della teoria del diradamento, è una questione su cui, stando al materiale d'archivio ad oggi catalogato, non è ancora possibile fare piena chiarezza. Restano però valide le premesse del nostro ragionamento e, con esse, l'ulteriore certezza che i due abbiano condiviso, se non esperienze e frammenti di vita, sicuramente una comune conoscenza ed una stessa sensibilità riguardo alle

questioni urbanistiche più rilevanti del tempo. Permane comunque il sospetto che, con il tempo, ancora qualcosa potrà dirsi a riguardo, e che nuovi elementi possano arricchire questo confronto tra due studiosi solo geograficamente distanti tra loro, ma sorprendentemente vicini sul piano teorico e operativo.

In definitiva, a Geddes e a Giovannoni spetta non tanto il primato della *conservative surgery* e del ‘diradamento edilizio’, non il merito di aver ideato dal nulla una teoria, ma quello di aver saputo incanalare verso la medesima direzione le spinte di un gruppo di studiosi europei della città congiunti dal comune intento di risolvere univocamente le istanze conservative e quelle progressiste. Entrambi hanno dato risposta, contemporaneamente ed alla stessa maniera, ad una comune domanda, l’uno con l’occhio del biologo evolucionista, intento a preservare e migliorare l’evoluzione futura della specie tramite la salvaguardia del *social heritage* e delle migliori condizioni di vita per l’uomo, l’altro con lo sguardo insieme dell’ingegnere e del cultore d’architettura, che della tutela degli antichi edifici faceva lo strumento per guardare ad una rinnovata città nella quale nuovo e antico potessero coesistere e valorizzarsi simbioticamente. Ad entrambi va il merito di non aver proposto soluzioni radicali e astratte ad un problema concreto, di non essersi asserragliati su posizioni ostinatamente conservative, di aver provato a dimostrare che il nuovo e l’antico non sono concetti antagonisti.

Considerando unitamente le ragioni dell’uno e dell’altro e valutando i differenti percorsi che hanno portato a codificare la *conservative surgery* e il ‘diradamento edilizio’, possiamo affermare che la conservazione del patrimonio architettonico sia stata per entrambi centrale nel perseguire l’obiettivo, per Giovannoni, di garantire continuità storica ed estetica alla città e, tramite essa, per Geddes, di favorire e guidare il percorso evolutivo alla specie umana, perché se nell’heredity i nostri antenati ci determinano, nell’heritage noi scegliamo i nostri antenati.

## Bibliografia

- ASHBY, T. (1991). *Rome*. In *Town Planning Conference, London, 10-15 October 1910. Transactions*, London, RIBA, pp. 133-145.
- BOARDMAN, P. (1978). *The worlds of Patrick Geddes: biologist, town planner, re-educator, peace-warrior*, London, Routledge & Kegan Paul.
- CALABI, D. (2005). *Storia della città. L'età contemporanea*, Venezia, Marsilio.
- CCSAr (2018). *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, catalogo di mostra a cura del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma, Edizioni Quasar.
- CHOAY, F. (1965). *L'urbanisme, utopies et réalités: une anthologie*, Paris, Seuil (trad. it. 1985. *La città: utopie e realtà*, Torino, Einaudi).
- CHOAY, F. (1992). *L'allegorie du patrimoine*, Paris, Seuil (trad. it. 1995. *L'allegoria del patrimonio*, Roma, Officina).
- DE ANGELIS D'OSSAT, G. (1949). *Gustavo Giovannoni, storico e critico dell'architettura*, Roma, Istituto di studi romani.
- FERRARO, G. (1998). *Rieducazione alla speranza. Patrick Geddes planner in India 1914-1924*, Milano, Jaca Book.
- FUSCO GIRARD, L. (2012). *Quale economia? Geddes e la conservazione del patrimonio culturale*, in «Ananke», n. 66, pp. 10-19.
- GEDDES, P. (1911). *The Civic Survey of Edinburgh*, Chelsea, Civics department of Outlook Tower.
- GEDDES, P. (1915). *Cities in Evolution: an Introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*, London, Williams & Norgate (trad. it. 1970, *Città in Evoluzione*, Milano, Il Saggiatore).
- GEDDES, P. (1916)<sup>a</sup>. *Town Planning towards City Development. A Report to the Durbar of Indore*, vol. I, Indore.
- GEDDES, P. (1916)<sup>b</sup>. *Town Planning towards City Development. A Report to the Durbar of Indore*, vol. II, Indore.
- GEDDES, P. (1917)<sup>a</sup>. *Town Planning in Kapurthala. A Report to the Maharaja*, Lucknow [alcuni passi tradotti in FERRARO, G. 1998].
- GEDDES, P. (1917)<sup>b</sup>. *Town Planning in Balrampur. A report to the Hon'ble Maharaja Bahadur*, Balrampur.
- GEDDES, P. (1922). *Town Planning in Patiala City and State. A Report to H.H. the Maharaja of Patiala*, Lucknow [alcuni passi tradotti in FERRARO G. 1998].
- GEDDES, P., THOMSON, J. A. (1932). *Life: Outlines of a General Biology*, vol. II, London, Harper & Brothers.
- GIOVANNONI, G. (1908). *Per le minacciate demolizioni nel centro di Roma*, in «Nuova Antologia», a. XLIII, fasc. 886, pp. 317-319.
- GIOVANNONI, G. (1913)<sup>a</sup>. *Vecchie città ed edilizia nuova*, in «Nuova Antologia», a. XLVIII, fasc. 995, pp. 449-472.
- GIOVANNONI, G. (1913)<sup>b</sup>. *Il «diradamento» edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma*, in «Nuova Antologia», a. XLVIII, fasc. 997, pp. 53-76.
- GIRGENTI, V. (1997). *La fine dell'urbanistica moderna*, Palermo, L'Epos.
- GLENDINNING, M. (2013). *The Conservation Movement. A History of architectural preservation*, London - New York, Routledge.
- HYSLER-RUBIN, N. (2009). *The changing appreciation of Patrick Geddes: a case study in planning history*, in «Planning Perspectives», vol. 24, n. 3, pp. 349-366.

- HYSLER-RUBIN, N. (2011). *Patrick Geddes and town planning: a critical view*, London, Routledge.
- JOHNSON, J., ROSENBERG L. (2010). *Renewing Old Edinburgh. The Edinburgh legacy of Patrick Geddes*, Glendaurel, Argyll Publishing.
- MAIRET, P. (1957). *Pioneer of sociology : the life and letters of Patrick Geddes*, London, Lund Humphries.
- MUMFORD, L. (1944). *The Condition of Man*, New York, Harcourt, Brace and Company (trad. it. 1977. *La condizione dell'uomo*, Milano, Bompiani).
- PANE, A. (2005)<sup>a</sup>. *La fortuna critica di Gustavo Giovannoni: spunti e riflessioni dagli scritti pubblicati in occasione della sua scomparsa*. In *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, a cura di M. P. Sette, Roma, Bonsignori, pp. 207-216.
- PANE, A. (2005)<sup>b</sup>. *Dal monumento all'ambiente urbano: la teoria del diradamento edilizio*. In *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. Casiello, Venezia, Marsilio, pp. 293-314.
- PANE, A. (2007). *Il vecchio e il nuovo nelle città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna*. In *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Venezia, Il Poligrafo, pp. 215-231.
- PANE, A. (2018). *Bibliografia degli scritti su Gustavo Giovannoni*. In *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, catalogo di mostra a cura del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura (CCSAr), Roma, Edizioni Quasar, pp. 189-206.
- RUBBIANI, A., PONTONI G. (1910). *Progetto di una via tra la piazza centrale e le due Torri*, Bologna, P. Neri.
- SECCHI, B. (2005). *La città del ventesimo secolo*, Roma, Laterza.
- TYRWHITT, J. (1947). *Patrick Geddes in India*, London, Lund Humphries.
- VARAGNOLI, C. (2003). *Gustavo Giovannoni: riflessioni sul restauro agli inizi del XXI secolo*, in «Paesaggio urbano», n. 6, pp. 13-15.
- WELTER, V. M. (2000). *The City after Patrick Geddes*, Oxford, Peter Lang.
- WELTER, V. M. (2002). *Biopolis: Patrick Geddes and the City of Life*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- ZUCCONI, G. (1997). *Dal capitello alla città*, Milano, Jaca Book.
- ZUCCONI, G. (1989). *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Milano, Jaca Book.

### Fonti archivistiche

- Fondo Gustavo Giovannoni, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura (CSSAr), Roma
- Fondo Patrick Geddes, University of Strathclyde, Glasgow
- Fondo Patrick Geddes, National Library of Scotland, Edinburgh

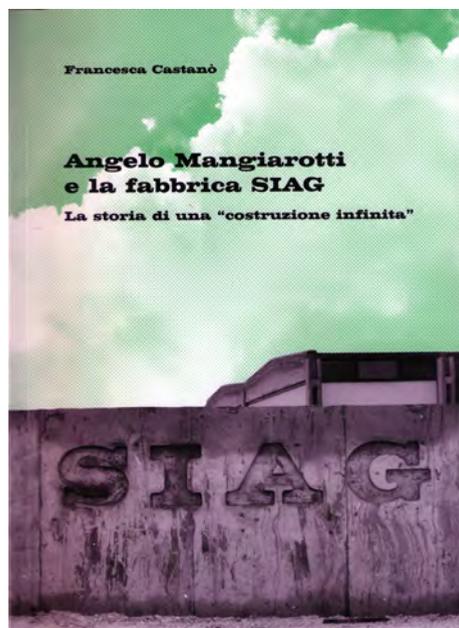


## **Lecture & Ricerche**

---



# Architettura, design e paesaggio in una fabbrica del Sud. Angelo Mangiarotti e la SIAG di Marcianise



CASTANÒ, F. (2017). *Angelo Mangiarotti e la fabbrica SIAG. La storia di una "costruzione infinita"*. Siracusa, LetteraVentidue Edizioni.

**Recensione**  
di Roberto Parisi

In Campania, oltre le fabbriche olivettiane di Luigi Cosenza a Pozzuoli e di Marco Zanuso e di Eduardo Vittoria a Marcianise non c'è il vuoto. Nel corso del secondo Novecento, infatti, in questa regione si è sedimentato un ricco e variegato patrimonio di esperienze progettuali connesse all'architettura e all'urbanistica per l'industria.

Ciò nonostante, gli studi condotti in questo non secondario comparto della storia dell'architettura e del paesaggio di età contemporanea sono ancora pochi e raramente si configurano come l'esito di un processo di graduale maturazione epistemologica, scaturito cioè da un preciso metodo di indagine storica e da un progetto sistematico di scavo archivistico.

La scarsa attitudine ad assumere, nell'ambito degli studi di storia dell'architettura industriale, un approccio necessariamente multidisciplinare e comparativo nella ricerca delle fonti raramente ha favorito lo scandaglio di archivi aziendali, o comunque di un tipo di documentazione di natura politico-economica, con la conseguenza che, spesso, interi capitoli di una potenziale storia del patrimonio architettonico di carattere produttivo sono rimasti nell'oblio o sono stati appena sfiorati. Non solo con riguardo alle fabbriche "senza autore" o alle cosiddette "cattedrali nel deserto", ma anche e soprattutto con riguardo alla dimensione territoriale e paesaggistica del processo di industrializzazione che ha investito il Mezzogiorno

no d'Italia nel secondo Novecento e che non si può cogliere nella giusta misura se si sottostimano o si trascurano le relazioni professionali tra progettisti, imprenditori e costruttori, così come i rapporti che inevitabilmente si sono instaurati tra istituzioni e imprese nell'ambito delle politiche nazionali di programmazione economica. In questa prospettiva di ricerca, il volume di Francesca Castanò (*Angelo Mangiarotti e la fabbrica SIAG. La storia di una "costruzione infinita"*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2017) offre l'opportunità di conoscere più a fondo la storia di una fabbrica, la SIAG – "Società italiana per la produzione di agglomerati di sostanze vegetali e minerali", sorta nel biennio 1962-1964 nel comune di Marcianise, in provincia di Caserta, e del suo principale progettista, l'architetto e designer milanese Angelo Mangiarotti (1921-2012). Questo volume, infatti, non appare come una biografia dell'architetto tesa esclusivamente ad approfondirne la personalità creatrice, secondo una consuetudine ancora molto praticata dagli architetti-storici, o come un mero repertorio ragionato delle sue opere scandito per categorie topo-cronologiche e tipologiche, ma come un tentativo, in buona parte riuscito e sorretto da un impianto critico ben argomentato, di restituire la storia di un territorio attraverso lo spazio architettonico di un insediamento produttivo e l'attività professionale di un architetto-designer. La breve presentazione e l'introduzione al volu-

me chiariscono molto bene le ragioni di fondo della ricerca di Castanò. La SIAG è innanzitutto un impianto produttivo dismesso negli anni ottanta del secolo scorso, lasciato per lungo tempo in uno stato di totale degrado ambientale; i suoi resti fisici sono stati incorporati dall'Agenzia nazionale per l'attrazione degli investimenti e lo sviluppo d'impresa, di proprietà del Ministero dell'Economia, e come tali rientrano oggi in una delle aree di crisi del Mezzogiorno d'Italia nelle quali Invitalia Partecipazioni sta investendo per rilanciarne l'economia e l'occupazione.

Trattandosi, come tiene a sottolineare l'autrice, di una delle principali «fabbriche d'autore» sorte in provincia di Caserta tra gli sessanta e settanta del Novecento, essa merita dunque di essere annoverata tra quelle opere di architettura contemporanea da tutelare e preservare. La ricerca storico-critica e documentaria è in quest'ottica un passaggio obbligato per legittimarne il valore testimoniale.

Francesca Castanò scandisce tempi e modi di analisi di questo pregevole manufatto territoriale in tre densi capitoli, nell'ottica di inquadrare l'esperienza casertana come un momento tipico della lunga attività professionale di Mangiarotti. Il primo capitolo è infatti dedicato al ventennio che precede la fase di progettazione e realizzazione dell'impianto campano (1942-1962). Castanò ripercorre tutta la «prima stagione» che caratterizza la formazione, la vita professionale e le opere di Mangiarotti: dai primi esami sostenuti presso il Politecnico di Milano alla chiamata alle armi, dal campo-rifugio universitario coordinato in territorio elvetico da Gustavo Colonnetti al completamento degli studi presso lo stesso politecnico milanese, dal viaggio negli USA al «sodalizio» con Bruno Morassutti.

Da questo ampio repertorio di opere, tecnici e istituzioni l'autrice enuclea in particolare quegli episodi nei quali è possibile leggere aspetti prodromici all'esperienza di Marcianise, come ad esempio il progetto di «respectfull reconversion» di un *corn-cribs* nella campagna di Perrysburg nell'Ohio (1954) o il deposito per materiali ferrosi di Padova (1958) progettato in collaborazione con Aldo Favini e Bruno Morassutti.

Soprattutto nell'ultimo quinquennio di questa prima stagione, nell'ambito delle opportunità professionali offerte dalla stessa azienda metallurgica dei Morassutti, Castanò individua alcune delle più significative caratteristiche dell'agire progettuale di Mangiarotti, quali la «costante aspirazione a una condizione di minorità del soggetto ideatore rispetto all'opera e la necessaria perdita di ruolo del progettista unico a fronte del lavoro d'equipe»; la capacità di sfruttare a pieno le potenzialità espressive insite nei nuovi mezzi della prefabbricazione edilizia, senza subire passivamente la logica seriale dei layout impiantistici e dell'ingegnerizzazione dei prodotti e dei processi.

Il secondo capitolo si apre opportunamente con la messa a fuoco dei molteplici attori dell'esperienza casertana. A cominciare dal ruolo delle imprese e degli industriali, nient'affatto secondario per comprendere un'architettura industriale e il suo rapporto con il contesto territoriale, naturale e antropico. Sud e Nord del paese, Campania e Lombardia, Marcianise e Milano sono i poli di riferimento che a scale geopolitiche diverse influiscono sulle dinamiche insediative della fabbrica.

Alle strategie localizzative della SIAG, fondata a Napoli nel 1961, concorrono i gruppi societari della Bastogi, con sede sociale a Firenze e direzioni e sedi amministrative a Milano e Roma, e della Novopan-Incisa dell'industriale piemontese Riccardo Ottolenghi, rimodulazione societaria di due aziende costituite rispettivamente a Napoli (Incisa) e a Milano (Novopan). L'area di insediamento, esterna all'abitato di Marcianise e originariamente parte integrante della riserva borbonica del Carbone, era stata scelta per la presenza nelle vicinanze di aziende specializzate nel settore della canapa, materia prima utilizzata dalla SIAG per la produzione di pannelli truciolari. Pur essendo esterna al consorzio per l'Area di Sviluppo Industriale di Caserta, il cui piano regolatore era allora in fase di elaborazione a cura della società Tekne fondata a Milano dall'ingegnere olivettiano Roberto Guiducci, essa ricadeva comunque nello stesso comprensorio consortile, presumibilmente in funzione dei

benefici fiscali e finanziari assicurati dal Governo italiano tramite la Cassa per il Mezzogiorno e l'Isveimer.

Per approfondire gli aspetti urbanistici dell'inse-diamento, Francesca Castanò si avvale opportunamente della documentazione conservata tra le carte dell'Archivio storico comunale di Marcianise e dell'archivio privato dell'ingegnere Corrado Beguinot, estensore del piano regolatore del comune casertano e tra i principali protagonisti delle politiche urbanistiche perseguite in quegli anni per il rilancio dell'industria in Campania.

Come emerge chiaramente dall'indagine di scavo documentario, il ruolo svolto da Angelo Mangiarotti appare in piena sintonia con i principi condensati nella celebre espressione del suo amico Ernesto Nathan Rogers («dal cucchiaio alla città»), che a sua volta trovava un corrispettivo nel pensiero espresso da Hermann Muthesius («vom Sofakissen zum Städtebau») sulle pagine del principale *house organ* del Wekbund, a testimonianza di un comune filo conduttore che lega entrambi gli architetti italiani all'esperienza di Ulm e per questo tramite alla scuola del Bauhaus.

Mangiarotti è impegnato tra il 1961 ed il 1964 in tutte le fasi di progettazione e di realizzazione dell'impianto, da quella di definizione urbanistica e territoriale dello stabilimento alla sua cantierizzazione, dal design dei dispositivi strutturali all'assemblaggio dei prodotti edilizi intermedi secondo una logica compositiva e costruttiva all'avanguardia e senz'altro innovativa in quel particolare contesto ambientale.

L'autrice tiene infatti a sottolineare l'importanza del «dialogo a distanza» instaurato dal designer milanese con l'ambiente rurale locale, sia con riferimento alle maestranze locali, profondamente ancorate a procedimenti costruttivi di tipo artigianale, sia attraverso il ricorso, nella fase concettuale di definizione del progetto architettonico, ai caratteri strutturali delle viti sospese ai fusti allineati dei pioppi, ovvero sia a quell'arbustato tipico di Terra di Lavoro che, a giudizio di Castanò, l'opera di Mangiarotti «riflette, imita e richiama, con impressionate specularità».

A partire da queste valutazioni di contesto,

Castanò entra successivamente nello spazio dell'architettura, riscontrando nell'organizzazione in due zone distinte dell'intero complesso, una destinata alla produzione, l'altra all'edilizia sociale (abitazioni) e ausiliaria (uffici e servizi), un diretto riferimento al modello delle coeve architetture d'impianto olivettiano.

Alla base delle varieguate forme di articolazione dei componenti dei singoli corpi di fabbrica è l'individuazione di un unico principio ispiratore. Mangiarotti muove dalle dimensioni del prodotto finito dell'azienda, costituito da un pannello in legno di 93 (L) per 210 (H) centimetri o, nella versione opaca, da un omologo di 186 (L) per 240 (H) centimetri, per predeterminare i rapporti matematici e di equilibrio tra le parti, rispettivamente negli spazi destinati alle residenze e in quelli funzionali alla produzione e allo stoccaggio.

Con l'ausilio di un ricco apparato iconografico di supporto al testo, l'autrice aiuta il lettore attento a cogliere i molteplici aspetti progettuali e costruttivi della fabbrica, esplicitando con efficacia la natura dei materiali impiegati, come ad esempio l'uso del cemento armato precompresso, che si avvale della competenza di Aldo Favini, o descrivendo con chiarezza espositiva alcuni dettagli tecnici, come quelli relativi alle caratteristiche del sistema trilitico portante, dei nodi strutturali, dei giunti.

Nel terzo e ultimo capitolo del volume si passa dall'individuazione e dalla descrizione dei fatti storici alla loro interpretazione critica. Castanò rilegge la SIAG di Mangiarotti attraverso la storiografia architettonica, scandendo l'articolazione delle proprie riflessioni secondo tre periodi differenti: la critica coeva alla realizzazione dell'opera, gli anni ottanta, i decenni a cavallo tra Novecento e Duemila.

Già nei primi contributi storiografici Castanò avverte però una prevalente attenzione verso la componente tecnologica della fabbrica di Marcianise, secondo un approccio interpretativo che senza soluzione di continuità si conferma anche nei primi repertori sistematici degli anni ottanta. La studiosa, infatti, sottolinea come, proprio nella fase di maturazione della carriera di

Mangiarotti, le letture critiche sugli esiti della sua cospicua attività professionale si siano profondamente allontanate «dal baricentro della storia dell'architettura, per diventare il nucleo di un nuovo interesse per la cultura tecnologica e del design». In questa medesima chiave di lettura la SIAG di Marcianise è stata spesso indagata, fin nei minimi dettagli strutturali, anche nella vasta pubblicistica di settore di questi ultimi decenni, con il rischio di privilegiare quasi esclusivamente la dimensione progettuale del sistema costruttivo, riducendo l'immagine complessiva della fabbrica a un mero laboratorio a cielo aperto per

la sperimentazione di prodotti edilizi, anziché il luogo del lavoro e della produzione industriale nel quale si riflettono saperi e pratiche di comunità e di uomini.

In definitiva, il volume di Francesca Castanò si configura come un contributo di rilievo nel panorama della storia dell'architettura industriale italiana, di sicuro interesse per gli addetti ai lavori e per gli amatori delle fabbriche d'autore, come per gli studiosi che in questo specifico ambito di studi intendono cogliere una possibile chiave di lettura privilegiata della storia dell'Italia industriale.



I contributi presenti in questo numero offrono spunti di riflessione sul tema dell'immagine urbana europea e mediterranea e della sua evoluzione tra Cinque e Ottocento, ma anche sulle metodologie proposte, all'alba del XX secolo, da alcuni avveduti pionieri di un'urbanistica 'moderna', atte a guidare gli interventi sulla città del passato e, quindi, la sua riqualificazione e valorizzazione. Come spesso accade nei 'digest' ospitati in *Eikonocity*, all'apparente voluta mancanza di un tema monografico fa spesso da contrappunto l'esistenza *de facto* di un 'filo rosso', rinvenibile in modo palese o nelle pieghe dei testi dei nostri autori.