

anno III, n. 2, lug.-dic. 2018

ISSN 2499-1422

eikonocity

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



Università degli Studi di Napoli Federico II

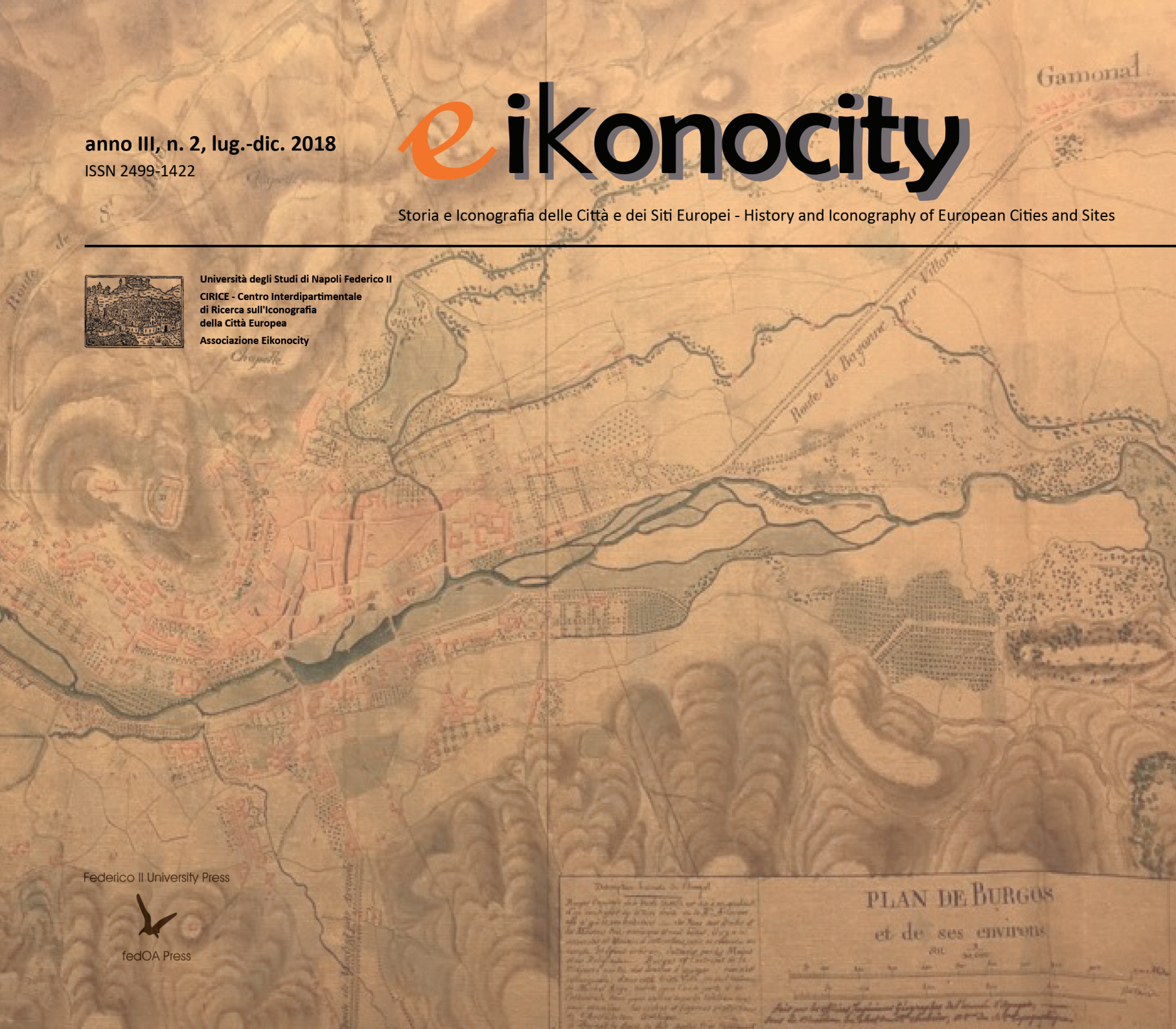
CIRICE - Centro Interdipartimentale
di Ricerca sull'Iconografia
della Città Europea

Associazione Eikonocity

Federico II University Press



fedOA Press



anno III, n. 2, lug.-dic. 2018

ISSN 2499-1422



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

Federico II University Press



fedQA Press



rivista in open access pubblicata da

Federico II University Press

con

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

dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

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

Federico II University Press



Proposte di contributi, manoscritti e pubblicazioni per recensioni:

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

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

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

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

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

In copertina: Plan de Burgos et ses environs 1809. Service Historique de la Defense. Chateau de Vincennes. 1VM60. Burgos. Places étrangères. Pièce n°1.

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

Memoria e alterità urbana

Francesca Capano, Maria Ines Pascariello

**9 Moving through Time and Space: Naples Digital Archive.
Il progetto CIRICE-Hertziana sull'immagine di Napoli
in età moderna e contemporanea**

Alfredo Buccaro

**21 Roman influences in the architecture of domes in Naples
at the turn of the XVIth century**

Salvatore Di Liello

**35 From border of the walled city to conventual and hospital citadel.
Memory and transformation of an urban area, to the north
of Naples acropolis (15th-19th)**

Francesca Capano

55 La 'città per layer' e la memoria urbana nel progetto di architettura

Chiara Barbieri

**67 History and iconography in the architectural work of the Galli Bibiena.
From the Nancy Opera House to the Lisbon Royal Opera House of Tagus,
towards a three-dimensional reconstruction methodology**

Eduardo Durão Antunes, Pedro Gomes Januário

**97 Ocho ojos y una ciudad: Burgos a través la cartografía
durante la Guerra de la Independencia**

Bárbara Polo Martín

Il titolo scelto per questo numero di *Eikonocity* è in realtà l'unione di due parole chiave ricorrenti in ciascuno degli articoli che lo compongono e che, provenienti da ambiti disciplinari diversi proprio nella loro intersezione, contribuiscono a declinare una lettura dell'immagine della città senza soluzione di continuità. Mai prescindendo dalla storia e dall'iconografia delle città e dei siti europei, nei sei articoli qui raccolti, lo spazio urbano è analizzato e descritto come somma delle sue parti 'altre' che, nel corso della storia urbana, hanno rappresentato ora i luoghi delle religioni, ora i luoghi della memoria, ora i luoghi delle più diverse sperimentazioni architettoniche e urbanistiche.

Il numero si apre con l'articolo a firma del direttore Alfredo Buccaro che presenta lo studio recentemente avviato dal Centro CIRICE con la Biblioteca Hertziana sulla base di una convenzione stipulata nel 2018: il lavoro è finalizzato alla formazione di un "Archivio digitale dell'iconografia storica di Napoli dal XV al XX secolo" che, nell'ampio panorama del dibattito sempre urgente sulle metodologie per l'analisi storica della città europea in età moderna e contemporanea, si propone come modello sperimentale per costruire un prototipo digitale per la lettura diacronica del processo evolutivo urbano e offrire, con metodo scientifico, riscontri innovativi con ricadute dirette in termini di conoscenza, catalogazione e valorizzazione del patrimonio storico, architettonico e artistico della città di Napoli.

Due contributi si inseriscono nel dibattito culturale così avviato, fornendo un esempio tangibile di lettura storico-analitica: quello di Salvatore Di Liello, che scandaglia le acendenze romane nell'architettura delle cupole a Napoli sul volgere del Cinquecento, e quello di Francesca Capano che affronta e sviluppa il tema della dicotomia tra memoria e modificazione mediante l'analisi esemplificativa di un isolato a nord dell'acropoli di Napoli che, tra XV e XIX secolo, si trasforma da margine urbano intramoenia a cittadella conventuale e ospedaliera.

La memoria come traccia e la modificazione come progetto sono poi l'idea fondamentale su cui Chiara Barbieri articola il suo contributo, che chiude l'analisi sulla città di Napoli offrendo uno spunto critico di riflessione sulle attuali modalità di creazione di nuove e visionarie immagini dell'esistente.

Il numero consente poi di dirigere lo sguardo anche su altre città europee: Nancy e Tago vengono studiate, nell'articolo di Eduardo Durão Antunes e Pedro Gomes Januário, attraverso il teatro dell'Opera che esemplifica la storia e l'iconografia nella vicenda architettonica della famiglia Galli Bibiena; mentre la città di Burgos viene documentata attraverso la ricca documentazione cartografica inglese, spagnola e italiana nel lavoro di Barbara Polo.

Agli articoli di questo numero di *Eikonocity* segue la rubrica *Letture & Ricerche* con cui si intende porre all'attenzione del lettore gli esiti di studi che, in diverso modo e con l'apporto di varie discipline, partecipano alla produzione di immagini di città che arricchiscono tanto l'esperienza culturale che quella sensoriale. La rubrica è costituita da due contributi, la recensione a firma di Alessandro Castagnaro del volume *Palazzo Penne a Napoli tra conoscenza, restauro e valorizzazione*, a cura di Massimiliano Campi, Antonella di Luggo, Renata Picone, Paola Scala (Napoli, Arte'm, 2018) e la recensione a firma di Francesca Capano del volume di Italo Ferraro *Napoli. Atlante della città storica: Centro Antico* (Napoli, Edizioni Oikos, 2017).

Napoli, dicembre 2018

Francesca Capano, Maria Ines Pascariello

Moving through Time and Space: Naples Digital Archive

Il progetto CIRICE-Hertziana sull'immagine di Napoli in età moderna e contemporanea

Alfredo Buccaro

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura, Direttore CIRICE

Abstract

Presentiamo in questa sede lo studio recentemente avviato dal nostro Centro CIRICE con la Biblioteca Hertziana sulla base di una convenzione stipulata nel 2018, mirante alla formazione di un “Archivio digitale dell'iconografia storica di Napoli dal XV al XX secolo”. Nel contesto del dibattito sulle metodologie per l'analisi storica della città europea in età moderna e contemporanea, il progetto si propone di costruire per la prima volta, con tecnologie digitali avanzate, un archivio grafico, alfanumerico e ipertestuale della cartografia napoletana, consultabile in rete e atto ad offrire un prezioso strumento operativo a studiosi ed enti preposti alla conservazione e alla valorizzazione dei beni culturali del centro storico della città, dichiarato Patrimonio UNESCO nel 1995.

“Moving through Time and Space: Naples Digital Archive”. The CIRICE-Hertziana Project on the Naples Image in the Modern and Contemporary Age

We present the study recently started by CIRICE with the Hertziana Library on the basis of an agreement made in 2018 and aimed at the formation of a “Digital Archive of the historical iconography of Naples from the fifteenth to the twentieth century”. In the context of the debate on the most useful methodologies for the historical analysis of European city in modern and contemporary age, the project will make for the first time, with advanced digital technologies, a graphic, alphanumeric and hypertextual archive of Neapolitan cartography. This database will be available on the web and suitable to offer an important tool to scholars and to institutions intended for the conservation and enhancement of cultural heritage existing in the Neapolitan Historic Center, which has been declared a UNESCO World Heritage Site in 1995.

Keywords: Napoli, cartografia storica, iconografia storica urbana, archivio digitale.
Naples, Historical Cartography, Historical Urban Iconography, Digital Archive.

1 | Introduzione

Il progetto di ricerca, che fa riferimento alla Convenzione recentemente stipulata tra il CIRICE e la Biblioteca Hertziana, finanziatrice dell'opera, mira alla formazione di un Archivio Digitale dell'Iconografia della città di Napoli in età moderna e contemporanea. In particolare, il repertorio storico-iconografico e cartografico urbano – già oggetto di numerose pubblicazioni da parte degli studiosi del CIRICE e del gruppo di ricerca dell'Hertziana coordinato dalla professoressa Tanja Michalsky – verrà ‘messo a sistema’ con l'ausilio dei più avanzati mezzi digitali, attraverso l'implementazione di fonti grafiche e documentarie sinora in molti casi mai approfondite. A seguito della selezione e dell'analisi storico-critica dei dati cartografici e alfanumerici disponibili per le aree campione e per le emergenze più significative, si procederà all'elaborazione, confronto e sovrapposizione grafico-digitale di tali dati: il prodotto sarà implementabile in ogni momento, costituendo un ‘contenitore aperto’, anche alla scala architettonica. Tutta la documentazione reperibile da fonti edite o inedite, in forma testuale, grafica o ipertestuale, verrà quindi riferita a ciascun comparto individuato, consentendo una lettura diacronica del processo evolutivo delle sue parti.

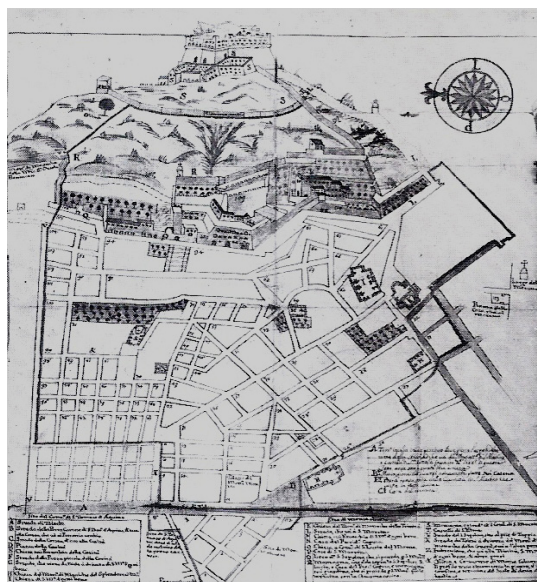


Fig. 1: É. Du Pérac (inc.), A. Lafréry (ed.), *Quale e di quanta Importanza è Bellezza sia la nobile Cita di Napole in Italia...* (1566); particolare. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

Fig. 2: O. Tango, *Pianta della Platea di Campanoro di proprietà dell'Abbazia di Real Valle nell'area dei quartieri spagnoli* (1646). Napoli, Archivio di Stato [Colletta 1987].

Fig. 3: (pagina seguente) A. Galluccio, *Pianta della Platea dei monasteri di San Martino e di Santa Chiara con i possedimenti nell'area dei quartieri spagnoli* (1682). Napoli, Archivio di Stato [Colletta 1987].

L'obiettivo, da perseguire attraverso diverse fasi di attività, sarà quello di un'indagine capillare sulle trasformazioni del tessuto urbano ed edilizio dai secoli del vicereame al periodo borbonico e postunitario, fino alle manomissioni perpetrate nel corso del Novecento. La banca dati grafico-digitale interattiva e tematica, che sarà consultabile in *open access* sui siti del CIRICE e della Biblioteca Hertziana, potrà avere riscontri diretti sulla conoscenza, sulla catalogazione e sulla valorizzazione del patrimonio storico, architettonico e artistico della città, offrendo i mezzi più opportuni per una corretta gestione dei beni culturali del centro storico e del territorio urbano.

2 | Il Naples Digital Archive nella tradizione di studi sull'immagine storica della città

L'esperienza che stiamo conducendo potrà rappresentare un ulteriore tassello nel campo della storia della rappresentazione della città di Napoli ma anche, come speriamo, offrire un modello metodologico aggiornato nel campo più generale dell'analisi dell'evoluzione urbana condotta attraverso lo strumento della grafica digitale applicata alla documentazione d'archivio. La vicenda dell'iconografia urbana napoletana si presenta assai ricca e articolata, caratterizzandosi già a partire dal Quattrocento per il tono aulico delle rappresentazioni, quasi sempre strumentali a programmi di propaganda politica da parte delle dinastie e delle casate al potere. Dai sovrani aragonesi ai viceré spagnoli fino a quelli austriaci, dagli esponenti di nobili famiglie fino alle cariche ecclesiastiche, tutti diventano protagonisti, promotori o dedicatari del vedutismo urbano, atto ad esaltare le gesta, le opere pubbliche, la costruzione di palazzi, chiese e quant'altro abbia contribuito a qualificare il volto della Napoli 'nobilissima'. La produzione a cui assistiamo vede, con il progredire delle tecniche di rilievo e di rappresentazione, il graduale passaggio dal vedutismo alla cartografia e alla topografia; si tratta però, come ben sottolinea Cesare de Seta, di un passaggio non netto né definitivo, potendosi ritrovare rilievi topografici di parti della città ben precedenti alla prima pianta di Napoli levata e incisa sotto la direzione di Giovanni Carafa duca di Noja (1750-75) o, viceversa, vedute dell'intera città o di suoi scorci molto tempo dopo quella mappa [de Seta 1997, 8]. Nel primo caso si tratta, come si vedrà, di planimetrie atte a fungere da registri della consistenza e del valore delle proprietà immobiliari di privati o di monasteri; nel secondo, di repliche e stereotipi tratti da note vedute della città e destinati alla diffusione commerciale, sempre più richiesta dallo sviluppo del *Grand Tour*, o di atlanti e volumi a stampa con le rappresentazioni di luoghi mitici del territorio napoletano venuti alla ribalta a seguito delle scoperte archeologiche. Sicché proprio nel Settecento, il secolo della nascita della cartografia scientifica, si assiste alla più ampia produzione di dipinti, gouaches, acquerelli, incisioni – da Van Wittel a Joli, da Hackert a Lusieri – con vedute integrali o scorci della città sempre più dettagliati e realistici, che assumono per noi l'importanza di preziosi strumenti di indagine almeno pari ai rilievi topografici, sempre più precisi [Iconografia delle città 2006].

Vediamo allora, in estrema sintesi, quali sono i principali paradigmi dai quali parte la nostra appassionante avventura nella storia dell'immagine della città. Con riferimento dunque alle vedute 'a volo d'uccello', ai profili e alle rappresentazioni assonometriche redatte per scopi diversi sin dalla prima età moderna, nel progetto vengono adottati i 'capisaldi' dell'iconografia urbana, dalla veduta di Antonio Lafréry e Étienne Dupérac (1566) a quelle di Alessandro Baratta (1629) e di Paolo Petrini (1748), alla citata pianta topografica del duca di Noja (1750-75), redatta secondo il modello di quella di Roma di Giovan Battista Nolli del 1748, fino al rilievo ottocentesco di Federico Schiavoni (1872-80) e alla prima mappa catastale napoletana (1895-1905) [Alisio-Buccaro 1999]. Ulteriori strumenti fondamentali per lo studio dell'evoluzione dell'immagine urbana, riferibili al volgere del Settecento e all'età napoleonica, ossia al passaggio dai rilievi a tavola unica a quel-

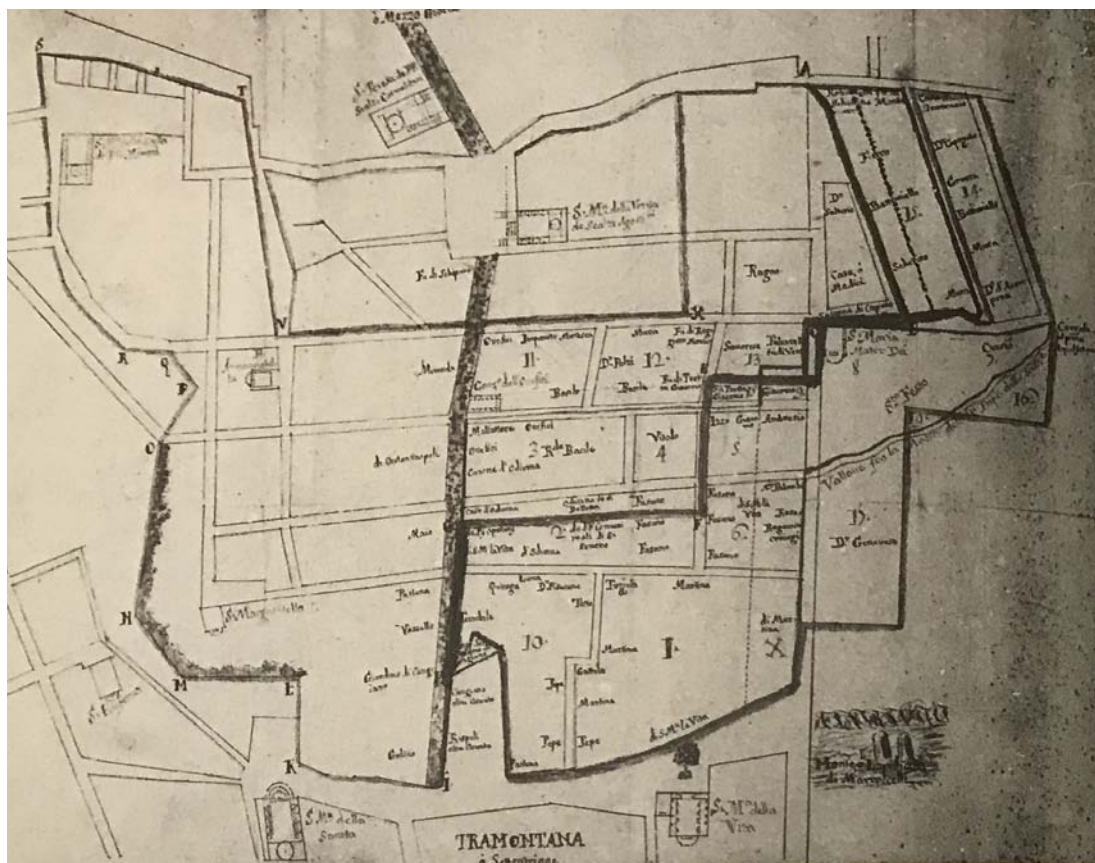


Fig. 4: D. Gallarano, Pianta della Platea di Fonseca (1718). Napoli, Archivio di Stato.

li per quartiere, sono costituiti dalla pianta di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni (1790) e dalle mappe di Luigi Marchese (1804, 1813) [Iconografia delle città 2006]: queste ultime segnano l'inizio di una lunga e regolare sequenza di mappe – tra cui spicca la produzione del Real Ufficio Topografico della Guerra – attraverso le quali è possibile individuare con precisione le trasformazioni delle singole parti della città nel corso dell'età napoleonica e della seconda età borbonica fino all'Unità [Buccaro 1983].

Le piante postunitarie costituiscono i riferimenti più utili ad elaborare i dati relativi alle grandi trasformazioni che si verificano negli anni '60-'90 dell'Ottocento: tra esse, la prima mappa catastale rappresenta la città poco prima degli interventi di epoca fascista, ma soprattutto prima delle profonde manomissioni perpetrate nel secondo dopoguerra. In linea con la recente apertura del CIRICE allo studio della fotografia e della cinematografia storica [Capano 2016; Castiglione 2017], sarà oggetto di analisi il repertorio documentario dell'Istituto Geografico Militare di Firenze, dell'Istituto Luce e degli archivi di collezionisti e fotografi italiani e stranieri riguardanti la città nella prima metà del Novecento: le foto aeree storiche dell'IGM relative ai voli del 1929, 1943, 1956, perfettamente riducibili in scala e confrontabili con i dati cartografici digitali adottati per le epoche precedenti, costituiscono basi preziose di lavoro per il XX secolo [Alisio-Buccaro 1999].

3 | Un obiettivo del progetto: la costruzione di una pianta digitale interattiva della città vicereale

Oltre alla generale impostazione metodologica, mai adottata sino ad ora, un particolare contributo di novità del progetto riguarderà l'elaborazione di una 'mappa vicereale', da intendersi quale prima restituzione planimetrica del tessuto urbano tra la metà del Cinquecento e quella del Settecento, per la quale si attingerà a tutte le testimonianze grafiche e ai dati di archivio disponibili con riferimento al tessuto edilizio della città storica.

Nel corso dei due secoli del vicereame spagnolo (1503-1707) e nei successivi decenni di quello austriaco (1707-34) si assiste a una ricca produzione di mappe che abbiamo altrove definito 'pre-catastali' [Buccaro 2017, 140-142], redatte per volere degli ordini religiosi o dei privati proprietari dei suoli urbani ed extramurali, e finalizzate alla conoscenza, al controllo e alla lottizzazione a fini di rendita fondiaria, oltre che all'esazione dei fitti. Si tratta di un repertorio grafico di grande varietà e consistenza, elaborato generalmente da ingegneri o da 'tavolari' su incarico di privati e religiosi, che ci offre un quadro tanto esaustivo della proprietà immobiliare quanto sconcertante per la cecità delle operazioni edilizie di cui furono protagonisti i ceti 'privilegiati' sui suoli in loro possesso o presi 'in censo' da altri [Colletta 1987]. In effetti, ciò che si trae da queste piante non è solo la condizione di costante abuso in cui agirono nobili ed ecclesiastici, in deroga a qualsiasi norma urbanistica – si leggano le 'prammatiche sanzioni' emanate dai viceré a partire dalla metà del Cinquecento, relative al divieto di edificare nei borghi extramurali – ma quella di una pressoché totale connivenza del governo spagnolo, in mancanza di un vero piano regolatore per la città e, quindi, di un disegno organico da attuare. Piuttosto, i dominatori stranieri furono interessati al controllo militare e strategico della capitale e dei suoi abitanti, insieme con la migliore sistemazione dei propri dignitari e delle guarnigioni in una sorta di 'cittadella spagnola' tra Castel Sant'Elmo, Castel dell'Ovo, Castel Nuovo e il nuovo asse di via Toledo con i 'Quartieri' [Buccaro 2016, 712]; essi ebbero quindi tutto l'interesse a tollerare che la città venisse di fatto disegnata da quei ceti: il risultato fu, nel corso di due secoli, la nascita di una 'città altra' nei borghi, di fatto abusiva perché esterna alla città ufficiale e fatta di 'tasselli regolatori' l'uno diverso e svincolato dall'altro, con conseguenze devastanti sulla funzionalità urbana, sulla qualità edilizia e sulle condizioni abitative [Buccaro 1991, 43-85].

Le mappe suddette, conservate presso gli archivi napoletani e campani, possono essere trasferite, previa assunzione di precisi punti topografici georeferenziati, su basi digitali e composte allo scopo di formare un rilievo della città vicereale elaborabile e implementabile con ulteriori dati grafici dettagliati, ma anche alfanumerici – si pensi solo alle descrizioni ritrovabili nelle guide cinque-settecentesche – e ipertestuali.

Come si è visto, i riferimenti planimetrici di confronto per le epoche successive al periodo vicereale, atti a fungere da base per le nostre progressive elaborazioni, sono rappresentati dalla prima vera pianta dell'intera città e del suo contado redatta dal duca di Noja, dai rilievi del periodo pre e postunitario, dal catasto geometrico-particellare degli inizi del Novecento e dal rilievo catastale attuale.

La nuova mappa avrà proprio il carattere di una catastale, in virtù della precisa indicazione dell'evoluzione dei lotti che è possibile trarre dal confronto delle citate planimetrie di archivio cinque-settecentesche con il rilievo particellare del 1895-1905 e con la mappa corrente del catasto urbano. La pianta potrà essere integrata, per le inevitabili 'lacune', con la restituzione planimetrica delle ricordate vedute dell'età vicereale o con la cartografia sette-ottocentesca, oltre che con i dati documentari relativi alle trasformazioni delle singole presenze laiche e religiose significative,



Fig. 5: G. Van Wittel, Veduta del Largo di Palazzo a Napoli (1706).
Napoli, Banca Intesa San Paolo [Seta-Buccaro 2006].



Fig. 6: A. Joli, Veduta della strada di Costantinopoli (1760 ca.).
Beaulieu, National Museum.

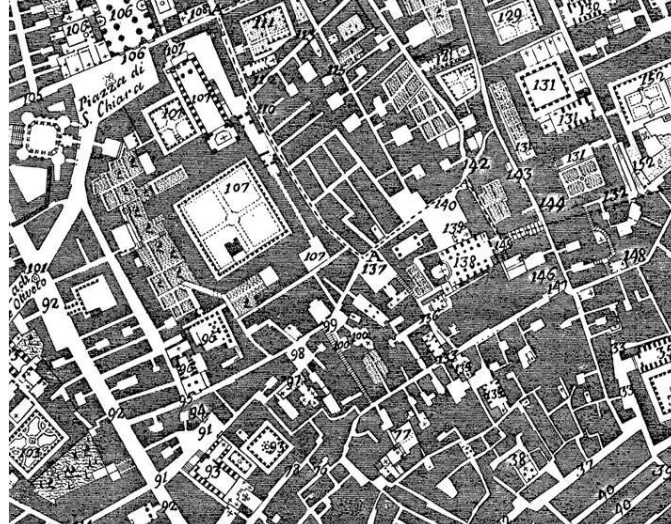


Fig. 7: G. Carafa duca di Noja, Pianta della città di Napoli (1750-75), particolare.

Fig. 8: L. Marchese, Pianta del quartiere Stella (1813). Napoli, Archivio di Stato [Alisio-Buccaro 1999].

Fig. 9: F. Schiavoni, Pianta del Comune di Napoli (1872-80), particolare. Napoli, Archivio di Stato [Alisio-Buccaro 1999].

PIANTA TOPOGRAFICA DEL QUARTIERE DELL' AVVOCATA.

INDICE DELLE COSE PIU' NOTABILI

PIEGAZIONE DE' SEGNALI AVVIZI NELLA PIANTA.

PARROCCHIE.
A. S. M. Arcivescovo in S. Donato S. Maria.
B. S. M. di S. Maria.

CHIESE SERVITE DA PRETI.

C. S. M. Arcivescovo.
D. S. M. della Pace alla Croce.
E. S. M. della Pace alla Croce.
F. S. M. della Pace alla Croce.
G. S. M. della Pace alla Croce.
H. S. M. della Pace alla Croce.
I. S. M. della Pace alla Croce.
K. S. M. della Pace alla Croce.

CHIESE E MONASTERI DI UOMINI.

L. S. M. della Pace alla Croce.
M. S. M. della Pace alla Croce.
N. S. M. della Pace alla Croce.
O. S. M. della Pace alla Croce.
P. S. M. della Pace alla Croce.

CHIESE E MONASTERI DI DONNE.

Q. S. M. della Pace alla Croce.
R. S. M. della Pace alla Croce.
S. S. M. della Pace alla Croce.
T. S. M. della Pace alla Croce.
U. S. M. della Pace alla Croce.
V. S. M. della Pace alla Croce.
W. S. M. della Pace alla Croce.
X. S. M. della Pace alla Croce.
Y. S. M. della Pace alla Croce.
Z. S. M. della Pace alla Croce.

CHIESE E CONGREGAZIONI.

aa. S. M. della Pace alla Croce.
bb. S. M. della Pace alla Croce.
cc. S. M. della Pace alla Croce.
dd. S. M. della Pace alla Croce.
ee. S. M. della Pace alla Croce.
ff. S. M. della Pace alla Croce.
gg. S. M. della Pace alla Croce.
hh. S. M. della Pace alla Croce.
ii. S. M. della Pace alla Croce.
jj. S. M. della Pace alla Croce.

LUOGHI DI PUBBLICA EDUCAZIONE.

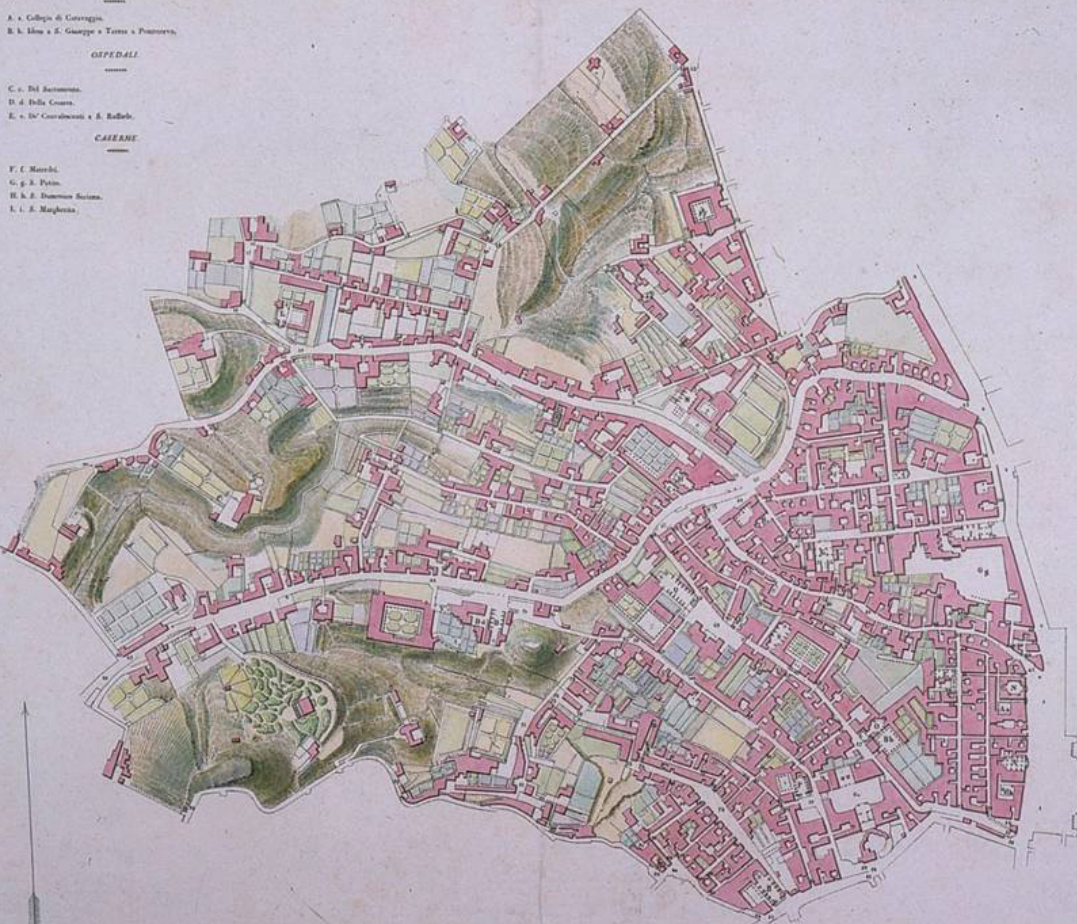
A. S. M. della Pace alla Croce.

OSPEDALI.

C. S. M. della Pace alla Croce.
D. S. M. della Pace alla Croce.
E. S. M. della Pace alla Croce.

CALIBRE.

F. S. M. della Pace alla Croce.
G. S. M. della Pace alla Croce.
H. S. M. della Pace alla Croce.
I. S. M. della Pace alla Croce.



1. Largo Spazio S. Maria.
2. S. Maria degli Stessi.
3. S. Maria della Pace alla Croce.
4. S. Maria della Pace alla Croce.
5. S. Maria della Pace alla Croce.
6. S. Maria della Pace alla Croce.
7. S. Maria della Pace alla Croce.
8. S. Maria della Pace alla Croce.
9. S. Maria della Pace alla Croce.
10. S. Maria della Pace alla Croce.
11. S. Maria della Pace alla Croce.
12. S. Maria della Pace alla Croce.
13. S. Maria della Pace alla Croce.
14. S. Maria della Pace alla Croce.
15. S. Maria della Pace alla Croce.
16. S. Maria della Pace alla Croce.
17. S. Maria della Pace alla Croce.
18. S. Maria della Pace alla Croce.
19. S. Maria della Pace alla Croce.
20. S. Maria della Pace alla Croce.
21. S. Maria della Pace alla Croce.
22. S. Maria della Pace alla Croce.
23. S. Maria della Pace alla Croce.
24. S. Maria della Pace alla Croce.
25. S. Maria della Pace alla Croce.
26. S. Maria della Pace alla Croce.
27. S. Maria della Pace alla Croce.
28. S. Maria della Pace alla Croce.
29. S. Maria della Pace alla Croce.
30. S. Maria della Pace alla Croce.
31. S. Maria della Pace alla Croce.
32. S. Maria della Pace alla Croce.
33. S. Maria della Pace alla Croce.
34. S. Maria della Pace alla Croce.
35. S. Maria della Pace alla Croce.
36. S. Maria della Pace alla Croce.
37. S. Maria della Pace alla Croce.
38. S. Maria della Pace alla Croce.
39. S. Maria della Pace alla Croce.
40. S. Maria della Pace alla Croce.
41. S. Maria della Pace alla Croce.
42. S. Maria della Pace alla Croce.
43. S. Maria della Pace alla Croce.
44. S. Maria della Pace alla Croce.
45. S. Maria della Pace alla Croce.
46. S. Maria della Pace alla Croce.
47. S. Maria della Pace alla Croce.
48. S. Maria della Pace alla Croce.
49. S. Maria della Pace alla Croce.
50. S. Maria della Pace alla Croce.
51. S. Maria della Pace alla Croce.
52. S. Maria della Pace alla Croce.
53. S. Maria della Pace alla Croce.
54. S. Maria della Pace alla Croce.
55. S. Maria della Pace alla Croce.
56. S. Maria della Pace alla Croce.
57. S. Maria della Pace alla Croce.
58. S. Maria della Pace alla Croce.
59. S. Maria della Pace alla Croce.
60. S. Maria della Pace alla Croce.
61. S. Maria della Pace alla Croce.
62. S. Maria della Pace alla Croce.
63. S. Maria della Pace alla Croce.
64. S. Maria della Pace alla Croce.
65. S. Maria della Pace alla Croce.
66. S. Maria della Pace alla Croce.
67. S. Maria della Pace alla Croce.
68. S. Maria della Pace alla Croce.
69. S. Maria della Pace alla Croce.
70. S. Maria della Pace alla Croce.
71. S. Maria della Pace alla Croce.
72. S. Maria della Pace alla Croce.
73. S. Maria della Pace alla Croce.
74. S. Maria della Pace alla Croce.
75. S. Maria della Pace alla Croce.
76. S. Maria della Pace alla Croce.
77. S. Maria della Pace alla Croce.
78. S. Maria della Pace alla Croce.
79. S. Maria della Pace alla Croce.
80. S. Maria della Pace alla Croce.
81. S. Maria della Pace alla Croce.
82. S. Maria della Pace alla Croce.
83. S. Maria della Pace alla Croce.
84. S. Maria della Pace alla Croce.
85. S. Maria della Pace alla Croce.
86. S. Maria della Pace alla Croce.
87. S. Maria della Pace alla Croce.
88. S. Maria della Pace alla Croce.
89. S. Maria della Pace alla Croce.
90. S. Maria della Pace alla Croce.
91. S. Maria della Pace alla Croce.
92. S. Maria della Pace alla Croce.
93. S. Maria della Pace alla Croce.
94. S. Maria della Pace alla Croce.
95. S. Maria della Pace alla Croce.
96. S. Maria della Pace alla Croce.
97. S. Maria della Pace alla Croce.
98. S. Maria della Pace alla Croce.
99. S. Maria della Pace alla Croce.
100. S. Maria della Pace alla Croce.

Scala di 1000 paces

Fig. 10: R. Ufficio Topografico della Guerra, Pianta del quartiere Avvocata (1830 ca.). Napoli, Biblioteca Nazionale.



Fig. 11: Impianto del catasto terreni della città di Napoli (1895-1905), quartiere Avvocata, f.° XV. Napoli, Agenzia del Territorio [Alisio-Buccaro 1999].



Fig. 12: Foto aerea dell'area tra Vomero e Arenella (1929), particolare. Firenze, Istituto Geografico Militare [Alisio-Buccaro 1999].

nonché alla toponomastica. Potrà così scaturire un quadro dinamico di estremo interesse ai fini della comprensione della logica aggregativa e della tipologia degli insediamenti nelle diverse parti della città storica.

Come si è detto, ai dati grafici è possibile aggregare quelli di testo descrittivi della consistenza immobiliare nelle diverse epoche: essi sono rinvenibili sia in forma di allegati ai rilievi delle platee conventuali, delle proprietà nobiliari o agli strumenti di compravendita rinvenibili nei fondi notarili dei secoli XVI-XVIII, sia attraverso la preziosa fonte costituita dal cosiddetto catasto ‘provvisorio’ o ‘francese’ custodito presso l’Archivio di Stato di Napoli [Alisio-Buccaro 1999]. Si tratta, in quest’ultimo caso, di un’analisi capillare del patrimonio immobiliare eseguita in età murattiana (1813-14), ma che registra in realtà, tranne pochi casi, una situazione praticamente immutata dai secoli del vicereame: sebbene in forma unicamente descrittiva, ne scaturisce una ‘fotografia’ della stratificazione edilizia e dell’articolazione tipologica degli isolati urbani che integra e, anzi, precisa i dati grafici desumibili dalle piante dei quartieri di Luigi Marchese dello stesso periodo.

4 | Conclusioni

A seguito dell’ormai avanzata fase iniziale del progetto, siamo convinti che esso possa offrire non solo agli studiosi, ma agli amministratori e agli stessi cittadini, l’opportunità di guardare all’immagine storica di Napoli con un ‘nuovo sguardo’ – è proprio il caso di dirlo – rivalutando parti della città ancora in buona sostanza sconosciute nelle loro enormi potenzialità di valorizzazione e fruizione culturale. Basti pensare ad aree come il borgo dei Vergini, la Sanità, i Quartieri Spagnoli, tuttora tristemente note per un degrado sociale ormai datato, ma da molti anni in corso di deciso riscatto in nome di una consistenza e ricchezza di valori storici e artistici tale da non temere confronti con qualunque altra realtà urbana.

Bibliografia

- ALISIO, G., BUCCARO, A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa.
- BUCCARO, A. (2016). *Napoli e Pozzuoli in età vicereale: ritratti dell’evoluzione urbana*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a cura di E. SÁNCHEZ GARCÍA, Napoli, Tullio Pironti Editore, pp. 707-732.
- BUCCARO, A. (2017). *Metodi e fonti per l’analisi storica della città e del paesaggio urbano*, in *Ingegneria e Beni culturali*, a cura di S. D’AGOSTINO, Bologna, il Mulino, pp. 139-158.
- BUCCARO, A. (1983). Schede in *Cartografia napoletana dal 1781 al 1889. Napoli, il Regno, la Terra di Bari*, a cura di G. ALISIO, V. VALERIO, Napoli, Prismi, pp. 170 sgg.
- CAPANO, F. (2016). *Gli archivi fotografici per la Storia dell’architettura e del paesaggio*, in «Eikonocity», a. I, n. 1, pp. 19-36.
- CASTIGLIONE, F. (2017). *Il linguaggio fotografico di Roberto Pane nel panorama culturale degli anni Trenta e il secondo dopoguerra*, in «Eikonocity», a. II, n. 2, pp. 23-40.
- COLLETTA, T. (1987). *Napoli. La cartografia pre-catastale*, in «Storia della città», nn. 34-35.
- DE SETA, C. (1997). *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli, Electa.
- Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia* (2006), a cura di C. DE SETA, A. BUCCARO, Napoli, Electa.
- Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano* (1991), a cura di A. BUCCARO, Napoli, CUEN Editrice.

Roman influences in the architecture of domes in Naples at the turn of the XVIth century

Salvatore Di Liello

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

Abstract

In the modern age, the domes acquire a growing weight in the construction of the visual hierarchies of the urban landscape of Naples. The article focuses on the Roman influences of the Neapolitan domes at the turn of the sixteenth century when many projects - such as those of the churches of the SS. Severino and Sossio, of Santa Maria di Regina Coeli, of Santa Maria di Donnaromita and San Gregorio Armeno among the first realizations marked by the Tridentine upgrades seem to be part of that pauperist language affirmed in Rome by Francesco da Volterra and Martino Longhi il Vecchio.

Ascendenze romane nell'architettura delle cupole a Napoli sul volgere del Cinquecento

In età moderna le cupole acquistano un crescente peso nella costruzione delle gerarchie visive del paesaggio urbano di Napoli. L'articolo è incentrato sulle ascendenze romane delle cupole napoletane sul volgere del Cinquecento quando molte realizzazioni - come quelle delle chiese dei SS. Severino e Sossio, di Santa Maria di Regina Coeli, di Santa Maria di Donnaromita e San Gregorio Armeno - tra le prime realizzazioni improntate agli adeguamenti tridentini - sembrano iscriversi a quel linguaggio pauperista affermato a Roma da Francesco da Volterra e Martino Longhi il Vecchio.

Keywords: Rinascimento, architettura della controriforma, cupole napoletane, iconografia.

Renaissance, Counter-reformation architecture, Neapolitan domes, iconography.

Salvatore Di Liello, Ph. D., Professor of History of Modern Architecture at the Department of Architecture of the University of Naples Federico II, focuses his studies on the 16th century architecture, historic city and landscape. On these topics, he has published essays and monographs and has spoken at many national and international conferences. He has developed research on modern-age architecture with particular reference to architecture in the age of the Counter-Reformation, publishing monographs and participating in university research projects on this subject.

Author: sadiliel@unina.it

Received September 30, 2018; accepted November 29, 2018

In trying to assess the impact of sacred architecture over the dense urban scene of Naples in the modern age there emerges that, from the mid 16th century onwards, domes acquired an increasing weight within the scope of the construction of visual hierarchies in the urban landscape. Their increased presence – recorded in different views of the city such as Jan van Stinemolen's (1582), Francesco Valegio's (ab.1590) as well as in Didier Barra's painting (1647) – provides evidence about the many construction sites of the Counter-Reformation, where a rich studio was taking shape, which was destined to influence the architecture and the urban setting of the viceregal capital. However, notwithstanding the profound changes imposed by the Tridentine reform, during the greater part of the 16th century the architecture of Naples appears firm to the imprint of a classicism destined progressively to move away from the magnificence announced in the Caracciolo di Vico chapel (ab.1516) and in the church of Santa Caterina in Formiello (ab.1519) which is not reflected in the more sober domes like those made in churches of San Severino e Sossio, of Santa Maria *Regina Coeli*, of Santa Maria Donnaromita, Santa Maria la Nova as well as in the church of San Gregorio Armeno – amongst the earliest constructions inspired by the Tridentine upgrades – whose volumes seem to be in keeping with the pauperist language made successful in Rome by Giacomo Della Porta, Francesco da Volterra and Martino Longhi the Older.

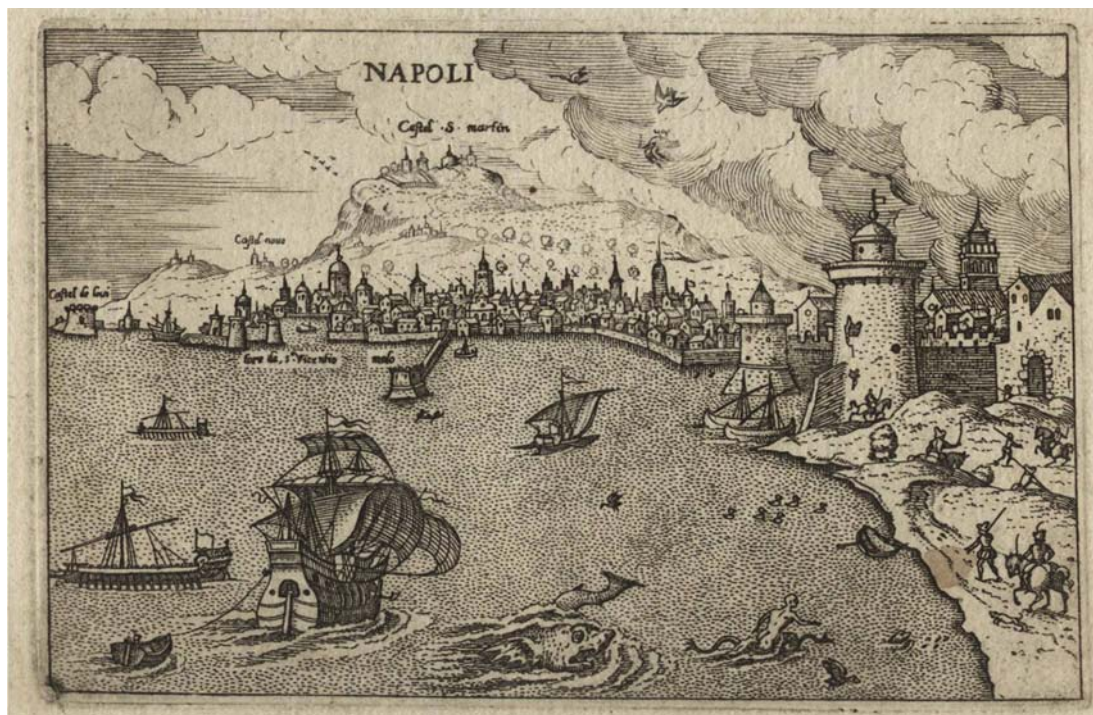
During the first half of the XVIth century the reality of the Papal city no longer coincided with artistic grandeur and Julius II's pomp. Within the wider perspective of the declining economic

and cultural supremacy of Italian seigniories, the Church, crippled by Lutheran criticism, lost all contacts with the splendour of the earliest years of the century, celebrated by the great religious buildings. The sack of Rome in 1527 dramatically confirmed the end of the golden years of the Renaissance [Chastel 1983], of Rome as a center of antique delights, of a city rich in libraries and glorious vestiges, whose rhetoric had been uninterruptedly fed since the Middle Ages by Hildelbert de Lavardin's line *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*: the city was then ruined, palaces, churches, and convents had been plundered and, during several years, the light of art and Humanism was seemingly extinguished. And, against the background of such a catastrophe, of the scattering of artists, and of the dismay of the most cultivated humanists, harsh criticism against the Church took shape, blaming it for fuelling the pagan myth of the Eternal City. Such feelings and resentments had been expressed, even before the Sack of the Imperial troops, in the anti-humanist criticism of Adrian VI (1522-1523), who opposed the ostentatious splendor fueled by the Cardinals who had commissioned artistic masterpieces in Rome during the first decade of the XVIth century. This is stressed by Giorgio Vasari in his biography of Antonio da Sangallo the Younger where, outlining the Roman reality under Leo X, he writes: «When he died all beautiful and good arts revived by him and his predecessor Jules II died likewise. His successor Adrian VI fought against all arts and virtues and, should he have ruled the Holy See for a long time, during his pontificate in Rome it would have occurred what had already happened before, when all statues that had survived the Goths' devastation (both good and bad) were condemned to the fires» [Vasari 1988, 107]. The condemnation of the grandeur of early XVIth-century programs was even shared by the learned humanist Desiderius Erasmus, who lived in Rome from 1506 to 1509. In 1527, the year of the Sack, he waged one of the most direct attacks against Roman Humanism in his *Dialogus Ciceronianus*, published in March 1528 [Chastel 1983, 112-113; Benedetti 1974]. Erasmus' criticism sheds light on the culture prevailing in Rome during the years immediately following the Sack, since it was expressed by a humanist who not only opposed the laxity of customs and the lack of spirituality in the Church, but openly attacked the worship of the antique, the antiquarian fervor which was acknowledged as the cause of the 'paganization' of culture and life in Rome at the time of Leo X and Raphael.

The Church of Rome, humiliated by the Reformation, that criticized its worldly excesses perpetrated in the name of art and humanism, began to recover its prestige in Europe – which seemed to be irretrievably jeopardized – only during the early 1530s. The new climate was first and foremost expressed by a renewed religious sensibility which was to redesign the relations between art and society against the background of a strict moral discipline. During those years the Pontiffs – starting with Paul III Farnese, elected in 1534, then with Julius III (1550-1555), Pius IV (1559-1565), Pius V (1566-1572), and Gregory XIII (1575-1585), reasserted the prestige and the central role played by Rome and its Church, thus ending the tolerant era of the Renaissance and ushering a new climate of rigour and control, which was sanctioned by the Counter-Reformation and ultimately led to the establishment of the Inquisition (1542), the censorship of the press (1543) and the commencement of the Council of Trent (1545). Within this framework, there was a strong concourse of cultural strategies in order to react to the allegations made by the Lutheran Reformation, which had detected in the Roman Church an unacceptable continuity among theological laxity, corrupted habits, and worship of the antique. According to the Catholic Reformation, the very connection between artistic production and research about the antique had to be revised. If the antique can be an *instrumentum regni*, there was a need to rethink the link created by the Church of the XVth century with the ancient and pagan world of the imperish-



Fig. 1: J. van Stinemolen, View of Naples (1582), detail.

Fig. 2: F. Vagelio, *Napoli*, c. 1590.

able Roman monuments. But soon this new trend became much more than a mere reconsideration: the last convocation of the Council of Trent, in December 1563, coincided with a reform route that lasted for almost twenty years, in whose wake took shape the urgency of an artistic practice far from formal artificiality and lavishness, therefore expressing a new lexical clarity and an immediate intelligibility of the message. The most important movements born during the Tridentine age – such as the Oratory of St. Philip Neri and the Society of Jesus of St. Ignatius of Loyola (founded in 1540), – were all moving towards these new values and intended to promote, in the artistic domain, a drastic simplification of the researches concerning the complex centric spatialities of the early decades of the XVIth century, from Bramante to Raphael and Palladio. In short, this new line proclaimed a «precise break with the past, with the antique world imbued with pre-Christian mythologies» [Benedetti 2001, 13] – as lucidly described by Sandro Benedetti – that characterized the architectural production in Rome during the third and fourth decades of the XVth century. Works designed in the renewed climate of severity and simplification recorded in Borromeo's writings, intolerant of the widespread use of ancient architectural styles, as well as in the *Trattato di Architettura* by Cardinal Alvise Cornaro (1516-1584), who was ready to relinquish the very bases of classicism in the name of essentiality [Carpeggiani 1980; Puppi 1980; Benedetti 1984, 20]: as a matter of fact he wrote, referring to such styles, «I will not discuss such forms because new books about them have been written [...] because I do not think it necessary that the body of a building may not be beautiful if it does not contain some of such works, given that the churches of Sant'Antonio di Padova and other beautiful buildings do not contain any ornamentation, neither Doric, Ionian, nor Corinthian orders» [Benedetti 1984, 20]. The Neapolitan reality, too, before being officially reached by the strict Tridentine precepts,

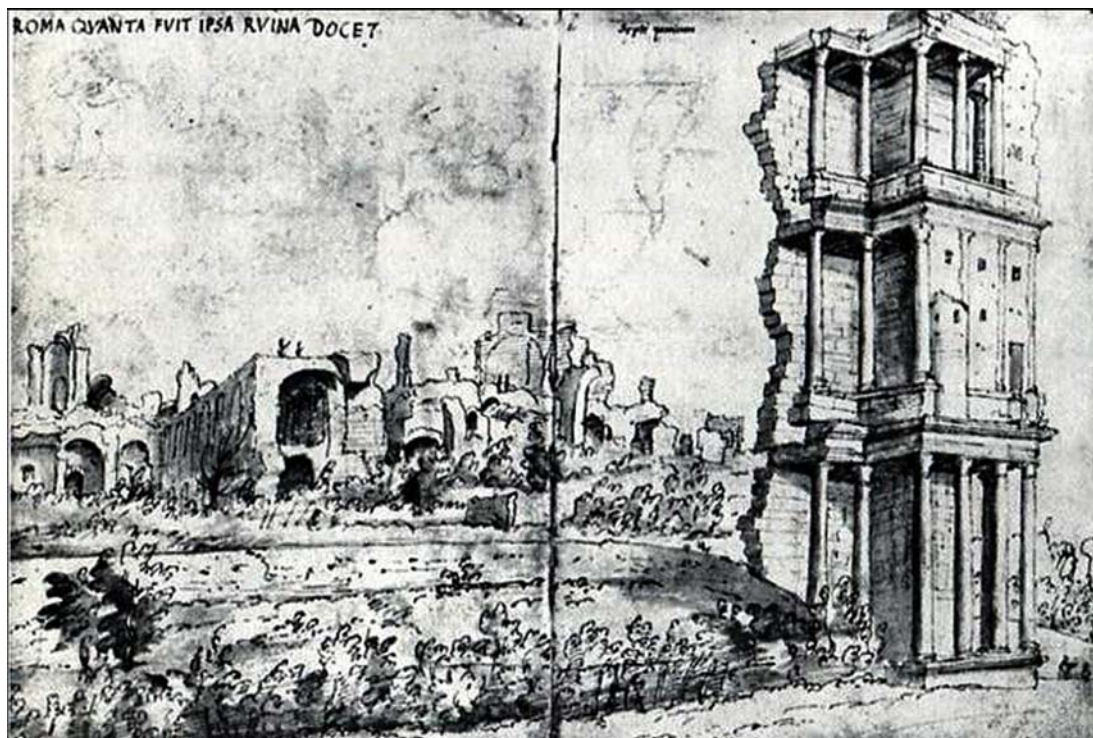


Fig. 3: View of the Palatine Hill and the Septizonio from the di M. van Heemskerck's sketchbook (ab. 1530).

experienced an era of deep changes, punctually recorded in the architectural language of the numerous conventual buildings that, since the early decades of the XVIth century, started to agglomerate in the heart of the historical city. The *longue durée* of the Renaissance in Naples is well known: the Tuscan classicism introduced, during the humanist *climax* of the Aragonese age, by Michelozzo, Francesco di Giorgio Martini, Luciano Laurana, Giuliano da Sangallo, and Giuliano da Maiano, went on producing conspicuous results in the work of the two Mormando, Giovanni Donadio and Giovan Francesco di Palma [Ceci 1900; Rotili 1972, 52-61; Pane 1974; Di Resta 1991; Venditti 1995, 117-145], free from any experimentation and from any exception to the classicist code. This was in line with a pervasive historiographic orientation, as noted among others by Antony Blunt in his *history* of Baroque and Rococo in Naples [Blunt 1975] where, pointing out the apparent stagnation in the architecture of the Spanish Viceregal capital, went so far as to maintain that «the architectural revolution that took place in Rome during the first half of the XVIth century does not seem to have produced any consequence in Naples, so much so that, as far as Neapolitan architects were concerned, Bramante and Michelangelo may even not have existed at all» [Lenzo 2006, 51].

During the second half of the century as well, Neapolitan architecture persisted in reviving a repertoire of architectural forms closely linked with the Florentine Renaissance, even if there were some hybridizations when the building sites were entrusted to less learned labourers. Against the background of such an artistic reality we need to assess the consequences of historical events that underpinned the XVIth century in Naples, with repercussions on local architecture and especially on religious buildings that were destined, from that period on, to transform

the city into one of the most active laboratories in Europe. Actually, the consequences of social and religious circumstances for architecture should be highlighted, emphasizing those critical opinions that are inevitably eluded when the investigation is limited to the scope of authorship. Following up such observations, Art and Architecture could shed a clearer light on aspects that would otherwise remain left out or in any event isolated from the circumstances of which they are a symptomatic expression. In these brief notes, focusing our attention on the architecture of domes – one of the elements of construction where figurative intention and symbolic value are best condensed – surely there is no need to point out how these participate in the construction of the ‘scenic majesty’ of the Neapolitan *imago urbis*, extraordinarily celebrated, between the end of the XVIth century and the start of the XVIIth, in the most airy urban horizons painted between the sky and the sea in Flemish vistas. Conversely, it would be useful to overcome the ‘visible’, in an attempt to bring to the surface the ideas and aspirations of which the architecture of those domes appears as a clear-cut semiological development. As previously indicated, this is what took place on a large scale as concerns the domes of many important Neapolitan monastic complexes of that age – among others, Santa Maria del Popolo, Santa Maria della Mercede a Montecalvario, Santa Maria *Regina Coeli*, Santi Severino e Sossio, Santa Maria la Nova, as well as Santa Maria Donnaromita and San Gregorio Armeno – erected as so many mirrors of the reformation of convent life that, from the 1530s on, was promoted by the new religious institutions committed to react against the profane excesses documented in plenty important ancient monastic complexes.

The report on Neapolitan monasteries that the Franciscan Bartolomeo Vadiglia [Miele 2001, 109-111; Valerio 2006, 21-32] sent to Sixtus V in 1587 actually confirmed the corruption and licentiousness of religious life, signaling among others the complexes of Santa Chiara, Santa Maria Donnaromita, San Gregorio Armeno, Santa Patrizia, and Santa Maria Donnaregina, where for a long time ecclesiastical hierarchies were not able to contain the worldly excesses and the interferences of the city’s nobility in what happened inside such convents. As a reaction against this climate of moral decay, the precepts of rigours and poverty inspiring the new orders of the Capuchins (about 1520), of the Theatins (1524), and of the Society of Jesus (1534) became widespread both in town and in the Viceroyalty at large. These orders, subsequently followed by the Oratorians (1575), promoted the enforcement of very strict rules that were destined to find an important consolidation in Naples [Fragno 1992, 115-206].

In this emerging climate of moral reformation many initiatives converged, such as the one undertaken by Maria Lorenza Longo who, since 1519, with the support of the Roman Church, began the construction – in the heart of ancient Naples – of the complex of Santa Maria del Popolo, including a hospice to take care of the poor. In 1535 the same noblewoman founded the order of the Capuchin Poor Clares, inspired by the stern Rule of Saint Clare and situated within the complex of Santa Maria di Gerusalemme [Valerio 2010]. During those same years a similar action was undertaken by her disciple Maria d’Ayerbe who in 1538 founded the Convent of the Converted Nuns for the re-education of prostitutes, who were subject to a most strict seclusion and to a life of renouciations and deprivations. In this way the rhetoric of Poverty and Charity took shape and soon broke throughout the society of the Spanish Viceroyalty.

Fuelled by the charitable zeal asserted through such initiatives – which were to have significant outcomes during post-Tridentine years – from the 1550s on many institutions connected with the formation of congregations, schools, and hospices for the poor were founded in the Viceroyalty. In the capital this phenomenon soon influenced the urban dimension, for religious or-

ders, strengthened by tax privileges and economic incentives, bought wide areas of the historical city which were occupied by the new large conventual complexes. These, increasing the density of buildings, altered the ancient rapports among open areas, streets, and the urban fabric. The urban layout, which until the 1550s was still substantially structured according to the functional and visual hierarchies of the medieval city was then transformed following a process of quick and uncontrollable agglomeration that was never rebalanced. Within the city walls, residential construction – having filled out the remaining spaces on the fringes of the large conventual fabrics and of the noble mansions – grew dramatically, often reaching the height of the ancient Angevin churches that had until then soared above the urban landscape. In a physical or at least functional continuity with religious complexes, other buildings were being built – schools, hospitals, charitable institutions – financed by a growing flux of donations and bequests fed by the Counter-Reformation assumption that the soul can be saved through charitable works. The program of the Reformed Church required that this religious feeling encompassed every aspect of life and every layer of society; thus, the new buildings destined to this purpose had to solemnly express the aims, the functions, as well as the practical and symbolic needs of charitable institutions. In this new religiosity a great importance was ascribed to charity towards the poor and the destitute who, brought to town by the extreme poverty of rural areas, augmented in an alarming way, occupying spaces both in and out the city walls. Losing every contact with the image fixed in the Strozzi panel, picturing the harmonic city in its relations among buildings, free spaces and suburb, many places of the historic structure started to become suffocating and unhealthy due to the growing crowding [Galasso 1965; Galasso 1972; Labrot 1979; Galasso 1984, 23-28]. And, in the ganglia of the fiscal harassments imposed by the establishment, on a background made grim by enduring and extreme poverty and constant epidemics, there were wide scopes for the intervention of the Church, committed to strengthen, also through charitable works, its faith threatened, especially in Naples, by the Lutheran heresy. In this same direction moved the phenomenon of Neapolitan public benches, which were to play a founding role in the care-giving and charitable activities going on in the capital of the Viceroyalty and resulted in the creation of lay or religious institutions that, with the endorsement of the Counter-Reformation doctrine on charity and relief, were committed to promote activities to benefit the poor and the sick, to the point of economically supporting the more deprived, by ensuring credit facilities for the poorest classes.

Such actions effectively summarize the religious renewal that was ongoing in Naples, aimed at establishing an artistic code far from any formal lavishness and capable of translating the refusal of luxury and excess even in architecture. In their capacity as contractors in the construction of the new Neapolitan buildings meant to host the numerous communities devoted to poverty and seclusion, the new religious orders imposed strictness and artistic sobriety to the architects hired to direct the large building works of conventual bodies that had to fulfil as much as possible the Rule, avoiding any suggestion of formal lavishness. These ideas were also enforced in the design of domes, which were to make apparent the programmatic renunciation to a strong sign and to artistic luxury, just as seclusion estranged monastic life from the uproar of the city compelling builders to raise railings and trellises, to wall up windows, to erect partitions high as walls to isolate religious complexes: religious architecture became the artistic rendition of a most strict Christian life, under the direct control of the local Bishop, as it will be officially enforced by the Council of Trent through its *Decretum de regularibus et monialibus* (1563) especially targeting women's monasteries [Benedetti 1984].



Fig. 4: The church of Santa Caterina a Formiello.

Fig. 5: The dome of the church of Santa Maria Donnaromita.

Fig. 6: Detail of the dome of San Gregorio Armeno with the polychrome tiles.



This contraction of monumental evidence towards more somber forms is especially detectable in the architecture of Neapolitan domes. The solemn Bramantesque suggestions and the Tuscan monumentality of the domes dating back to the early decades of the century – from the Chapel Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara (ab.1516) to the church of Santa Caterina a Formiello (ab.1519), a sacred *pendant* to the stately civic sign immediately within the main city gate – in subsequent years actually deteriorated towards a conspicuous production of simple and unadorned volumes which denote an apparent gap in the architecture of the city that lasted at least until the onset of the XVIIth century, when grand signs such as Grimaldi's in the Chapel of the Treasure of San Gennaro in the Duomo of Naples [Russo 2012; Savarese 1986, 116-126] came crashing into the urban scene, exalting the evidence of religious buildings within the dense built areas of the city. Between the slender dome of Santa Caterina a Formiello and the double shell of the Treasure of San Gennaro, comparable for their visual value, plenty churches of the Neapolitan XVIth century show more ascetic solutions that, anticipating the official Tridentine prescriptions, reveal a severe 'rigourist' climate promoted by the new religious orders founded during the early decades of the XVIth century.

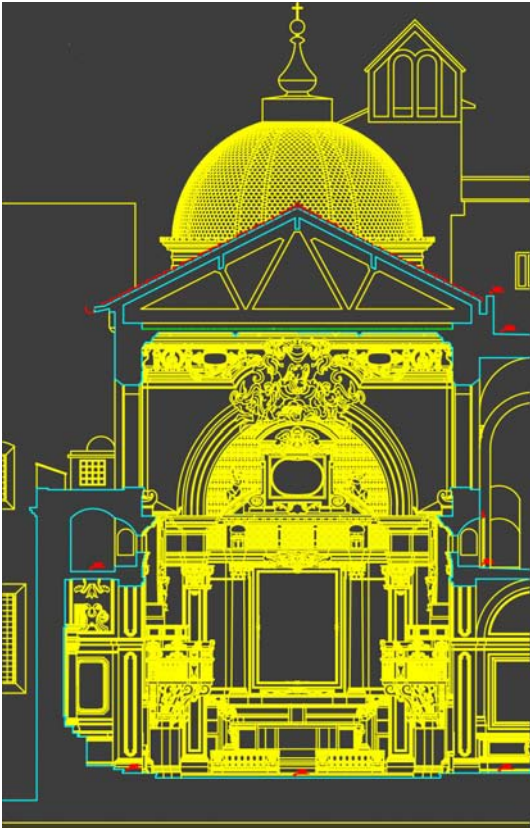


Fig. 7: The interior of the dome of San Gregorio Armeno (photograph by the architect G. Piezzo).

Fig. 8: The interior of the church of San Gregorio Armeno (photograph by M. Velo).

Fig. 9: Cross section of the church of S. Gregorio Armeno, edited by the architect G. Piezzo.

Fig. 10: The arched atrium of the church of San Gregorio Armeno (photograph by M. Velo).

Simple domes with scarcely projecting volumes, often without a lantern or with a small one, in line with the mitigated classicism of the halls partitioned by meagre *lexes* at the most limited to some stone pilasters standing out on white unadorned surfaces that, between the end of the XVIIth and the beginning of the XVIIIth centuries, acted as a warp to the triumph of polychromy in painting and of the multifaceted Baroque and Rococo sculpture destined to erase the simpler XVIth-century styles.

The Roman influences in the XVIth-century Neapolitan architecture, in line with the provisions made in terms of aspiring to rigour and the seriousness of the circumstances of that period had their first important affirmation with the arrival of Giovan Battista Cavagna (about 1530-1613) in the Viceregal capital [Di Liello 2012]. Born in Rome at a time when the influence of Antonio da Sangallo the Younger was quite strong, so much so that many architects such as Cavagna (who were making their early progress in the practice of the art) were formed on his works. During the last decade of the XVIth century, encouraged by new assignments, he moved permanently to Naples, where he had worked before in previous years, revealing his adhesion to a clear-cut syncretist rigour that, in a different measure and with less recognizable linguistic accents, had already emerged in the work of Giovan Francesco Di Palma. As a matter of fact, there are some emblematic similarities between the domes and more generally between the architecture of the two churches of the monastic complexes of Santa Maria Donnaromita and San Gregorio Armeno, built in the Dark Ages in the orthogonal mesh of the ancient city and comparable in some of their aspects: a common Basilian influence, linked with the arrival in the Bizantine city of Eastern nuns fleeing from their countries at the time of iconoclasm, their subsequent merging with the Benedictine Rule, the presence within them of noble women belonging to influential families affiliated to the main city Seats, a monastic life modulated according to title privileges and constant exceptions to the Rule of the orders, as confirmed in the report sent to the Pope by Vadiglia, who saw them as one of the main causes that necessitated an urgent control-oriented action. Both the complexes were submitted to a radical transformation of the former buildings – which, according to Donnaromita [Pessolano 1975, 55-66; Buccaro 2004, 81-93], began during the 1550s and, according to Saint Gregory the Illuminator, approximately twenty years later. Within the framework of this transformation the churches built were inspired to a common sober classicism and topped by domes with simple shells supported by windowed tambours and externally covered with multicoloured tiles. Although the dome of Donnaromita was built roughly thirty years before that of San Gregorio Armeno, the two works effectively summarize the local classicism of Giovan Francesco di Palma, the architect of the church of Donnaromita, and that pauperism of Roman descent introduced in Naples by Giovan Battista Cavagna [Di Liello 2012], to whom the church of San Gregorio Armeno was credited starting from Celano [Celano 1692, 230]. Until 1570 that complex maintained its ancient Basilian structure of the VIIIth century and it was founded by the Eastern nuns who had brought to Naples the relics of the Armenian Illuminator [Pane 1957; Spinosa-Pinto-Valerio 2013; Di Liello 2012, 61-71]. The drastic change imposed by the Tridentine precepts is dramatically narrated in the famous writing by Fulvia Caracciolo, the Benedictine nun who followed up the reconstruction of the monastery and wrote an accurate report on those works, which were to transform the spaces and the life of her sisters, until then still essentially linked with the ancient Byzantine tradition. This was confirmed by Celano as well, who described the original structure as «a compound containing different houses surrounded by a medium-sized wall, called ‘enclosure’. Every house had different rooms, closets, kitchen and cellar, with more comforts. [...] In the

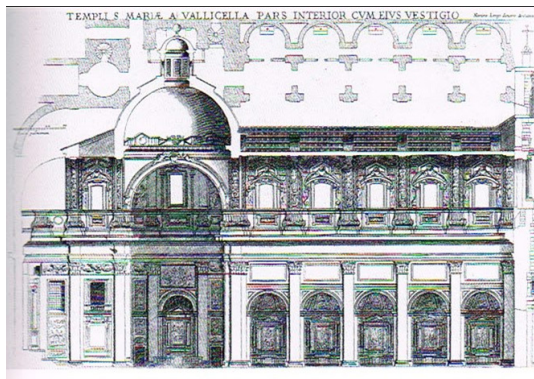


Fig. 11: Longitudinal section of the church of S. Maria della Vallicella in Rome with the dome in the version prior to the Baroque modernization, by G. G. de Rossi, *Insignum Romae Templorum...*, Roma 1684.



Fig. 12: A. Sacchi, *The interior of S. Maria della Vallicella during the celebration of March 13, 1622*.

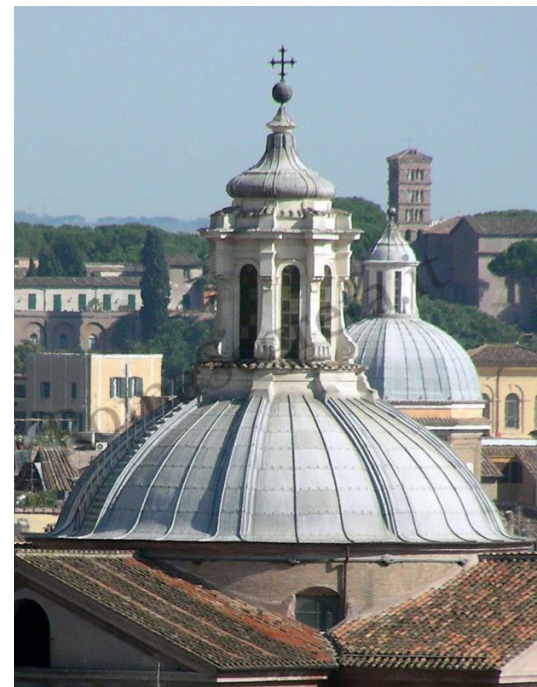


Fig. 13: The dome of Santa Maria della Vallicella in the version following the baroque modernization made by Pietro da Cortona (1650).

midst of said houses there was the church, where they recited their divine office, which in those days was quite lengthy» [Celano 1692, 244]. It is well known that the division of tasks between Cavagna and Vincenzo Della Monica has never been specified as regards the reconstruction of the original Dark Ages complex begun in 1574, at a time when the long-lasting presence of the Roman architect is still documented, since in 1577 he bought a dwelling [Pressouyre 1984, 104-105] and one year later he was Consul of the Accademia di San Luca.¹ However, some lexical solutions adopted in the church of San Gregorio Armeno, against the background of the works implemented by the Roman architect both in Naples and in the Marche – most of all the Palazzo dell'Arringo at Ascoli Piceno (1610) and the church of the Philippine fathers dedicated to San Pietro a Valle (1610) at Fano – induce us to ascribe to Cavagna a large portion of the architecture of the church of San Gregorio Armeno and to Della Monica, quoted several times in the documents related to the building site, the role of supervisor of the construction, charged of directing the yard because of his qualities as an expert building contractor belonging to a family skilled in piperno stonework coming from Cava dei Tirreni. Moreover, the architectural lexicon of the Neapolitan church is fully formulated in Cavagna's restrained and strict classic language acquired in the Rome of Antonio da Sangallo the Younger and of Tridentine severity. «Today the church could not be more beautiful, especially in holy days, so much so that it seems a room of Paradise on earth» [Celano 1692, 257]. At the turn of the XVIIth century, when Celano emphasized the grandeur of the adornments in the church of San Gregorio Armeno, the Baroque refurbishment of the sacred building according to the Counter-Reformation was already under way and only a few traces remained of its sober late XVIth-century lines: a rectangular hall, with lateral chapels, connoted by a scant classicism assigned on the outside walls to a simple series of piperno stone pilaster strips looming over the white of the surfaces that

¹ Archivio dell'Accademia di San Luca, *Introiti*, vol. 2, vol. 41 f° 18 r.

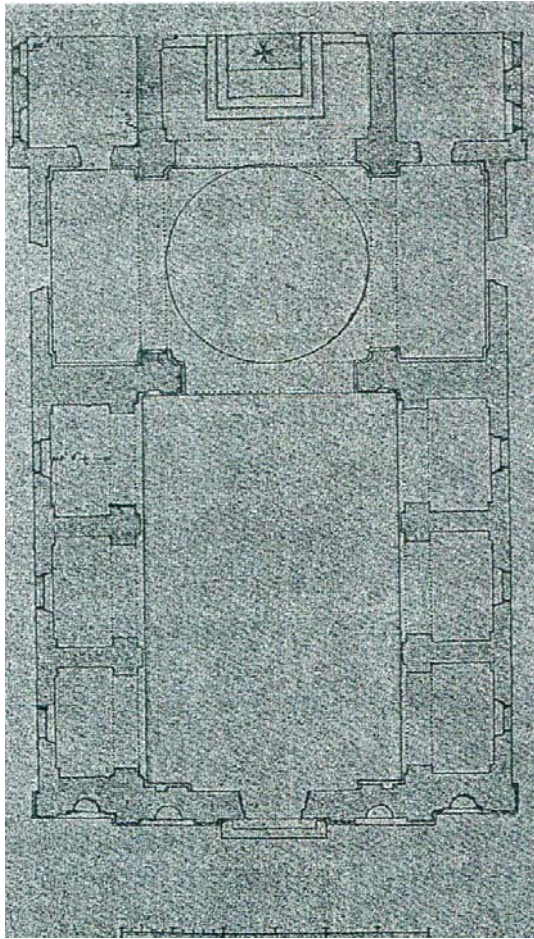


Fig. 14: G. B. Cavagna (attributed), Plan of the church of S. Pietro a Valle di Fano, Rome, Archive of the Congregation of the Oratory of S. Filippo Neri.

– jointly with the tile floor with white marble inserts dating back to 1579 [Borrelli-Giusti 2013, 178-182] – increased the prominence of the paintings hung over the altars and of the magnificent coffered ceiling, the one element of plastic and chromatic buoyancy in the XVIth-century decorations, implemented by Teodoro D'Errico and Giovanni Andrea Magliulo together with a large company of painters and engravers. The dome on a windowed tambour, topped by a thin pinnacle instead of a lantern, shows on its extrados a coating of majolica tiles assembled like scales since 1579, when the *rigiole* setting up of green and yellow majolicas was under way [Picone 2005, 125; Di Mauro 2013, 114]; such majolicas were widespread in the Neapolitan region, following a tradition referable to the ancient Byzantine and Arab background of the city. Even before the arrival of Luca Giordano, the dome, that we may picture with an unadorned white intrados, matched the sober magnificence of the hall, pointing out the shining triumph of the tribune, preceded by a calibrated shift from the severe darkness of the arched atrium on the street, a violent cloistered hiatus with the outside, to the dimness of the hall, faintly illuminated by its high windows. The cupolar body and more generally the whole church, consecrated in 1580, recall Roman architecture and more specifically the pauperistic rigidity of the domes of the Chiesa del Gesù, designed by Vignola, and the unadorned and tambour-less dome of the church of Santa Maria della Vallicella executed by Martino Longhi the Older and subsequently transformed by Pietro da Cortona in 1650 [Villani 2008, 111-115]. The construction of the main seat of the Oratorians, begun in 1575, translated into stone the pauperistic ideals of St. Philip Neri who personally followed the building process with a keen attention to ensure that the church would result as much as possible close to the austerity required by the founder of the order since, as it was well known in those days, «the saint did not like sumptuous buildings» [Cistellini 1989, 707]. The adhesion of Cavagna to the rigour-oriented line enforced by the founder of the order of the Oratorians also seems to be corroborated by the devotion of its author to the Philippine ideals confirmed by his decision to leave his legacy to the Order of St. Philip Neri, as documented in his will written in 1609². In the will, following the early loss of his only son Cosimo, dead at Loreto in 1608, Cavagna entrusted his wife and all his possessions to the care of the Oratorians. Thanks to his legacy³, the Philippine friars were able to complete the building of the Oratorian church at Fano dedicated to San Pietro a Valle, designed by Cavagna in 1610 and depicted in a drawing attributed to him and kept at the Congregation of the Philippines in Rome [Di Liello 2012, 220-230]. The drawing shows a single nave plan with a transept inscribed within its perimeter, three side chapels on each side, a circular dome on the tribune, thus following a planimetric layout very similar to the one of the Neapolitan church of San Gregorio Armeno [Di Liello 2012, 220-230].

As concerns this last church, continuing the decorative program that had already brought about, during the 1630s, the application of a new marble and slate floor that is still extant and that replaced the original XVIth-century tile floor [Borrelli-Giusti 2013, 196], from 1671 on Luca Giordano painted the intrados of the dome, where the artist added to the presumably white original surface the Baroque 'skin' of the fresco depicting the *Glory of St. Gregory* where, in an airy and luminous *Paradise*, angels and saints are arranged in circles and look upward to the Redeemer [Borrelli-Giusti 2013, 198]. Eight Benedictine female saints, between the windows of the tambour and the virtues in the pendentives of the tribune concluded an iconographic program that was rearranged from 1749 on, following the addition of new adornments conceived by Nicolò Tagliacozzi Canale, who heightened the plasticism of the cornices of the tambour necessitating the modification of some parts of the figures painted by Luca Giordano, to be readjust-

² Biblioteca Federiciana di Fano, sect. I 76, J. Ligi, Congregazione dell'Oratorio di Fano, manuscript, [ab.1720], sect. I 76, f° 113.

³ Ivi, 113-119.

ed according to the changed dimensions of the mixtilinear cornices that framed them. In those same years, the plastic tension of the harmonic cupolar volume was also enhanced through the insertion of the great stucco group of the *Coronation of the Virgin*, attributed to Matteo Bottiglieri [Rocco 1993, 465; Borrelli-Giusti 2013, 190], where the figure of the Virgin Mary is positioned among those of the Christ, of the Eternal Father, and of the angels, thus dramatizing in a Rococo style the grafting of the tambour on the arch and affecting the rigorous harmony of the XVIth-century dome.

Bibliografia

- BENEDETTI, S. (1974). *Architettura e Riforma Cattolica nella Roma del '500*, Roma, Multistampa Vettori.
- BENEDETTI, S. (1984). *Fuori dal classicismo, sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma, Multigrafica.
- BENEDETTI, S. (2001). *L'avvio pauperista alla prima stagione dell'architettura gesuitica*, in *Pauperismo architettonico e architettura Gesuitica*, a cura di G. SALE, Roma, Jaca Book, p. 13.
- BLUNT, A. (1975). *Neapolitan Baroque & Rococo architecture*, London, Zwemmer.
- BORRELLI, G.G., GIUSTI, L. (2013). *Il patrimonio artistico: dipinti, sculture e restauri*, in *San Gregorio Armeno. Storia, architettura, arte e tradizioni*, edited by N. SPINOSA, A. PINTO, E A. VALERIO, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, pp. 171-224.
- BUCCARO, A., (2004). *Santa Maria Donnaromita*, in *Il Patrimonio Architettonico dell'Ateneo Fridericiano*, edited by A. FRATTA, 2 vol., Napoli, Arte Tipografica, vol I, p. 81-93.
- CARPEGGIANI, P., (1980). *Alvise Cornaro. Gli scritti di architettura*, Padova, Centro Grafico Editoriale.
- CECI, G. (1900). *Una famiglia di architetti napoletani del Rinascimento. I Mormanno*, in «Napoli nobilissima», IX, (1900), p. 167-172 and p. 182-185.
- CELANO, C. (1692). *Delle notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Giacomo Raillard.
- CHASTEL, A. (1983). *Il sacco di Roma. 1527*, Torino, Einaudi.
- CISTELLINI, A. (1989). *San Filippo Neri. L'Oratorio e la Congregazione Oratoriana. Storia e Spiritualità*, Brescia, Morcelliana, 3 vol.
- DI LIELLO, S. (2012). *Giovan Battista Cavagna. Un architetto fra classicismo e sintetismo tridentino*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria.
- DI MAURO, L. (2013). *San Gregorio Armeno. La chiesa e il monastero*, in *San Gregorio Armeno. Storia, architettura, arte e tradizioni*, edited by N. SPINOSA, A. PINTO, E A. VALERIO, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria.
- DI RESTA, I. (1991). *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in «Quaderni del Dipartimento PAU» I, 1991, 2, p. 11-22.
- FRAGNITO, G. (1992). *Gli ordini religiosi Riforma e Controriforma*, in *Clero e Società nell'Italia moderna*, edited by M. ROSA, Roma, Laterza.
- GALASSO, G. (1965). *Mezzogiorno medievale e moderno*, Torino, Einaudi.
- GALASSO, G. (1972). *Napoli dopo Masaniello. Politica. Cultura. Società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- GALASSO, G. (1984). *Napoli città e capitale moderna*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogue of the exhibition, 2 vol., Napoli, Electa, vol. I, pp. 23-28.
- GALASSO, G. (1998). *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche, 1266-1860*, Napoli, Electa.
- L'ospedale del reame. Gli incurabili di Napoli*, edited by A. VALERIO, 2 vol., Napoli, Il Torchio della Regina Editore 2010.

- LABROT, G. (1979). *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- LENZO, F. (2006). *A. Blunt. Architettura barocca e rococò a Napoli*, Italian edition edited by F. LENZO, Milano, Electa.
- MIELE, M. (2001). *Monache e monasteri del Cinque-Seicento tra riforme imposte e nuove esperienze*, in *Donne e Religione a Napoli. Secoli XVI-XVIII*, edited by G. GALASSO, A. VALERIO, Milano, Franco Angeli.
- PANE, R. (1957). *Il monastero napoletano di S. Gregorio Armeno*, Napoli, L'Arte Tipografica.
- PANE, R. (1974). *Architettura e urbanistica del Rinascimento*, in *Storia di Napoli*, vol. IV, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli.
- PESSOLANO, M. R. (1975). *La chiesa di Donnaromita e le superstiti strutture conventuali*, in «Napoli nobilissima», vol. XIV, folder II, 1975, p. 55-66.
- PICONE, R. (2005). *Le cupole in Campania tra conoscenza e restauro. Il caso di Santa Maria Donnalbina in Napoli*, in *Le cupole in Campania. Indagini conoscitive e problematiche di conservazione*, edited by S. CASIELLO, Napoli, L'Arte Tipografica.
- PRESSOUYRE, S. (1984). *Nicolas Cordier: recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Roma, École française de Rome, 2 vol.
- Alvise Cornaro e il suo tempo* (1980). Catalogue of the exhibition edited by L. PUPPI, Padova, Comune di Padova.
- ROCCO, L. (1993). *San Gregorio Armeno*, in «Napoli Sacra. Guida alle chiese della città», 8° Itinerario, p. 465.
- ROTILI, M. (1972). *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice.
- RUSSO, V. (2012). *Il doppio artificio. La cupola della Cappella del Tesoro di San Gennaro di Napoli nel Duomo di Napoli tra costruzione e restauri*, Firenze, Alinea Editrice.
- San Gregorio Armeno. La chiesa e il monastero* (2013), edited by N. SPINOSA, A. PINTO, E A. VALERIO, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria.
- SAVARESE, S. (1986). *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Roma, Officina Edizioni.
- VALERIO, A. (2006). *Donne e monasteri femminili a Napoli tra spiritualità e mondanità*, in Id., *I Luoghi della memoria. Istituti Religiosi a Napoli*, 2 vol., vol. I, *Dal IV al XVI secolo*, Napoli, Voyage Pittoresque Napoli.
- VASARI, G (1988). *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, 2 vol., La Spezia, Fratelli Melita Editori, vol. II, p. 107.
- VENDITTI, A. (1995). *La figura e l'opera di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in F. Strazzullo (edited by), *Palazzo Di Capua*, Napoli, Arte Tipografica, p. 117-145.
- VILLANI, M. (2008). *La più nobile parte. L'architettura delle cupole a Roma. 1580-1670*, Roma, Gangemi Editore.

From border of the walled city to conventual and hospital citadel

Memory and transformation of an urban area, to the north of Naples acropolis (15th-19th)

Francesca Capano Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

Abstract

From the fifteenth century the hermits of the Order of Pietro from Pisa settled on the edge of Naples between the acropolis and the northern walls, and contributed to give a religious vocation to this area. In 1519 the Incurabili hospital was also established by Maria Lorenza Longo, from Spain. In this urban area, extending from via Pisanelli (*Decumano Superior*), vico San Gaudioso, via Maria Longo and via Luciano Armanni, there is a concentration of convent and hospital buildings, among which we focus on the convent of Santa Maria Regina Coeli. Here the historical and artistic characteristics of the Renaissance to Late Baroque are very clearly visible.

Da margine urbano *intramoenia* a cittadella conventuale e ospedaliera. Memoria e trasformazione di un isolato a nord dell'acropoli di Napoli (XV-XIX secolo)

A partire dal Cinquecento eremiti dell'ordine di Pietro da Pisa si insediarono in un'area marginale della città tra l'acropoli e le mura settentrionali, confermando per questa regione la vocazione ad accogliere ordini religiosi. Nel 1519 Maria Lorenza Longo, arrivata dalla Spagna, fondò l'ospedale degli Incurabili. In questo isolato definito da via Pisanelli (*Decumano Superior*), vico San Gaudioso, via Maria Longo e via Luciano Armanni, vi è un concentrato di conventi e edifici ospedalieri, tra questi ci concentreremo sul convento di Santa Maria Regina Coeli. Qui le caratteristiche storico-artistiche tipiche della cultura napoletana tra Rinascimento e Tardo Barocco sono ancora ben visibili.

Keywords: Religious architecture of the 16th century, Incurabili Hospital, Church and Convent of Santa Maria Regina Coeli.
Architetture religiose del XVI secolo, Ospedale degli Incurabili, Chiesa e Convento di Santa Maria Regina Coeli.

Francesca Capano, architect and historian of architecture and cities, PhD in History of Criticism of Architecture, and research of History of Architecture. She has been collaborating since 2002 at Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE) at Naples University Federico II. She has received national scientific awards (ASN 2012, 2016) and is the holder of History of Architecture course at Neapolitan University. She took part in national and international conferences, also published many essays and three monographs: two of them are *Caserta, La città dei Borbone oltre la Reggia (1750-1860)* / *Caserta, The Bourbon city beyond the Royal Palace (1750-1860)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 2011 and *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli / Capodimonte Royal Site: The first woods, park and palace of the Bourbons of Naples*, Napoli, Federico II University Press, 2017.

Author: francesca.capano@unina.it

Received December 3, 2018; accepted December 21, 2018

1 | Introduction

In a very restricted area between the Decumano Superior (today a stretch of via Pisanelli), the route of the ancient Neapolitan northern walls (ramps and via Maria Longo), via San Gaudioso and via Luciano Armanni as many as nine churches are documented – among existing and no longer existing buildings –, for many centuries an archconfraternity and the largest hospital in southern Italy. Obviously so many convents and monasteries can be added to this total of churches, that the area is among the most interesting in the *centro antico* (old city centre). This concentration of ecclesiastical buildings qualifies the block already recognized in 1971 as a “insieme conventuale più variamente articolato di tutto il centro antico” (most varied and complex collection of convent buildings of the whole of the Old Town) [Pane-Cinalli-D'Angelo-Di Stefano-Forte-Casiello-Fiengo-Santoro 1971, 60].

The development of this area with a religious vocation began in the 1500s and, today, despite the urban decay, it is still possible to recognize architectural elements that can be traced back to the 1400s. This high area was to be, after the phenomenon of abandonment of the monumental area of temples and theaters, known in antiquity as the *royal marble*, a semi-urban character even if *intra moenia* (inside the wall). Monastic orders settled in this marginal area, often coming from places beyond the borders of the Kingdom of Naples, which significantly qualified this urban region. All religious buildings and the Incurabili Hospital, which are to be found in our study

area, are monuments of great value from the viewpoint of Naples' artistic and cultural history and more; the brief notes, provided below to frame and justify the choice of this area, are taken from known guides from which cannot be ignored, as regards these matters [Catalani 1845; Celano 1856-1860; Galante 1872, Napoli Sacra 1993; Ferraro 2017]. Sometimes, in addition to the guides, other bibliographical references are used, clearly mentioned on a case-by-case basis.

2 | The area between the *Decumano Superior* and the northern walls

In 1412, hermits of the order of Pietro da Pisa from Sperlonga settled in a house near the buildings of San Gaudioso, now non-existent, dating back to the first half of the fourteenth century. In 1447 they acquired various properties including a ruined church opposite San Gaudioso. They probably transformed the pre-existing church and dedicated it to Santa Maria delle Grazie, called *Caponapoli*. The friars gave prominence to the church, building its larger namesake, knocking down the pre-existing church of San Nicolò dei Grassi (1501) and using part of the garden of the convent of San Gaudioso, purchased for this purpose (1521). Other works, which led to the construction of the church we see today and the adjoining convent, date back to the years between 1516 and 1535. Giovan Francesco di Palma was probably the designer – the characteristic design of the portal in double gable 'piperno' is attributed to him (1570) – with Girolamo de Sanctis.

The church keeps the original volume of the nave, it has a single nave with six chapels on each side, transept and apse, but it was greatly altered in the eighteenth century. Domenico Antonio Vaccaro is also documented on the building site in 1724: the busts of stucco saints between the windows are attributed to him. In 1702 the two head chapels on the right side were replaced by a single large chapel, partly reusing the pre-existing marble. In 1811 the left side was also restored look like artistic language of the 17th century [Padiglione 1855; Solimena 1934]. The works at the convent also continued until the end of the 16th century; they were also directed by Giovan Giacomo di Conforto with the collaboration of Cesare Quaranta. In this period the cloister was finished (1611), where the Accademia degli Oziosi took up residence. The cloister is clearly of 16th century style with round arches on pillars and cross vaults. The vaults are frescoed, the pictorial cycle is clearly Mannerist. With the suppression of orders the convent became the property of the nearby hospital. In 1962 restoration was carried out due to copious water infiltration. Today the church is in a poor state of repair.

A little further north, along the same front, the church of San Michele and Omobono was built. The exact date of origin is unknown, but in 1583 it was bought by the *Patronato dell'Arte dei Sartori* (tailors' association). The single main space of the church was aligned to the road; it has no particular elements, restructured several times over the centuries, and today is in disuse and prey to looters. It held a triptych, of great importance, attributed to Francesco Pagano, dated between 1490 and 1492 [Bologna 1977], today at Capodimonte Museum. Also the origin of the Incurabili complex dates back to the mid-sixteenth century. Maria Lorenza Longo and her husband Giovanni arrived in Naples in 1506 from Lerida in Spain. In 1518 Ettore Vernazza also arrived in Naples, in the wake of Ferdinando the Catholic, to found hospitals for 'Incurables'; as a result of the meeting between Maria Lorenza Longo and Vernazza the Neapolitan hospital was born, the largest in the south for many centuries. Longo bought houses and land between 1519 and 1526. In 1519 work began for the construction of the church of Santa Maria del Popolo, owing its name to a congregation of the nobility – the works began the day of the feast of Saints Philip and James, a title that sometimes identified the church – [Rossi 2010].

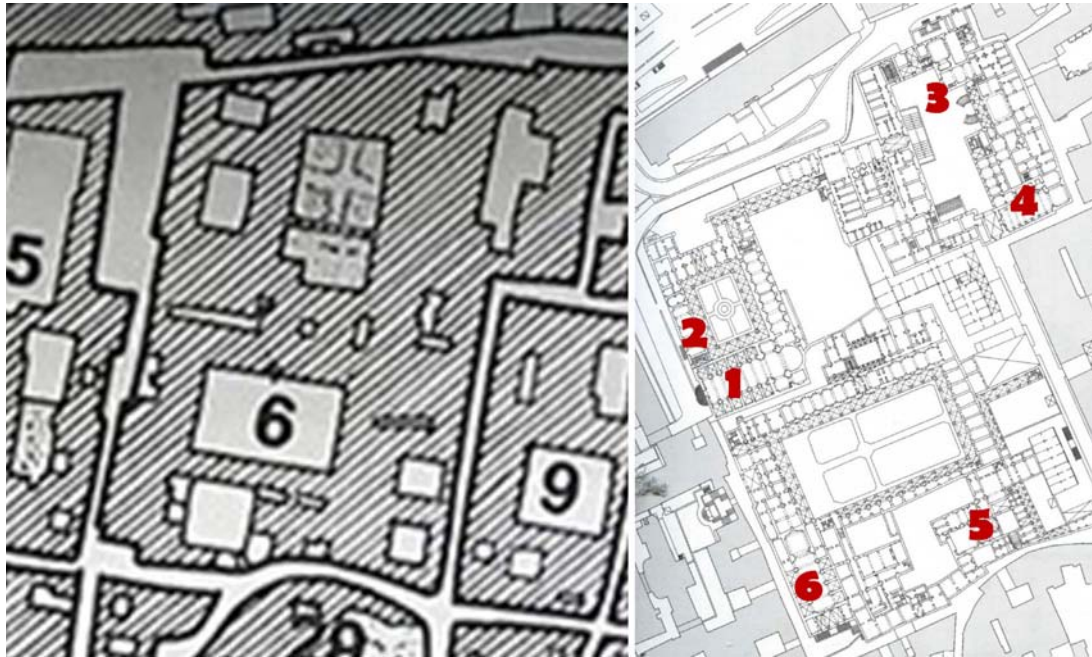


Fig. 1: The block delineated by via Pisanelli, vico San Gaudioso, via Maria Longo and via Luciano Armanni in Pane-Cinalli-D'Angelo-Di Stefano-Forte-Casiello-Fiengo-Santoro (1971). The block in Ferraro (2017), with the key line of the monumental buildings:

1. Church of Santa Maria delle Grazie a Caponapoli,
2. Church of San Michele e Omobono,
3. Courtyard of the Hospital of Incurabili with the confraternity of Bianchi and the Royal Pharmacy,
4. Church of Santa Maria del Popolo,
5. Church of Santa Maria di Gerusalemme,
6. Church of Santa Maria Regina Coeli.



Fig. 2: The Google Earth image of the block with key line of the monumental buildings:

1. Church of Santa Maria delle Grazie a Caponapoli,
2. Church of San Michele e Omobono,
3. Courtyard of the Hospital of Incurabili with the confraternity of Bianchi and the Royal Pharmacy,
4. Church of Santa Maria del Popolo,
5. Church of Santa Maria di Gerusalemme,
6. Church of Santa Maria Regina Coeli.



Figg. 3-4: The cloister of Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.

In 1522 the original site of the hospital was inaugurated. In the houses of Longo were Capuchin friars (1529), Franciscan nuns (1530) and Teatins 1533.

To the north east of the convent of Santa Maria delle Grazie two monasteries were built: one towards the northern walls and the other further south. A church was annexed to each one: that of the *Monaca di Legno* (Nun of Wood) further north and of the Converted further south. For the Monaca di Legno monastery the name derives from the surname of one of the sisters. However, the convent of Santa Maria delle Convertite derives from the reception that was given to women of the world who wanted to change their lives. In 1613 the two convents were annexed to the hospital of the Incurables. The hospital always received large donations, which permitted its growth: as early as the eighteenth century, the complex had almost reached its current size. The church was finished in the middle of the seventeenth century; the high altar was executed by Dionisio Lazzari between 1688 and 1692. The decorative apparatus and the twelve marble altars date back to the first decades of the eighteenth century. In 1730 Alessandro Manni (engineer) was the director of works on a project by Domenico Antonio Vaccaro. The restructuring of the Royal Pharmacy is also attributed to Vaccaro. Between 1747 and 1751 he worked on the entrance, on the double-flight staircase, the pronaos, the atrium, the Great Hall and the *Controspezieria*. Bartolomeo Vecchione, a collaborator of Vaccaro, is also credited. The four hundred and eighty vases for the medical essences were made by the workshop of Donato Massa; the majolica tiled floor was executed by Giuseppe and Gennaro Massa, sons of Donato.

Between the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries Ignazio Di Nardo was responsible for the work on the complex; he took care both of the aspects related to the rents of the whole property and the continuous adjustments such as the construction of the houses at Largo delle Pigne (today Piazza Cavour). Di Nardo's restoration work began in 1792. Severely damaged by the allied bombing, both the hospital and the church were restored with a massive and invasive use of reinforced concrete. The church cover was replaced. Immediately after the war, the connection with Piazza Cavour – Maria Longo stairways or ramps – and the large school building, designed by Camillo Guerra, although it initially was designed as a hospital pavilion (1950-1945). This whole side lost its character of a limitation of the city walls that had distinguished it for centuries. The pharmacy, both the rooms and the furnishings, was restored in 1974. Since 1982 the hospital has become the property of the Municipality of Naples and from 1983 the bell tower and the building below were restored.

In 1524 the oratory of Santa Maria Succurre Miseris or the Bianchi, which dated back to 1473, was transferred from San Pietro ad Aram. To accommodate the oratory two rooms and the vegetable garden were transformed. Worthy of note is the small atrium organized in a bay adjacent to the northern entrance of the hospital, which houses a small but interesting curved double staircase. The simple rectangular hall with a barrel vault ceiling is entirely frescoed. The decorations are owed to Dionisio Lazzari (1672). In the same years the fresco of the vault was entrusted to Giovan Battista Bernaschi.

La Longo gave hospitality to Gaetano Thiene, his confessor, between 1533 and 1534 in some rooms close to the *Decumano Superior*, to which the church of Santa Maria della Stalletta was annexed. This was the original nucleus of the complex of Santa Maria di Gerusalemme, also known as delle Trentatré; after 1539, when the Theatines obtained the convent of San Paolo Maggiore, and it was precisely to this house Maria Lorenza Longo that retired until her death. The construction of the cloister, to the east of the original church, dates back to 1585. In the seventeenth century the original church was demolished and today's hall was rebuilt, oriented



Fig. 5: (previous page) Ignazio di Nardo, Project of houses on the back side of the Incurabili hospital, end of the 18th [Ferraro 2017].

Fig. 6: The huge school building of Camillo Guerra under construction, photo of the 50s.

east-west and without direct access to the road, in compliance with the strictest rules of seclusion. A steep staircase leads to an internal cloister that gives onto the church and the cloistered rooms. The simple rectangular hall, despite its limited decorations, is of great interest, both for the stuccos and the majolica floor, both attributable to the eighteenth century, and for the wooden altar. The cloister and the garden were partly destroyed due to the construction of the Anti-tubercular Dispensary (1918), now in disuse.

Augustinian nuns, who lived in a house in vico Carboni, bought palazzo Montalto on the decumano in 1561, transforming it into their monastery and suppressing the pre-existing chapel of San Valentino. The history of the church of Santa Maria Regina Coeli and of the monastery thus begins and assumes great significance, since it is the only religious complex that still maintains its original functions. It can be traced thanks to two manuscripts: the *l'Istoria dell'origine e fondazione del Real Monisterio di Regina Coeli* by Giovanni Barisciano, written in 1794¹ [de' Rossi, Sartorius 1991], and *Platea di Regina Coeli*, edited by the lawyer Vincenzo Coccia, with additions by Barisciano² [de' Rossi, Sartorius 1991]. In addition to these there are a large number of documents kept in the Archivio di Stato di Napoli (State Archives of Naples), the *Monasteri Soppressi* (Monasteries Suppressed), and the Archivio Storico del Banco di Napoli (Historical Archives of the Banco di Napoli) [Santucci, 1993; Spinelli 2005]. The complex, restored several times during the last century, is of great beauty and refinement; today the condition of the complex is, fortunately, excellent. It is an exemplary case study for reconstruction, for the type of church and convent, for the artists who worked there. It is a paradigm of convent life from the sixteenth century to today, especially when compared to the religious buildings, which we have referred to, and is the reason why Regina Coeli has become a case study of great interest.

3 | The church and monastery of Santa Maria di Regina Coeli

The origin of the Lateran Canonichesse dates back to 1518, but until 1562 they first lived in Santa Maria a Piazza and then in vico Carboni. In 1561 they bought the property of Antonio d'Aragona Duca di Montalto (Mont'Alto), opposite the convent of San Gaudioso. It consisted of two houses, one small and one large, and a garden, and stretched to the property of the Pisan fathers of Santa Maria delle Grazie. From the act, drawn up by the notary Aniello Ferretta, it is known that 800 ducats were paid. After some work was carried out the nuns moved to the new complex on March 15, 1562, but both the works and the acquisitions of neighboring properties continued until the mid-nineteenth century.

On 19 May 1590 the construction of the "...nuova chiesa col disegno fattone da Gio. Francesco Mormando..." (...new church to the project by Gio. Francesco Mormando...) recounts Barisciano; the architect Giovanni Francesco Di Palma (last quarter of the 15th century – 1572) [Ceci 1900; Ceci 1932; Pane 1975; Donati 1991] was the son-in-law of the first well-known Neapolitan Renaissance architect Giovanni Donadio known as Il Mormanno (or Mormando). The architect, however, had been dead for eighteen years when work on the church began. The documents also mention the name of Antonio Quaranta as head of construction, probably carried out according to the Di Palma project, conceived in the years that followed the transfer of the nuns to the former Montalto houses.

The church was completed on 11 June 1594: it was perfected and blessed with the title of Santa Maria Regina Coeli. The typology is a Latin cross with a wide central nave, five chapels on each side and a dome extradossed on the choir; the plan depicts an elongated rectangle, which is found in the Neapolitan women's convents of the women built during the Counter-Reformation

* The article expands the lectures at the EAUH conference, Rome 2018, and CIRICE, Naples 2018. This research begins with the IDome project of the University of Naples, scientific director prof. Valentina Russo.

¹ Napoli, Biblioteca Nazionale, Manoscritti e rari, ms. XV.C.32.

² Napoli, Archivio di Stato, *Monasteri Soppressi*, Regina Coeli, vol. 1927. Il documento non è datato ma presumibilmente risale sempre alla fine del XVIII secolo.



Figg. 7-8-9: The small cloister of Santa Maria di Gerusalemme, entrance from via dei Pisanelli and the church gate.



Fig. 10: Via Luciano Armanni on the right the Anti-tubercular Dispensary.

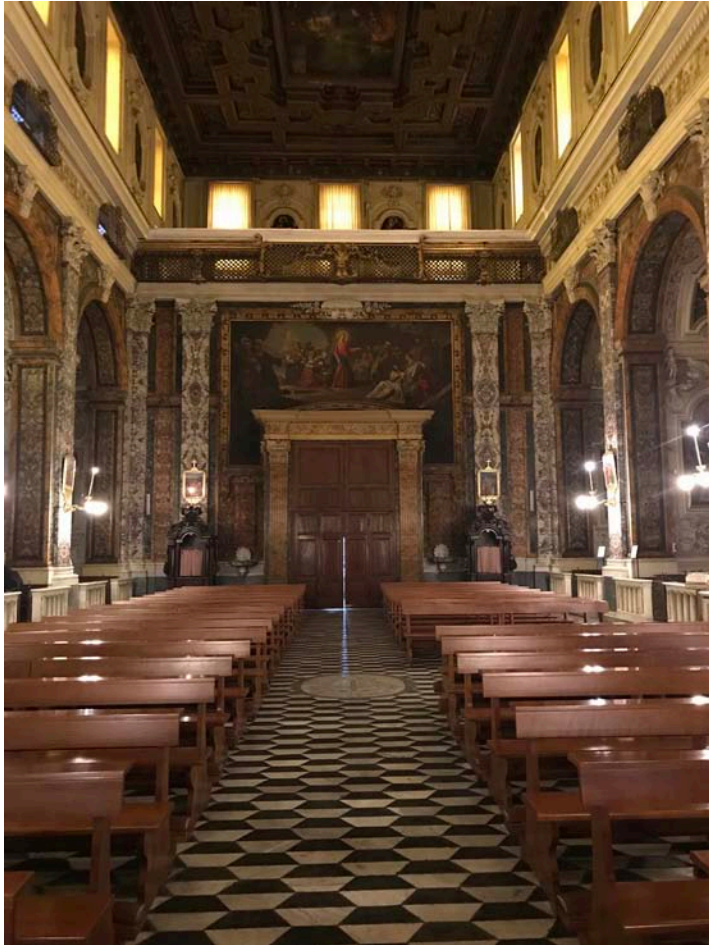


period. The last chapel on the right of the altar was turned into an access to the sacristy. The current configuration³ is the result of the works following the inauguration until the mid-nineteenth century. The staircase and the pronaos date back to 1602. The church and the complex are raised above street level; this is the same level as the crypt-cemetery. From analysis of the Barisciano manuscript it is clear that in 1594 the church was finished look like the volume recognizable today, while the decorative richness of the coverings was clearly obtained, as we shall see, thanks to continuous works. From the same period, there is the fresco of the gallery and the four corners by the Flemish Loysio Crois in Malines, and the mannerist frescoes by Paul Brill (attributed) in the cross of the pronaos entrance.

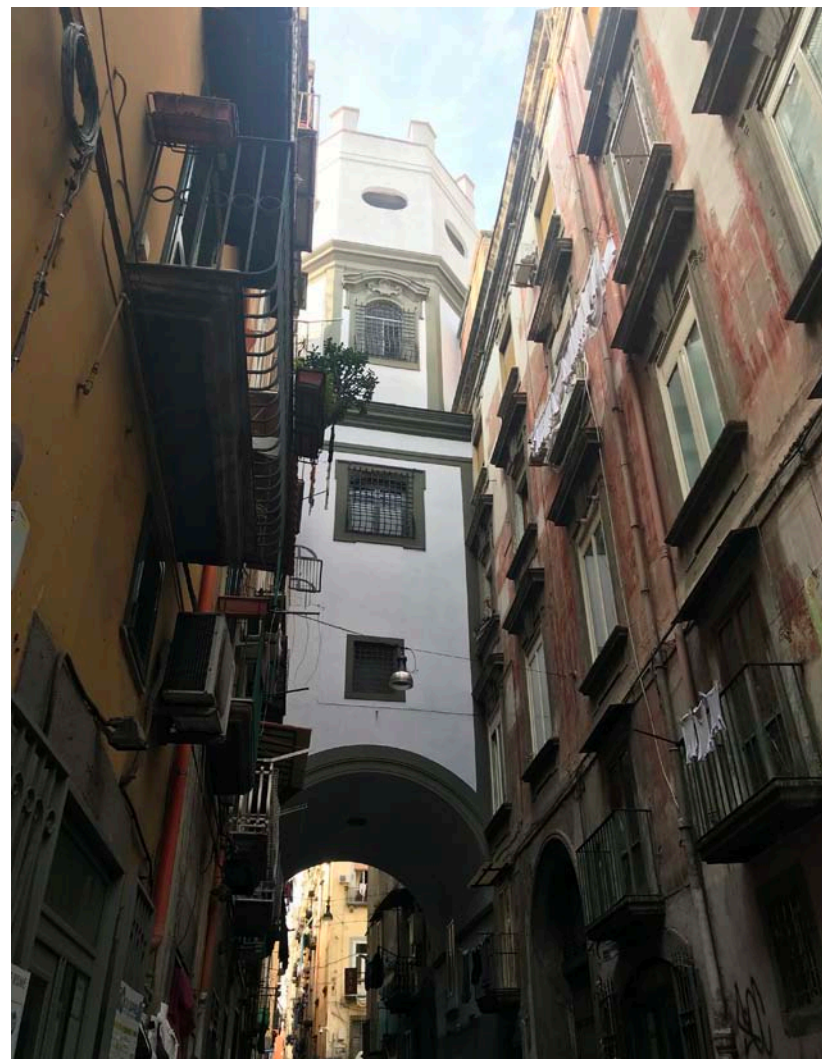
The context was also modified: the cross, *Capo de Trio*, was transformed into the open yard of church entrance, largo Regina Coeli, by demolishing some buildings. Between 1599-1603 the choir was built above the entrance pronaos, exploiting the different heights between the external bays and the church ceiling. The stuccos and the wooden inlays of the interior decorations and furnishings were finished, by the works directed by Quaranta.

The coffered wooden ceiling, inlaid and gilded, is the work of architect Pietro De Marino (1634-1673), covering the original wooden trusses and surrounding the perimeter walls with the cornice supported by protruding corbels. In 1652 work was done on the main altar with work in inlaid marbles; the wall behind the altar was also inlaid with marble. In 1656 the dome and the

³ See Di Liello article in this issue.



Figg. 11-12-13-14: The church nave of Santa Maria Regina Coeli, the courtyard and the dome.



Figg. 15-16: The belfry-belvedere of via Pisanelli in D'Ambra (1998), and today.

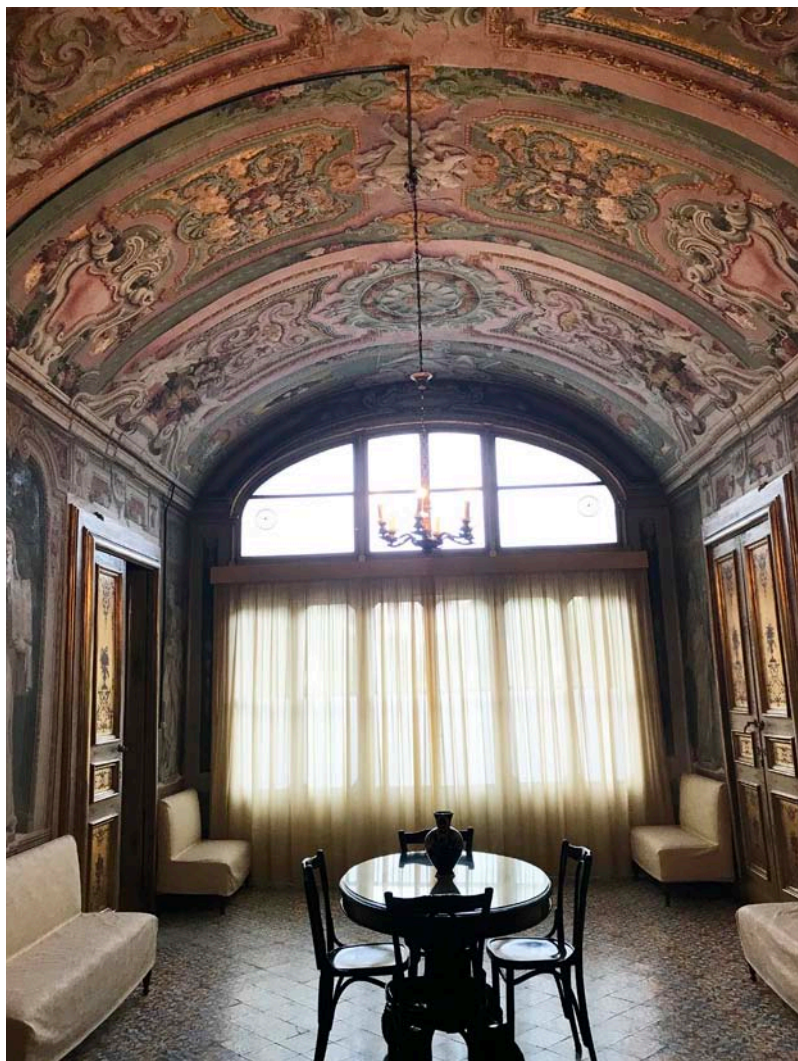
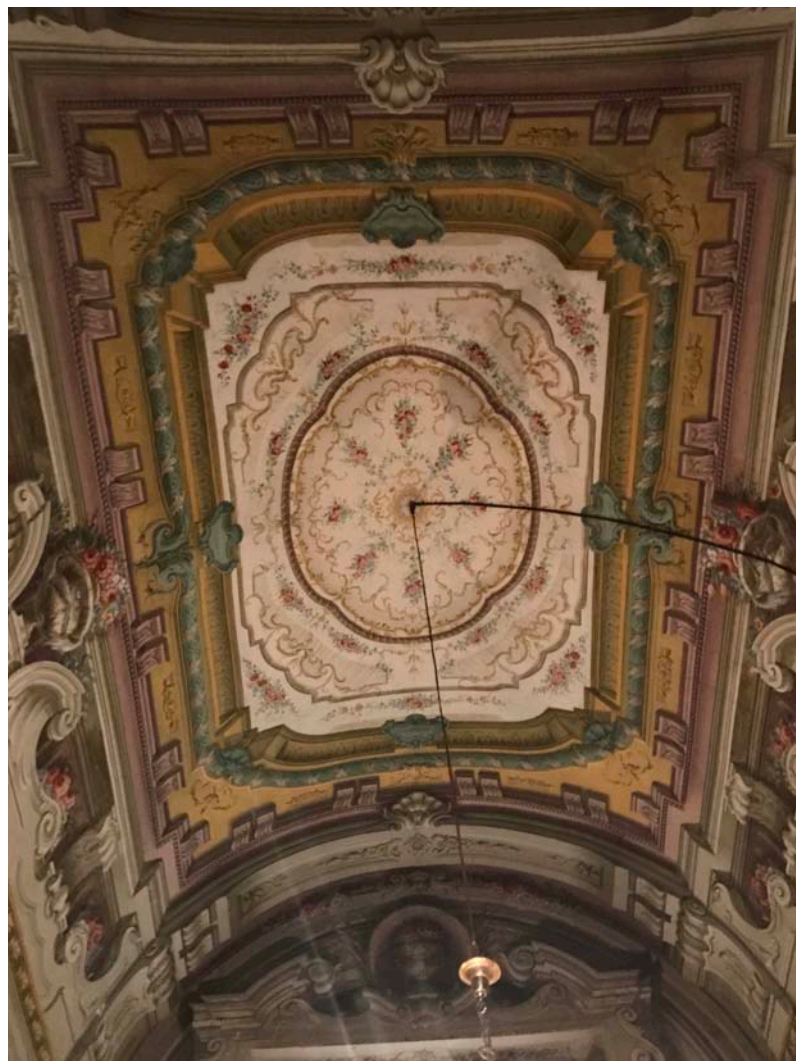


Fig. 17: Frescoes of the porter's lodge and the parlor in Santa Maria Regina Coeli, executed by Domenico Chelli.



large windows were decorated with gilded inlays. The pictorial works of Micco Spadaro and Luca Giordano, covering the arches of the chapels, date back to this stage, which also gave the church the Baroque richness that characterizes it today. At the end of the seventeenth century (from 1682) Francesco Antonio Picchiatti, *Regio Ingegniero et Architetto del Venerabile Monasterio*, was responsible for the construction site: the intrados of the dome and part of the tribune were decorated. The details of the pictorial cycle, the stuccoes, the gilding (Pietro della Rocca, Nicola Sartore) and the materials are described in detail by Dé Rossi and Sartorius.

The artists hired were Nicola Cristiano and Domenico Viola. This renovation in the tribune erased the earlier frescoes of Crois of Malines. This case, too, is emblematic of the baroque arrogance that made the seventeenth-century Neapolitan Style famous throughout the world, but has also erased many testimonies of previous centuries. The floor in black and white marble with dark gray side bands, *pardiglie*, was executed by Pietro Ghetti in 1716. The roof of the church was rebuilt in the 1920s.

The 1732 the earthquake damaged the church which was then consolidated with irons and chains; windows, frescoes and marble cladding were restored. In the documents the name of Antonio Alinei appears as responsible for the restoration of the decorations of the church – Giuseppe Scarola for the stuccos, Filippo D'Amato for the gilding, Arcangelo Trabucco and Carmine Rubino for painting –. In this period Barisciano named Ferdinando Sanfelice as head of renovation of the façade. Recalling that the famous architect was also involved in the nearby convent of San Gaudioso in the same period, there are also no payment documents to date. In 1742, after the post-earthquake consolidation, the fake ceiling of the choir collapsed, which was rebuilt on a wooden armory; this new ceiling was again decorated with Scarola's stuccos.

Another interesting phase was between 1777 and 1803. In 1778 the architect Ignazio Di Nardo started lining this marble church, covering the original pillars in 'piperno', and giving the church that characteristic rich polychrome of inlaid marble. The engineer Antonio Macri directed the marble cladding of the counter-façade (1781). The completion of the marble cladding of the tribune was directed by Nicolò Carletti – the stone-masons and marble workers were D'Adamo and Catalano –. New stuccos were made and some of the side walls of the tribune, which dated back to the end of the seventeenth century, were replaced with works directed by Picchiatti; Domenico Santullo was the stucco-craftsman. The genuine marble was complemented by marble-like stuccos executed in 1779 – Gaetano Puglia, Gaetano Talento –. Some of these works are indicated in *Notamento, e valutazione de' lavori di Fabbrica, fatti nel Real Monistero di Regina Coeli dal fabbricatore Domenico Santullo* (List and evaluation of the brick works, made in the Real Monastery of Regina Coeli by the contractor Domenico Santullo), 1785, approved by Nicolò Carletti⁴ [Spinelli 2005, 301].

The details of the processes indicated in the archive documents provide valuable information on the lantern and the materials used for the renovation of the dome; this information takes on particular importance today because of the disappearance of this little lantern.

With the suppression of orders, in 1811, the Augustinians ceded the convent and the church to the nuns of the Charity of St. Jeanne Antide Thouret, who occupy it still today; the latter establish an educational institute, today the school is still there. In 1842 restoration was carried out by Gaetano Genovese. The neoclassical choir-stalls on the right side of the nave dates from this phase of work.

The work on the house followed that on the church, which has now been more carefully studied; clearly the names of the same architects and the growth phases of the complex repeat

⁴Napoli Archivio di Stato, *Monasteri Soppressi*, vol. 2035.

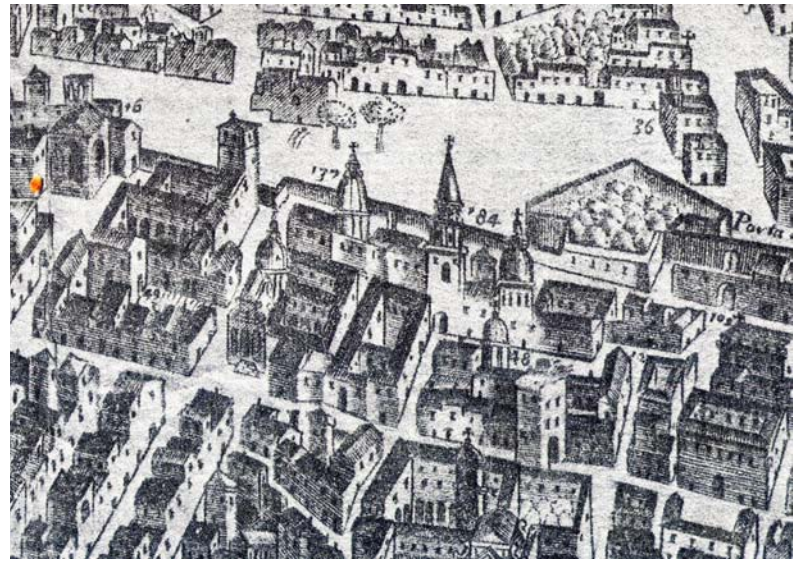
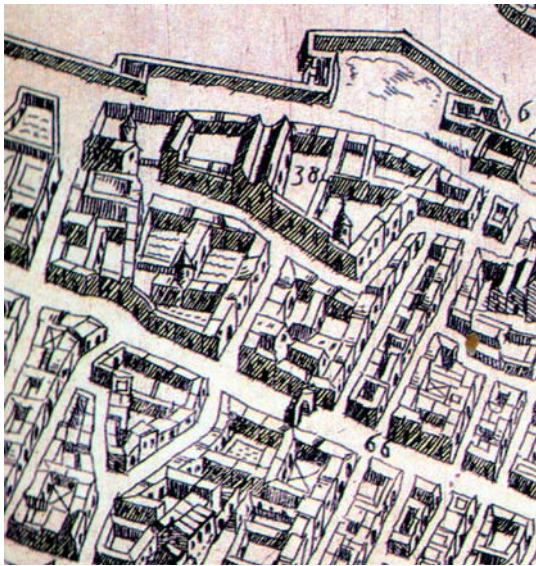


Fig. 18: The block in engravings of Étienne Dupèrac-Antoine Lafrère (1566) and of Alessandro Baratta (1629).

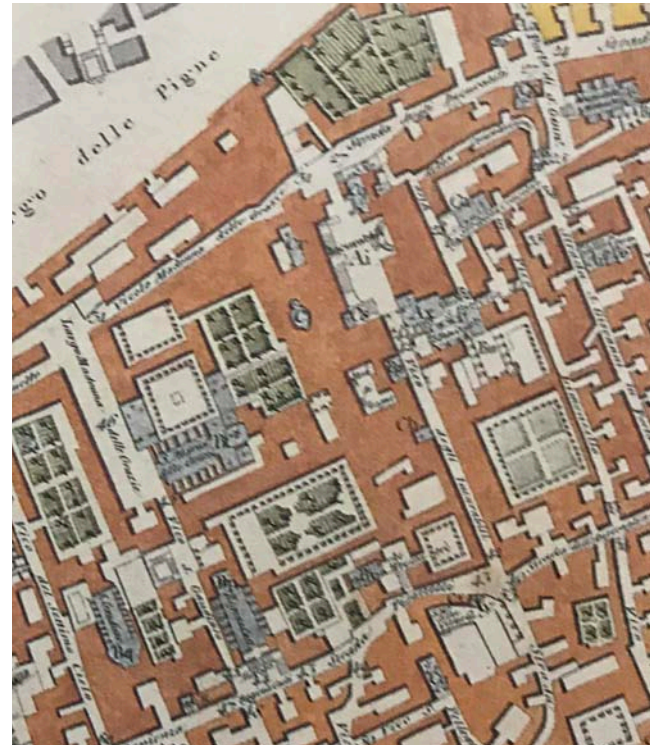


Fig. 19: The block in the plans of Giovanni Carafa, duca di Noja (1750-75) and Luigi Marchese (1804).

Fig. 20: The region of Neapolitan University in Ferderico Schiavoni plan (1872-1880) and the project for the expansion of the University of Guglielmo Melisurgo and Pier Paolo Quagli (1896) [Amirante 2018].



themselves. The arrangement of the cloister dates back to 1599, completed at the end of the following century. Between 1652 and 1654 the renovation works were carried out, to adapt the monastery to the strict rules of the cloister, set out by Cardinal Ascanio Filomarino. The interior spaces were reorganized so that the confessionals and a chapel were within the cloister. Until 1680 work continued, to consolidate the rear communicat room of the high altar. After 1682, the cloister was completed following the design by Picchiatti. The work was conducted by the master carpenter Ortenzio Pica. Two wings destined for the nuns' cells incorporate the communal kitchen; the characteristic convent type dates back to this phase with large monumental corridors, which lead to the rooms and the cells. Even the doors, carved and framed by 'piper-no' panels, are attributed to these works. The palace of Giovan Battista Caracciolo, prince of Marsicovetere, on the southern side of the decumanus, was purchased in 1717. Between 1718 and 1727 the new house was renovated to adapt it to the cloister. The raised viewing point between the two houses and the crenellated octagonal bell tower was also built.

The 1732 earthquake damaged the complex, as mentioned above; consolidations are documented for the dormitory roofs. Sanfelice is also mentioned at this time, in relation to the bell tower, in addition to the façade mentioned above. The continuous works on the complex are always documented by the aforementioned *Notamento ...* di Santullo (1785), approved by Nicolò Carletti. The arrangement of the open spaces of the great court was revisited by Ignazio de Nardo (1785-1808). Always at the end of the eighteenth century the frescoes of the porter's lodge and the parlor date back, executed by Domenico Chelli, scenographer of the San Carlo; even in the economy of this short essay they deserve to be mentioned for their beauty and for their lack of notoriety. These continuous works indebted the nuns who were forced to sell all the other properties (from 1789).

The allied bombing caused extensive damage to the dome. More recent events damaged the whole complex: the Allied bombing caused extensive damage to the dome. Essential, provisional works were already carried out between 1944 and 1946. Presumably the lantern of the dome had collapsed or needed to be demolished as it was irreparably damaged. The coir ceiling, of the nave roof and all the decorations were also damaged.

In the 1960s the state of repair was still low; the earthquake of 1980 greatly aggravated this situation. As part of the immediate consolidation measures to prevent any collapse a containing wall was built in the outside open yard. Five years later the dome, the roof, the nave and the supporting walls of the church were restored. The foundations along the walls of vico San Gaudioso were also reinforced. The works were directed by the Provveditorato alle Opere Pubbliche (Office of Public Works), and entrusted to the Soprintendenza ai Monumenti (Superintendency of Monuments), superintendent Paolo Martuscelli and supervisor Raffaello Causa [Spinelli 2005, 302]. The church was reopened in 1999.

This excursus clarifies the central position of Santa Maria Regina Coeli: artists such as Paul Brill, Micco Spadaro, Luca Giordano, Massimo Stanzione worked here, to name the most famous.

As regards the more strictly architectural aspects reference is made to Di Palma, a leading exponent of Neapolitan Mannerism, Sanfelice is mentioned and other important Neapolitan personalities such as Picchiatti, Di Nardo, Carletti, and so on, are introduced.

Moreover the work of some of these can be found in neighboring convents: this is the case with Di Palma and Sanfelice, to quote the most important. Along with this great quantity of descriptive documentary material are very few iconographies, besides the usual cartography. These are four drawings of the octagonal belfry-belvedere, prepared for a survey, dating from 1862⁵ [Ferraro 2017, 758-785, 762, 763].

4 | Conclusion: the hidden iconography

The city of Naples, thanks to its position, perhaps more than its history, was among the most illustrated and documented cities in Italy, and even in the absence of specific representations of this area, the official cartography confirms what is described above. A typical passage of much of the religious architecture is the transformation of the churches between the sixteenth and seventeenth centuries with the construction of domes to identify the monastery; the canonesses of Regina Coeli conformed to this logic, as we have seen.

The first view that recounts the situation in the mid-sixteenth century is Dupérac-Lafréry of 1566⁶. Our block is not clearly designed as it shows a disorderly form bringing together both the convent of San Gaudioso and that where Santa Maria Regina Coeli stands, probably because of the rise in altitude. To the rear, after vico Corniolo, the buildings of Santa Maria delle Grazie

⁵ Napoli, Archivio di Stato, *Tribunale Civile di Napoli*, Perizie, f. 257/31053.

⁶ Étienne Dupérac (inc.), Antoine Lafréry (ed.), *Quale e di quanta Importanza è Bellezza sia la nobile Città di Napoli in Italia...*, 1566, Paris, Bibliothèque nationale de France [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv_1b55005165h].

* Contemporary photos are by the author.

and the Incurabili can be recognized. The number 38 refers in legend to the hospital “L’Spedale di S. M.^a d’ Incur.^{ib}”.

The view by Alessandro Baratta, already shows a situation very similar to the current one. The view, in the 1629 edition, presents all the distinguishing features of our monument: the staircase, the pronaos, the north-south direction of the church, the dome with the lantern and behind it the monastery and courtyard. However, even in this case, in the rich legend there is no room for references to Regina Coeli but only to the incurables “184 Lincurabili”.

Sheet number 11 of the map of Giovanni Carafa, duca di Noja (1750-1775) accurately represents the plan of Regina Coeli, identified with numbers 324 and 325, referring respectively to the church and monastery – “Chiesa e Monastero di Dame, detto della Regina coeli dell’ordine lateranense di S. Agostino; fu eretto attorto agl’anni 1561 nel Palazzo del Montalto, indi ampliato nel 1590” (Church and Monastery of Mylady, so-called Regina coeli of the Lateran Order of St. Augustine; it was erected around 1561 in the Montalto Palace, then enlarged in 1590) – and the square – “Piazza che si disse di Trio, in oggi di Regina coeli” (Square called of three streets, today’s Regina coeli) –. The planimetric situation found in the plans of Luigi Marchese (1804 and 1813) and in the updates of the Real Ufficio Topografico is similar to Carafa’s map.

Table 13 of the Plans of Naples by Federico Schiavoni (1872-1880) documents the saturation of the few green spaces and the completion of the block’s perimeter facade on Via Pisanelli, before the transformation of the area for the inclusion of university clinics. The area definitely changed by the project for the expansion and arrangement of the University of Guglielmo Melisurgo and Pier Paolo Quaglia (1896) [Quaglia, Melisurgo 1897; Pane 1984; Petrella 1990; Amirante 2018, 135].

Regina Coeli, a monument of great historical and artistic value, takes on even greater value for its integrity in relation to the urban scale. The area, in fact, is seriously compromised, abandoned churches, used as storage depots, and in the best cases transformed into schools, universities, classrooms and libraries. In this disorder the Regina Coeli complex maintains a precious, almost unbelievable characteristic, that of the isolation typical of religious houses.

Bibliography

AMIRANTE, G. (2018). *Il “Progetto di ampliamento e sistemazione degli edifici universitari di Napoli”*, in *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*, a cura di G. AMIRANTE, R. CIOFFI, G. PIGNATELLI, Napoli, Giannini, pp. 131-141.

BOLOGNA, F. (1977). *Napoli e le rotte mediterranee della pittura, da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria.

CATALANI, L. (1845). *Le chiese di Napoli. Descrizione storico-artistica*, Napoli, tip. fu Migliaccio.

CECI, C. (1899). *Un convento di canonichesse. Regina Coeli*, in «Napoli nobilissima», VIII, pp. 24-26.

CECI, G. (1900). *Una famiglia di architetti napoletani del Rinascimento, i Mormanno*, in «Napoli nobilissima», IX, pp. 11, 12, 167-172, 182-185.

CECI, G. (1932). *Maestri organari nell’Italia meridionale dal secolo XV al XIX*, in «Samnium», V, 2, pp. 112-129.

CELANO, C. (1856-1860). *Notizie del bello dell’antico e del curioso della città di Napoli*, a cura di G.B.

CHIARINI, 5 voll. Napoli, Stamp. Floriana.

DE’ ROSSI, F., SARTORIUS O. (1991). *Santa Maria Regina Coeli. Il monastero e la chiesa nella storia dell’arte*. Napoli, Editoriale Scientifica.

- DI LIELLO, S. (2018). *Roman influences in the architecture of domes in Naples at the turn of the XVth century*, in «Eikonocity», a. III, n. 2, pp. 69-83.
- DONATI, P.P. (1991). *Di Palma Giovan Francesco, detto Mormanno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40. Roma, Enciclopedia Treccani (oggi in [http://www.treccani.it/enciclopedia/di-palma-giovan-francesco-detto-mormanno_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/di-palma-giovan-francesco-detto-mormanno_(Dizionario-Biografico)/)).
- FERRARO, I. (2017). *Napoli. Atlante della città storica. Centro Antico*, Napoli, Oikos Edizioni (prima edizione Napoli, Clean Edizioni, 2002).
- GALANTE, G.A. (1872). *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli, Stamperia del Fibreno.
- PADIGLIONE, C. (1855). *Memorie storiche artistiche del tempio di S. Maria delle Grazie Maggiore a Capo Napoli: con cenni biografici di alcuni illustri che vi furono sepolti*, Napoli, Stabilimento tipografico di V. Priggiobba.
- PANE, R., CINALLI, L., D'ANGELO, G., DI STEFANO, R., FORTE, C., CASIELLO, S., FIENGO, G., SANTORO, L. (1971). *Il Centro Antico. Restauro urbanistico e piano d'intervento*, 3 voll., vol. II, Napoli, Edizioni Scientifiche Napoletane.
- PANE, R. (1975). *Giovanni Mormando e Francesco Di Palma*, in *Storia di Napoli*, IV, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, pp. 409-415.
- PANE, R. (1984), *Policlinico e Centro Antico*, in «Napoli Nobilissima», XXIII, f. lo III-IV, maggio-agosto, pp. 93-96.
- PETRELLA, B. (1990). *Napoli. Le fonti per un secolo di urbanistica: esposizione cronologica dei provvedimenti urbanistici realizzati e non realizzati a Napoli dal 1860*, Napoli, Università degli studi di Napoli, Dipartimento di pianificazione e scienza del territorio.
- QUAGLIA, P.P., MELISURGO, G. (1897). *Ampliamento e sistemazione degli edifici universitari: Legge del 30 Luglio 1896. Progetto definitivo per la sistemazione dello edificio di Santa Patrizia: Capitolato speciale d'appalto*, Napoli, tip. Giannini & Figli.
- ROSSI, P. (2010). *Il contesto urbano degli Incurabili attraverso la cartografia storica*, in *L'ospedale del Reame. Gli incurabili di Napoli*, a cura di A. VALERIO, Napoli, Officine Grafiche Giannini, pp. 281-296.
- SANTUCCI, M. (1993). *Santa Maria Regina Coeli*, in «Napoli Sacra. Guida alle chiese della città», vol. 3, pp. 152-157.
- SOLIMENA, L. (1934). *La chiesa di S. Maria delle Grazie a Caponapoli: origine, sviluppo, trasformazioni e documenti*, Napoli, Per i tipi dello stabilimento N. Jovene.
- SPINELLI, V. (2005). *La chiesa ed il monastero di Santa Maria Regina Coeli a Caponapoli*, in *Le cupole in Campania. Indagini conoscitive e problematiche di conservazione*, a cura di S. CASIELLO, Napoli, Arte Tipografica Editrice Napoli, pp. 293-310.

Archive Sources

- Napoli, Biblioteca Nazionale, *Manoscritti e rari*, man. XV. C32.
- Napoli, Archivio della Soprintendenza ai Beni architettonici, ed ambientali di Napoli e Provincia (oggi Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli), *Danni post-bellici e post-sismici*, fa. 11/222.
- Napoli, Archivio di Stato, *Monasteri Soppressi*, Regina Coeli, voll. 1927, 1928, 1977, 2023, 2025, 2029, 2035.
- Napoli, Archivio di Stato, *Tribunale Civile di Napoli*, *Perizie*, f. 257/31053.
- Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco dei Poveri*, Giornale Copiapolizze, matr. 1055 c/3405; 1158, p. 434 c/2135 (doc. 7 novembre 1740). *Banco del Popolo*: matr. 2748, p. 75, c/9714 (doc. 30 agosto 1799, matr. 2737, p. 361, c/11106 (doc. 25 ottobre 1799), matr. 2188, p. 1106 c/5157 (doc. 30 luglio 1779); Giornale Copiapolizze, matr. 2174, p. 475 c/5379/702 (doc. 15 giugno 1788); matr. 2177, p. 360 c/4213 (doc. 3 novembre 1778); matr. 2191, p. 370 c/4457 (doc. 29 marzo 1779); matr. 2192, p. 558 c/4793 (doc. 20 maggio 1779); mat. 2207, p. 125 c/3609. *Banco di San Giacomo*, Giornale Copiapolizze, matr. 938 p. 677 (doc. 31 ottobre 1740), *Banco dello Spirito Santo*, Giornale Copiapolizze, matr. 1383 p. 220 c/2479 (doc. 17 ottobre 1740).

Sitography

[http://www.treccani.it/enciclopedia/di-palma-giovan-francesco-detto-mormanno_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/di-palma-giovan-francesco-detto-mormanno_(Dizionario-Biografico)/)
(aprile 2018)

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv_1b55005165h (aprile 2018)

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504785x> (aprile 2018)

<http://explorerdl.bnnonline.it/exp?internalId=3713&resId=&submit Type =internal#> (aprile 2018)

La ‘città per layer’ e la memoria urbana nel progetto di architettura

Chiara Barbieri

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

Abstract

Tra le molteplici identità della città contemporanea, la realtà archeologica è un importante chiave di lettura del palinsesto stratificato. Ogni ritrovamento comporta uno shock nel contesto rendendo necessaria una riflessione sui cambiamenti che la ‘città altra’ – riportata alla luce – determina nei rapporti spaziali, nella morfologia e nell’assetto urbano in cui era occultata, modificando sia la memoria di un luogo sia la sua immagine futura. Attraverso la cultura del progetto è possibile attualizzare le rovine e far convivere i tempi della città.

The ‘city by layer’ and the urban memory in the architectural project

Among the multiple identities of the contemporary city, the archaeological reality is a powerful way to read the stratified palimpsest. Each finding involves a shock in the context and makes necessary a reflection on the changes that the ‘other city’ – brought back to light – determines in spatial relationships, in the morphology and settlement of that part of the city in which it was silently concealed, modifying both the memory of a rediscovered place both its future image. Through the culture of the project, it is possible to actualize the ruins and make the different times of the city live together.

Keywords: Architettura, Città, Paesaggio, Valorizzazione.

Architecture, City, Paysage, Enhancing.

Chiara Barbieri è Dottore di ricerca in Architettura e docente a contratto di Composizione Architettonica presso l’Università degli Studi di Napoli Federico II. La sua attività di ricerca è rivolta al rapporto fra progetto contemporaneo e patrimonio storico, con specifico interesse al campo archeologico e alla compatibilità degli interventi dal punto di vista urbano, funzionale e tecnologico.

Author: chiara.barbieri@unina.it

Received November 14, 2018; accepted December 20, 2018

1 | Introduzione

Il campo archeologico si pone a cavallo tra le problematiche di tutela ambientale e architettonica, salvaguardia e valorizzazione, restauro e necessità di esprimere con un linguaggio contemporaneo ciò che il passato ha lasciato in sospeso. Nel caso dell’archeologia la questione antico-nuovo diventa ancora più complessa e il ruolo del progetto come strumento per la trasmissione e per l’attualizzazione delle rovine ancora più importante: una questione tutt’oggi aperta. Ad affiancare la scienza archeologica, intesa come scienza che cerca le tracce dell’antico nel palinsesto contemporaneo, è necessaria una commistione interdisciplinare tra storia, restauro, conservazione, pianificazione urbana e progettazione architettonica. L’oggetto principale della ricerca archeologica è la storia fatta materia, la ricostruzione della microstoria, del contesto e del testo: ad essa viene generalmente associata l’idea della conservazione delle tracce rinvenute; di contro, al progetto è associata l’idea di processo trasformativo, come se si trattasse di un’antinomia [Carlini 2009, 155].

Il progetto interagisce, inoltre, con la dilatata distanza temporale che si estende tra la dimensione archeologica e quella contemporanea, sovrascrivendo segni e contenuti, e attribuisce così ulteriori valori alla preesistenza creando un’opera nuova. In quest’ottica trasformativa, se l’entità archeologica rappresenta il significante e lo scavo lo strumento di indagine principale, la scoperta non è che l’atto fondativo della ricerca archeologica. E scoprire significa inevitabilmente conoscere, disvelando verità sommerse, facendo riemergere strati delle città assopiti e nascosti per trasferirli

alle comunità coinvolte. In particolare, il connubio tra la ricerca archeologica e la realizzazione di nuove infrastrutture ipogee urbane assume, in un paese come l'Italia, un significato ancora più emblematico nel momento in cui, attraverso vere e proprie azioni di scavo, si rivela un'immagine in sezione della città 'per layer', fisici e temporali, ancora tangibili ed esperibili solo grazie all'azione di sintesi del progetto di architettura.

2 | Scoperta archeologica e sovrapposizione dei segni: la memoria attiva della 'città altra' nella 'città per layer'

Ogni scoperta in ambito archeologico viene filtrata attraverso un processo critico-selettivo e porta con sé un aspetto ulteriore, più sottile e profondo, che riguarda l'archeologia nel suo senso etimologico e reale. Se scoprire, si diceva, è conoscere e trasmettere, la scoperta di frammenti di un passato disvelato, incastonato tra le sistematiche parti della città, non può prescindere dal ridefinire una nuova identità per i luoghi interessati. Dopo la scoperta, infatti, niente è come prima. Ciascun rinvenimento rappresenta in realtà uno shock nel palinsesto sedimentato, una frattura nel territorio – e nel tempo di un territorio –, rendendo necessaria una riflessione sugli inevitabili cambiamenti 'a venire' e rimettendo in discussione strategie e interpretazioni – fisiche e di senso – della geografia di un luogo [Martelliano 2014, 171]. Come scrive Alessandra Carlini, nel momento in cui un sito viene alla luce, il suo ritrovamento modifica i rapporti spaziali, la morfologia urbana e l'assetto insediativo di quella parte della città contemporanea in cui esso silenziosamente risiedeva [Carlini 2009, 156]. Questo accade in virtù del fatto che vi è un rapporto continuo, cortocircuitante e fondativo, proprio con la memoria di un luogo riportata alla luce, con l'origine, con l'*archè*, che crea una rottura improvvisa crono-fisica nel palinsesto a cui appartiene. L'azione archeologica, in un dialogo tra passato e futuro, determina dunque una nuova condizione che chiede necessariamente una risposta urbana, un progetto. L'emersione della 'città altra', della città sommersa – o meglio dei frammenti di tale città – conduce ad una sovrapposizione repentina dei segni antichi, carichi di potenziale innovativo, ai segni contemporanei. La 'città per layer', dunque, si accresce, trasforma la sua immagine recuperando il suo passato, ristabilendo una relazione con ciò che è stata, con il tempo – o i tempi – della sua storia.

In quest'ottica è possibile inquadrare gli interventi – recenti e non – di realizzazione delle linee metropolitane nel cuore di Milano, Roma e Napoli, attraverso i quali è stato possibile riscrivere pagine importanti della storia – o delle storie – di queste città. Nelle opere pubbliche, ma anche private, e soprattutto nella costruzione delle grandi infrastrutture, come le metropolitane o la TAV, si è infatti dimostrato il valore insostituibile del dato archeologico accidentalmente emerso e successivamente controllato, che ha il compito e il valore di conciliare l'esigenza di modernizzazione del territorio e di miglioramento del sistema della mobilità urbana ed extraurbana, con l'esigenza di tutelare il grande patrimonio antico.

I rinvenimenti archeologici, come segni del passato, si sono di volta in volta sovrapposti ai segni presenti, influenzando inevitabilmente le previsioni progettuali: pertanto, in questo processo ha assunto – fin dalle prime fasi di progettazione delle linee metropolitane – grande importanza il concepimento di un tempo dedicato alle indagini archeologiche, secondo quanto previsto dalle norme sull'archeologia preventiva. Ingegneria, architettura e archeologia si muovono così su binari paralleli, al fine di realizzare un'opera pubblica con un notevole valore aggiunto, garantendo nel contempo la conservazione, la valorizzazione e la trasmissione del patrimonio culturale alla collettività. La costruzione di una nuova infrastruttura in risposta alle esigenze della città contemporanea è non solo una scelta strategica per il futuro della mobilità e della sostenibilità urbana, ma diventa per

tali ragioni un'occasione unica per ampliare le conoscenze sul passato, offrendo un inedito sguardo multitemporale e multispaziale ai cittadini.

Questo è accaduto a Milano per la realizzazione della linea metropolitana M4, a Roma durante i lavori per la linea B e C, a Napoli nei cantieri delle nuove fermate della linea 1: la memoria impressa negli strati sotterranei di tali città, riportati alla luce dalle attività di scavo, diventa una memoria attiva che ne consente una lettura simultanea e continua.

Proprio questa logica di continuità tra passato e presente della città, fa sì che la storia – accidentalmente riaffiorante dalle stratificazioni urbane – guadagni un'ulteriore potenzialità, intervenendo come un plusvalore al presente. La storia si traduce, pertanto, in un unico tempo agostiniano, in cui convergono il presente di ieri, di oggi e di domani: tutto è affidato all'esperienza del momento e la perdita di senso del tempo fa sì che vi sia una convergenza tra l'essenziale e il superfluo, tra il durevole e l'effimero, tra il prima e il dopo. La memoria del passato agisce sul presente come motivazione inconscia, come processo di immaginazione [Argan 1974, 7]. Un presente che chiamiamo non a caso contemporaneo e che tuttavia è profondamente segnato dall'immagine del tempo lacerata, gualcita e incompleta: un tempo – quello che viviamo – che non può fare a meno della memoria poiché essa è esattamente la rappresentazione della presenza di un'inevitabile assenza [Chambers 2013]. Memoria non solo intesa come patina di un passato, bensì come tracce in lotta con quel passato: «memoria non nostalgica», dice Vittorio Gregotti, che ha «assunto per il carattere di ciò con cui dobbiamo confrontarci, del terreno su cui edificiamo la nostra architettura, di ciò che con la nostra azione architettonica modifichiamo» [Gregotti 1987, 2-3] in un processo di narrazione. Memoria che si fa traccia/guida per il progetto: memoria di ciò che resta e che in parte non potrà mai essere recuperato ma che, come ci ricorda Jacques Derrida, persiste ancora nel tempo come un interrogativo, una potenziale interruzione. Memoria che diventa rottura del tempo poiché inevitabilmente lo piega, lo divide, lo taglia: come scrive Deleuze, «il tempo deve separarsi in due in ogni momento come presente e passato, che differiscono l'uno dall'altro per natura o, cosa che si traduce nello stesso risultato, deve separare il presente in due direzioni eterogenee, una lanciata verso il futuro e l'altra ricadente nel passato [...]» [Chambers 2013, 285]. Memoria, infine, che è «la madre di tutte le idee proprio per la sua capacità di determinare forme di continuità temporali e spaziali» [Izzo 2014, 273] e, insieme all'immaginazione, costituisce il motore del progetto, così come esplicitato da Ernesto Natan Rogers: «la memoria è la condizione dell'invenzione che si muove dalla sue premesse; perciò la memoria è elemento necessario dell'azione artistica ma non è in sé sufficiente al perpetuarsi del fenomeno artistico il quale scaturisce dall'invenzione e cioè dall'atto personale, che è un concepimento d'amore e, come ogni altro atto d'amore, si fonda sulla responsabilità dell'individuo il quale lo determina. [...] La difficoltà sta proprio nel costruire l'equilibrio dinamico tra queste due forze opposte in modo che il risultato sia sempre un'indicazione verso il futuro e non soltanto una verifica del passato. L'opera presente serve da tramite tra il passato e il futuro, non è un momento di sosta ma il punto obbligato di passaggio della storia dall'ieri verso la storia di domani» [Rogers 1968, 138].

La convivenza fortuita tra passato e presente è, appunto, il motore che porta il progetto del nuovo ad essere in costante movimento, secondo una trasformazione repentina dettata dal riaffiorare dei resti, per la costante scoperta di ulteriori e aggiuntivi elementi del passato che divengono una vera e propria materia da plasmare nell'opera contemporanea e che, tornando ad essere fruibili, diventano 'luogo dell'abitare', cosa umana.

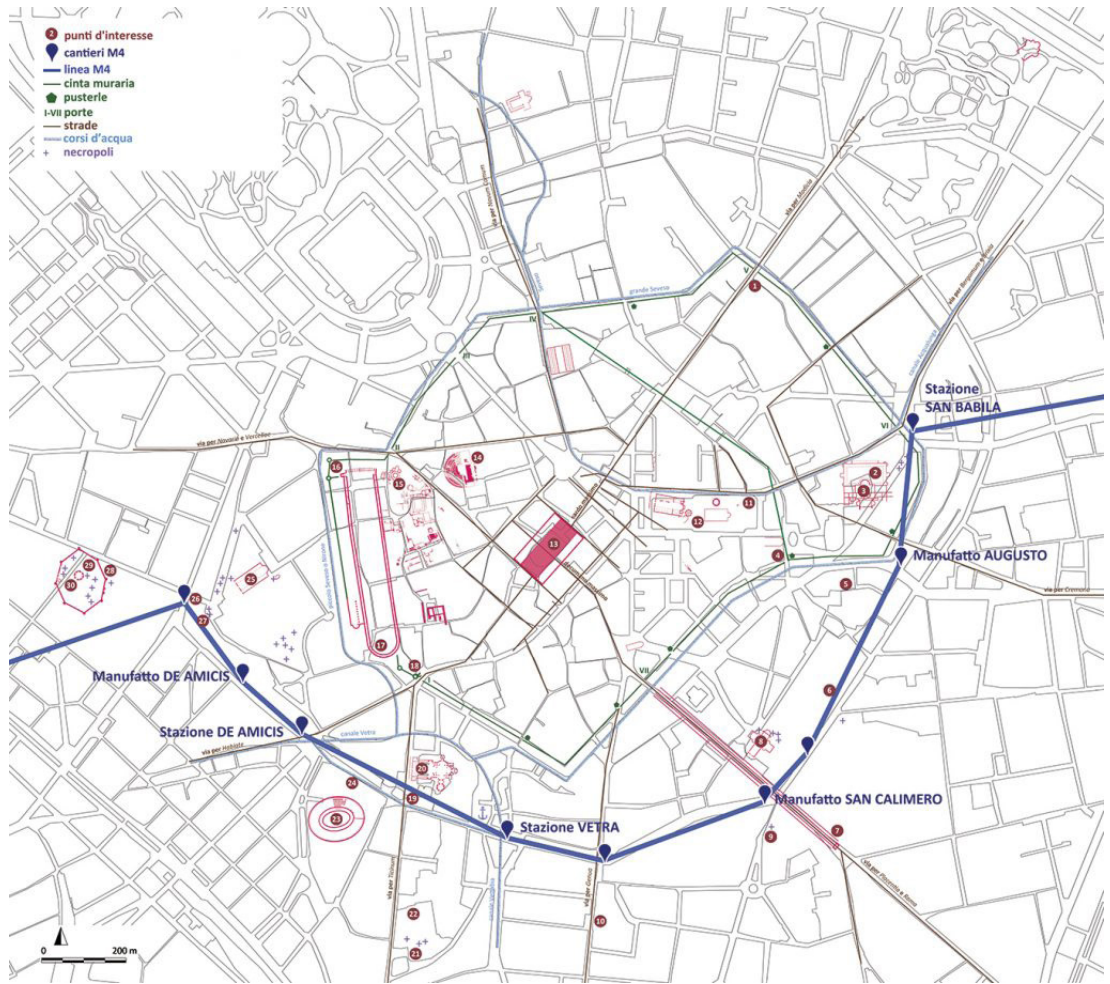


Fig. 1: Il cantiere della Linea 1 della Metropolitana di Napoli a Piazza Municipio. Lo scavo mostra la stratificazione del sottosuolo: la 'città per layer'.

2 | Resilienza e continuità: la trasformazione ‘attiva’ del passato e il progetto di ‘risignificazione’ delle rovine nelle metropolitane di Milano, Roma e Napoli

Progettare in ambito archeologico implica un rapporto diretto, continuo – e mai facile – con l'identità dei luoghi e con la memoria in essi stratificata. Nella fertile zona franca tra l'identità e la memoria, i segni della ‘città altra’, passata, rivendicano il proprio ruolo di sentinelle del tempo, portatrici di valori (storici, artistici, paesaggistici) e di valenze espressive, estendendo il loro significato da atto concluso a potenzialità in itinere, rispondente ad una processualità aperta, tutta giocata sul rapporto tra il principio della permanenza e quello della trasformazione. Nei luoghi archeologici riaffiorati dalle profondità delle città si sviluppa quello che Luigi Franciosini definisce un «lento processo di acquisizione degli elementi della realtà che induce a percorrere a ritroso l'accaduto, strato dopo strato, frammento dopo frammento, tracciato dopo tracciato, nell'obiettivo di intuire e riconoscere le analogie, le corrispondenze, soffermandosi sulle discontinuità, sulle permanenze e le variazioni, le resistenze e le fragilità» [Miano 2014, 256]. La trasformazione dei luoghi connotati dalla presenza delle testimonianze del passato è legata ad un bisogno, vivo e pulsante, di rendere le rovine parte attiva del paesaggio contemporaneo, tramite nuove interpretazioni progettuali, aprendo così ulteriori scenari di ricerca: oltre alla comprensione della storia e della riscoperta del bene, è infatti indispensabile una lettura delle rovine che si riferisca al presente e al futuro a cui la sua riscoperta le destina [Eco 1988, 18]. Quando la scoperta ‘accade’ accidentalmente durante la realizzazione di opere infrastrutturali per la città, forte è la necessità di «progettare le rovine» [Piano 1988, 108] per renderle parte integrante del nuovo e per esaltarne le potenziali qualità, attraverso una riscrittura del palinsesto fatta di note preziose incastonate in un brano urbano dai significati multipli: in questo senso, l'archeologia stessa viene intesa come «fattore della fruizione culturale e [...] come componente basilica del radicamento dell'insediamento attuale sul più profondo layer delle metropoli, [...] superando le procedure di recinzione e vincolazione mediante progettazioni di nuove sintesi» [Terranova 2014, 25-27]. Il progetto delle linee metropolitane milanesi, romane e napoletane, opera in tale direzione: le nuove stazioni e i relativi spazi connettivi diventano vere e proprie fermate-museo che consentono una lettura trasversale, dinamica, multiscalare e multitemporale delle città.

Nel capoluogo lombardo, la linea M4 mette, infatti, in comunicazione diretta la futuristica city con la Mediolanum antica, attraverso quello che è stato definito «Viaggio nel tempo con M4»: Milano, città di oltre due millenni, nella corsa incessante verso lo spinto rinnovamento della sua immagine come città mitteleuropea, ha spesso occultato nel sottosuolo la sua storia. Grazie ai lavori per la costruzione della nuova tratta, ha riscoperto la memoria ricucendo il tessuto urbano contemporaneo con quello del suo passato: il progetto di questa linea è stato segnato dalle scoperte archeologiche e la presenza dei resti antichi ha determinato la programmazione dei successivi scavi. L'Assessorato alla Mobilità del Comune di Milano, la Soprintendenza per l'Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Città Metropolitana di Milano, la M4 spa e la MM spa, hanno promosso il progetto di allestimento di pannelli informativi posti sui cantieri delle nuove fermate, permettendo una partecipazione attiva della cittadinanza alle nuove scoperte archeologiche. Il tratto centrale della M4, compreso fra le stazioni San Babila e Sant'Ambrogio, tocca infatti alcuni luoghi di grande importanza per la memoria storica, poiché essa corre nella periferia della città romana, della Mediolanum capitale imperiale, imbattendosi nelle mura di cinta, nelle grandi strade extraurbane, nelle basiliche paleocristiane e nelle aree cimiteriali. Nei cantieri delle stazioni sopra citate sono emerse le testimonianze più toccanti: tombe di uomini, donne e bambini sono state restaurate e conservate al Museo Nazionale. La linea M4 segue, inoltre, il circuito dei



Navigli corrispondente alla cinta medievale e invita alla scoperta del complesso sistema di canali artificiali che caratterizza la città sin dall'epoca dei romani, ampliandosi e trasformandosi nel corso dei secoli: i ritrovamenti più importanti in tal senso sono stati fatti in via Santa Sofia (stazione Santa Sofia e manufatto San Calimero), in piazza Vetra (stazione Vetra) e soprattutto in corrispondenza di piazza Resistenza Partigiana (stazione De Amicis), dove sono tornati alla luce i resti del ponte e della pusterla dei Fabbri, appartenenti al sistema difensivo approntato a partire dall'età medievale: in questo caso, il muro appartenente al ponte sull'antico Naviglio di San Girolamo è stato smontato e al termine dei lavori ricollocato all'interno della stazione, diventando parte integrante del progetto delle nuove stazioni. Allo stesso modo, anche la colonna del Verziere è stata temporaneamente spostata dal cantiere per il manufatto Augusto insieme alla statua del Redentore che la coronava per poi essere ricollocata nella nuova stazione, come prezioso frammento: tale smontaggio del monumento ha consentito un'ulteriore scoperta poiché nel basamento è stata ritrovata una colonna più antica di cui non si conservava memoria se non in letteratura e che risale ai tempi dell'arcivescovo Carlo Borromeo.

I principali monumenti di Mediolanum e i punti d'interesse lungo i cantieri della linea M4 sono: 1) Mura tardoromane; 2) Terme; 3) Chiesa di San Vito in Pasquirolo; 4) Mura tardorepubblicane; 5) Chiesa di San Bernardino alle Ossa; 6) Ca' Granda; 7) Via porticata; 8) Basilica di San Nazaro in Brolo; 9) Chiesa di San Calimero; 10) Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso; 11) Duomo; 12) Complesso episcopale; 13) Foro romano; 14) Teatro; 15) Palazzo imperiale; 16) Museo Archeologico; 17) Circo; 18) Porta Ticinensis romana; 19) Porta Ticinese medievale; 20) Basilica di San Lorenzo; 21) Basilica di Sant'Eustorgio; 22) Museo Diocesano; 23) Anfiteatro; 24) Antiquarium Alda Levi; 25) Basilica di Sant'Ambrogio 26) Pusterla di Sant'Ambrogio; 27) Chiesa di San Michele sul Dosso; 28) Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia; 29) Basilica di San Vittore al Corpo; 30) Mausoleo imperiale.

La commistione tra archeologia e infrastruttura caratterizza anche la costruzione della linea C di Roma che, attraversandola da nord-est a sud-ovest, intercetta ritrovamenti archeologici fondamentali per gettare nuova luce sugli aspetti storici dell'Urbe: essi rappresentano una opportunità sia per le nuove scoperte sia per valorizzare l'infrastruttura stessa e la città, realizzando una metropolitana archeologica, come a Napoli, a Corinto, ad Atene. Gli scavi della nuova stazione, durati tre anni, hanno consentito di esplorare una stratigrafia di oltre 20 metri di profondità con il ritrovamento di migliaia di reperti su una superficie complessiva di quasi 3.000 metri quadrati. Dal punto di vista funzionale, la Linea C permetterà di collegare questo settore alla Linea A, entrando di diritto tra le più moderne e tecnologiche metropolitane in esercizio a livello europeo. Ma il carattere futuristico della linea è strettamente connesso al suo passato, poiché su questa tratta la fermata San Giovanni rappresenta la prima stazione-museo della rete metropolitana di Roma, su tre piani, che darà modo ai viaggiatori non solo di raggiungere la destinazione desiderata, ma anche di poter leggere le stratificazioni del palinsesto urbano, scendendo e risalendo dalle viscere della città, percorrendo a ritroso la sua storia e godendo di uno spaccato di vita antica assolutamente inedito. Il progetto di allestimento della stazione, affidato al Dipartimento di Architettura e Progetto dell'Università di Roma La Sapienza, nella persona dei professori Lambertucci e Grimaldi, è stato sviluppato con l'intento di restituire il carattere stratigrafico dei luoghi, secondo quanto emerso durante lo scavo, con il dipanarsi di una storia narrata attraverso le superfici liminari che si sviluppano lungo i percorsi orizzontali e verticali degli ambienti di stazione. La fermata infatti è stata allestita come un museo, con reperti inseriti nelle teche e scelti tra i più rappresentativi dell'epoca moderna e antica, accompagnati da pannelli esplicativi: tra i frammenti esposti si troveranno pezzi di tubature in coccio di un impianto di irrigazione della prima età imperiale, anfore, utensili del I secolo d.C., gioielli in oro, monete, lucerne, statue, resti di un servizio di piatti rinascimentale, tracce di palazzi dell'Ottocento, e infine segni moderni che ripercorrono un viaggio della memoria contro-senso, che torna all'epoca preistorica. Nel progetto di allestimento le varie epoche sono caratterizzate da colori diversi; sono azzurre le epoche moderne, rosse quelle al piano -2 relative alla Roma imperiale; verdi, le ricostruzioni computerizzate di fossili, mammut e della natura incontaminata: a questo livello vi sarà la banchina, dove i treni sfrecceranno, ripercorrendo i tracciati dei primi insediamenti umani di quella che sarebbe diventata la città dei grandi imperatori e di una storia assolutamente straordinaria. L'allestimento della nuova stazione vuole realizzare un'esperienza immersiva nella storia del luogo mediante un criterio di narrazione, 'lo stratigrafo', che faccia percepire mentre ci si muove per viaggiare da un luogo all'altro della città l'attraversamento degli strati della Storia e delle tante storie emerse durante gli scavi, sia in senso spaziale che temporale.

Come Roma e più di Roma, la città di Napoli rappresenta l'esempio più emblematico e ricco delle

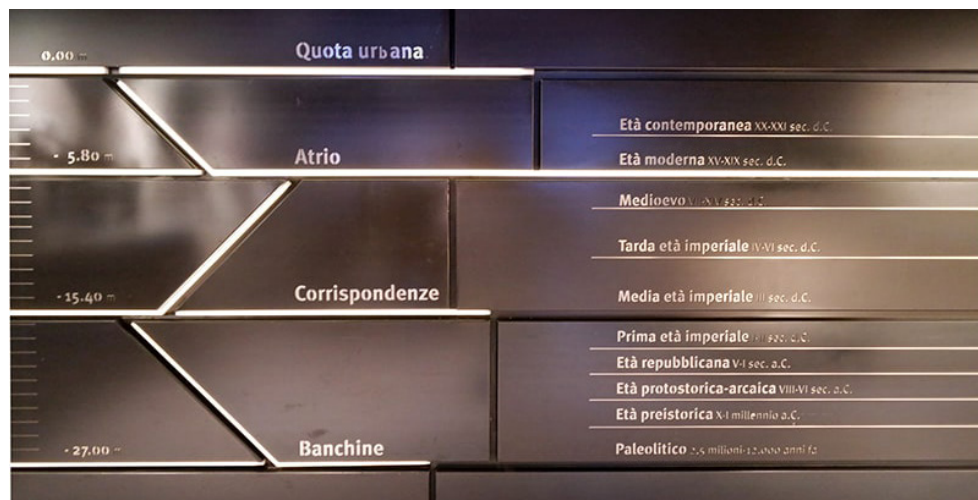


Fig. 3: Lo stratigrafo come strumento della narrazione nella stazione San Giovanni, linea C di Roma.

Fig. 4: Integrazione dei rinvenimenti archeologici nella Fermata Municipio della Linea 1, Metropolitana di Napoli (pagina seguente).

Fig. 5: Metropolitana Linea 1 di Napoli, Fermata Duomo (pagina seguente).

Fig. 6: La città verticale: stazione Duomo, Metropolitana Linea 1 di Napoli (pagina seguente).

cosiddette ‘stazioni-archeologiche’ con le fermate della Linea 1. Numerosi i ritrovamenti lungo la nuova tratta metropolitana: già nel 2000, con gli scavi della fermata Salvator Rosa, sono emersi i ruderi di un ponte romano facente parte della via Antiniana e inglobato nel XVIII secolo in un palazzo; durante i lavori per la stazione Dante sono stati riportati alla luce frammenti ceramici sia di uso quotidiano che nobile databili in un arco di tempo che va dal XIII al XVI secolo; negli scavi della stazione di Toledo sono emersi numerosi reperti, attribuibili a diverse epoche, da quella preistorica (tracce incrociate di arature associate a frammenti di ceramica del Neolitico), a quella romana (blocchi di tufo giallo napoletano con fasce di laterizi, facenti parte probabilmente di un edificio termale del II secolo d.C.) sino a quella aragonese e vice-reale (fortificazioni di fine XV secolo e mura di scantinati

di edifici risalenti al XVI secolo); con la realizzazione della stazione Municipio è stato possibile ritrovare il porto romano, grazie al rinvenimento di quattro barche risalenti dal I-II secolo d.C. e riportare alla luce le mura della seconda torre del Castel Nuovo. I lavori della stazione Università invece sono durati dieci anni proprio per la presenza di scoperte significative, quali parti della fortificazione bizantina costruita con elementi architettonici provenienti da un monumento di età imperiale, oltre ad un capitello corinzio, una semicolonna, un blocco angolare decorato. Nella stazione Duomo sono invece emersi resti di un imponente edificio pubblico, costruito in età augustea in occasione dei giochi Isolimpici, una fontana marmorea del XII secolo, numerosi frammenti dell’antico Gymnasium, il podio di un edificio religioso in opera laterizia, lo scheletro di un bambino e la testa di un esponente di spicco della gens Giulio-Claudia. Infine, la realizzazione dei pozzi di ventilazione della stazione Garibaldi ha consentito di ritrovare oltre a resti di fondazione precedenti al Risanamento anche le mura di epoca romana che hanno permesso di tracciare più precisamente il perimetro sud-orientale dell’antica Neapolis, in un’area notoriamente deputata ad attività sportive o di svago.

In particolare il processo sempre continuo di trasformazione del progetto del nuovo in relazione alle tracce del passato che di volta in volta appaiono nel sistema urbano contemporaneo è visibile nella fermata-museo Municipio di Alvaro Siza e nella stazione Duomo di Massimiliano Fuksas. Nel caso di Piazza Municipio, Siza ha attualizzato l’idea progettuale mettendo ora in rilievo l’archeologia, ora la sua relazione con il contesto urbano che la circonda: le rovine archeologiche sono parte integrante della nuova stazione, proponendosi in continuità con le nuove strutture contemporanee e con la città stratificata. Una città, Napoli, che è la città per layer per antonomasia: una città che Siza definisce «effervescente. [Una città in cui] si vede il traffico che mette insieme macchine, moto, pedoni, archeologia, nuova architettura. Tutto mescolato, tutto si regge senza grandi traumi. È una città di grandi convivenze e tolleranza. [...] In città tutto funziona, non c’è taglio tra antico e moderno. Come il mio progetto per il museo. Senza fratture» [Repubblica.it 2018]. La fermata Municipio rappresenta uno dei più evidenti esempi di ‘parco archeologico compresente con il centro urbano’, inglobato nella stazione della metropolitana: qui coesistono rovine e nuova architettura, a differenza delle più vicine Pompei o Ercolano in cui le rovine sono isolate dal contesto. Come scrive lo stesso Siza: «[Qui] c’è la vita intorno. Archeologia e architettura sono



dello stesso materiale della città, è un caso unico» [Repubblica.it 2018]. Questa assenza di fratture consente la compresenza e le frequenti promiscuità delle rovine archeologiche nei contesti contemporanei e fa sì che ci sia l'interferenza continua di uno spazio e di un tempo cristallizzato con uno spazio dinamico e attuale che produce reazioni diverse, caso per caso: spesso la paura di queste reazioni è stata tenuta a bada con i recinti archeologici, segnando una discontinuità fisica e artificiosa tra le due città, del passato e del presente. Pensare per progetti, invece, permette di far vivere attraverso una contaminazione feconda i molteplici tempi dell'alterità urbana.

Centrale nella definizione del progetto di Fuksas della fermata Duomo è il ritrovamento delle fondamenta del tempio risalente al I secolo a.C.: qui, è la rovina a determinare il disegno e l'immagine della stazione, trasformandola in un'area museale unica. In essa la presenza e la permanenza della materia antica conduce ad un ispessimento delle tracce e del loro significato documentario, ma allo stesso modo è proprio dalle tracce antiche che scaturisce l'azione progettuale, che ne evidenzia e ne rende necessarie delle modificazioni. Modificazioni che si presentano come alterazioni dei principi connotativi sia delle preesistenze (contesto urbano) che delle azioni future (progetto del nuovo): ossia come 'azioni altre', aggiuntive, agenti sui caratteri propri delle architetture in rovina, finalizzate a dar vita e ad esprimere nuove forme architettoniche che interpretano gli elementi essenziali solidificati nella memoria del rudere. Per preservare i ruderi, l'architetto definisce una struttura a forma di bolla geodetica con una struttura triangolare in acciaio e vetro, concepita per lasciare entrare la luce naturale diretta che si presenta come un forte elemento attrattivo nella piazza Nicola Amore, inserendosi con carattere nel contesto urbano preesistente. Il vetro consente la leggibilità visiva e la continuità dall'esterno verso l'interno, conferendo al tempo stesso leggerezza al volume e deformando l'asse urbano al fine di denunciarsi come elemento catalizzatore. Il primo livello del seminterrato, inscritto concettualmente all'interno dell'ellisse di base della 'bolla', ospita il tempio; il secondo livello interrato della stazione corrisponde al piano mezzanino, dedicato alla mobilità e al viaggio urbano, in cui l'esperienza percettiva subisce un cambiamento e il ritmo del viaggio è dato da colori e trame geometriche. Una lettura ancora una volta stratigrafica della città 'verticale', della città 'in sezione' che traspare ancora una volta attraverso i segni contemporanei incisi in un palinsesto dal profondo spessore.

3 | Dalla lettura stratigrafica della 'città in sezione' alla condizione di multitemporalità simultanea

Non esiste un modo univoco nell'osservare l'immagine di una città e delle architetture che la compongono; non vi è un'unica lezione da imparare dopo l'esperienza vissuta tra le parti di un sistema urbano; non vi sarà sempre un unico modo per osservare ed attraversare uno spazio. Questo perché l'architettura della città coinvolge non solo la mente umana ma anche il corpo e i sensi tutti: da qualsiasi punto si inizi ad osservare, a percorrere, ad interpretarla, si potranno muovere ipotesi, giudizi, sensazioni differenti man mano che essa si dispiega allo sguardo e alla percezione dell'uomo che dentro e fuori di essa si muove. Tuttavia esiste una sequenzialità, come scrivono Giuseppe Mazzariol e Giuseppe Barbieri: «tutta l'architettura – e ciò che la distingue dalla pittura – è giocata su un dopo; c'è un davanti, un dietro, un dentro, dei percorsi, una processione inimmaginabile sulla superficie del dipinto, o sull'immagine del cinema, dove conta soltanto un presente» [Dal Co, Mazzariol 1984]. La tridimensionalità dei manufatti architettonici e le relazioni tra essi nella definizione degli spazi urbani, dunque, permette l'esistenza di questa sequenzialità o meglio della loro esplorazione in sequenza [Arnheim 1981] da parte del fruitore, legando indissolubilmente l'elemento temporale alla spazialità esperita. In particolar modo, nel

progetto delle opere che hanno a che fare con la scoperta degli strati che definiscono la città, questa condizione assume una valenza ancora più profonda: il tempo del ‘racconto dei layer del passato’, con cui l’intervento del nuovo deve rapportarsi, si fonde con il tempo della ‘comprensione’ articolato attraverso il tempo della ‘percorrenza’. Se il primo necessita di una logica espositiva cronologica, didascalica e scientifica, il secondo supera tali vincoli per rimettersi alla personale rielaborazione dell’esperienza da parte del fruitore. Nel caso delle metropolitane realizzate nel cuore di città stratificate, saranno i sistemi di risalita – ascensori, scale mobili, rampe – a consentire tale lettura multi-temporale e spaziale, consentendo talvolta una narrazione continua e didascalica tra i layer della storia o, di contro, una lettura intermittente e selettiva. Un sistema di connessione lento, come ad esempio quello delle scale o delle rampe mobili permette una lettura in sezione e l’attraversamento di tutti gli strati intercettati nella percorrenza verticale della storia. Un sistema di connessione veloce, come quello degli ascensori e delle pedane elevatrici invece fa sì che nella discesa/risalita vi siano dei salti temporali, delle selezioni critiche di parti, delle scelte precise da parte del progettista per la connessione di diverse quote della città, bypassando porzioni di spazi e tempi. Differenti modalità di movimentazione nello spazio porteranno dunque a differenti modalità di esperienza dei tempi e dei layer del passato in relazione alla città contemporanea.

4 | Conclusioni

La duplice valenza di racconto e di comprensione che ha il tempo della percorrenza è strettamente legata, in maniera non secondaria, anche al concetto di memoria e della sua durata ‘a breve termine’ e ‘a lungo termine’. Se la memoria a breve termine è quella che consente di seguire il filo del discorso e lo svolgersi della storia, sarà la memoria a lungo termine che consentirà di ricordare il significato delle parole. Il tempo del racconto sarà, dunque, quello che avrà un effetto chiarificatore e immediato sull’attenzione del fruitore, mentre, attraverso la percorrenza dei layer della città, si elaborerà il tempo della comprensione che necessiterà di una diluizione maggiore nella coscienza. L’intervento architettonico che sintetizza il rapporto con le rovine dei tempi passati deve tener conto di questa doppia dimensione temporale, rendendo immediatamente legibili le preesistenze, evidenziandole e valorizzandole, ma al tempo stesso deve essere in grado di creare una realtà nuova, capace di suscitare emozioni che si radicano nella memoria e permettendo una comprensione più profonda del contesto. Oltre a trasmettere il valore storico e didascalico delle multiple storie della città, il progetto del nuovo dovrà anche avere la valenza di sistema architettonico e paesaggistico plurisemantico: un insieme compatto e complesso fatto di materia antica, di parti aggiunte, di significati originari e rinnovati, di tempi e segni stratificati, che si svela nel momento in cui antico e nuovo si connettono nella contemporaneità esperita dal fruitore.

Bibliografia

- ARGAN, G. C. (1974). *Il Revival*, Milano, Gabriele Marotta Editore.
- ARNHEIM, R. (1981). *La dinamica della forma architettonica*, Milano, Feltrinelli.
- BARBANERA, M. (2014). *Osservazioni marginali sul destino degli edifici antichi in rapporto alla modernità*, in *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, a cura di A. CAPUANO, Macerata, Quodlibet.
- CARLINI, A. (2009). *Architettura per l'archeologia* in *Arch. it.arch. Dialoghi di Archeologia e Architettura. Atti dei seminari 2005-2006*, a cura di P. PORRETTA, Roma, Edizioni Quasar.
- CHAMBERS, I. (2013). *Rovine, archeologie e archivio postcoloniale*, in *Re-enacting the past. Museography for conflict heritage*, a cura di M. BASSANELLI, G. POSTIGLIONE, Palermo, LetteraVentidue.
- DAL CO, F. (1984). *Carlo Scarpa, opera completa*, Milano, Electa.
- DERRIDA, J. (2008). *Il filosofo e gli architetti*, in *Adesso l'architettura*, a cura di F. VITALE, Milano, Scheiwiller.
- DERRIDA, J. (2008). *A proposito della scrittura. Jacques Derrida e Peter Eisenman* in *Adesso l'architettura*, a cura di F. VITALE, Milano, Scheiwiller.
- ECO, U. (1988). *Osservazioni sulla nozione di giacimento culturale in Le isole del tesoro. Proposte per la riscoperta e la gestione delle risorse culturali*, a cura di U. ECO, F. ZERI, R. PIANO, A. GRAZIANI, Milano, Electa.
- FERLENGA, A. (2014). *Segni*, in *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, a cura di A. CAPUANO, Macerata, Quodlibet.
- FRANCIOSINI, L. (2002). *Archeologia e progetto*, in *Archeologia urbana e progetto di architettura: seminario di studi*, a cura di M.M. SAGARRA LAGUNES, Roma, Gangemi.
- GREGOTTI, V. (1987). *Della narrazione in architettura*, in «Casabella», n. 540.
- HILD, A. (2012). *Continuation. Material Recycling*, in *Reduce Reuse Recycle – Architecture as Resource*, a cura di M. PETZET, F. HEILMEYER, Ostfildern, Berlin, Hatje Cantz Verlag.
- IZZO, F. (2014). *Sostenere la civiltà. Contemporaneità e topografia del tempo* in *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, a cura di A. CAPUANO, Macerata, Quodlibet.
- KOOLHAAS, R. (2012). *Cronoqaos*, in «Dromos. Libro Periodico di Architettura», n. 2, Il Melangolo.
- Le scoperte archeologiche sul tracciato della metropolitana b di Roma (1939-1953) dall'archivio gatti* (2015), a cura di C. BUZZETTI, G. PISANI SARTORIO, Roma, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER.
- MARTELLIANO, V. (2014). *La territorializzazione della scoperta archeologica. Dal bene memoria alla relazione memoria*, in *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, a cura di A. CAPUANO, Macerata, Quodlibet.
- MIANO, P. (2014). *Indagine archeologica e programma architettonico*, in *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, a cura di A. CAPUANO, Macerata, Quodlibet.
- MONACO, A. (2012). *Progetto aperto. Cinque strategie di architettura*, Foggia, Libria.
- NICOLIN, P. (1986). *Quinta da Malagueira, Evora*, in *Professione Poetica*, a cura di A. SIZA, Milano, Electa.
- NIETO, F., SOBEJANO, E. (2013). *Memory and Invention*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- PAGANO, L. (2014). *Architettura 'quarta natura'*, in *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, a cura di A. CAPUANO, Macerata, Quodlibet.
- PIANO, R. (1988). *Pompei, progetto per la città del tesoro* in *Le isole del tesoro. Proposte per la riscoperta e la gestione delle risorse culturali*, a cura di U. ECO, F. ZERI, R. PIANO, A. GRAZIANI, Milano, Electa.
- RISPOLI, F. (1990). *Forma e Ri-forma*, Napoli, CUEN.
- ROGERS, E.N. (1968). *Editoriali di architettura*, Torino, Einaudi.
- ROSSI, A. (1972). *Architettura, architettura analitica, città analoga (1972), 5 novembre 1972-31 dicembre 1972*, in *Aldo Rossi. I Quaderni Azzurri: 1986-1992*, a cura di F. DAL CO, Milano, Electa, 1999.
- SECCHI, B. (2010). *Collage City*, in *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, a cura di M. MARZO, Venezia, Marsilio Editori.
- TERRANOVA, A. (2014). *Frammenti*. In *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, a cura di A. CAPUANO, Macerata, Quodlibet.
- VIOLA, F. (2013). *Pietra su Pietra. La storia come materiale di progetto*, Milano, Cues.

History and iconography in the architectural work of the Galli Bibiena

From the Nancy Opera House to the Lisbon Royal Opera House of Tagus, towards a three-dimensional reconstruction methodology

Eduardo Durão Antunes, Pedro Gomes Januário

Universidade de Lisboa - Lisbon School of Architecture

Abstract

Known as one of the most important families of architects and stage designers of the eighteenth century, the Galli Bibiena family worked for the main European courts, where they earned international notoriety. This paper aims to present a series of analyses made between the Nancy Royal Opera House (1709) and the Lisbon Royal Opera House of Tagus (1755), to deepen the current knowledge of these two buildings, regarding their use of proportion and a set of elements in the formation of a common morphological iconography, towards a methodology for the obtaining and validation of buildings' 3D reconstruction proposals.

Storia e iconografia nell'opera architettonica del Galli Bibiena. Dall'Opera di Nancy all'Opera del Tago, verso una metodologia di ricostruzione tridimensionale

Conosciuta come una delle famiglie più importanti di architetti e scenografi del XVIII secolo, la famiglia Galli Bibiena ha lavorato per le principali corti europee, dove ha guadagnato notorietà internazionale. Questo lavoro presenta le analisi fatte tra l'Opera di Nancy (1709) e l'Opera del Tago (1755), per approfondirne l'attuale conoscenza sia riguardo l'uso delle proporzioni sia per la formazione di un'iconografia morfologica comune, proponendo la sperimentazione di una metodologia per l'ottenimento e la convalida delle proposte di ricostruzione 3D degli edifici.

Keywords: Galli Bibiena, Iconography, 3D Reconstruction.

Galli Bibiena, Iconografia, Ricostruzione 3D.

Eduardo Durão Antunes has a Master's Degree in Architecture from the Lisbon School of Architecture since 2015. Currently, he's a research fellow at Sustenta – Laboratory for Sustainable Design (CIAUD), where he has participated in research projects and activities on "sustainable design".

Pedro Gomes Januário is a professor at the Lisbon School of Architecture since 1994, in the area of Visual Communication, having taught within the Geometry and Computation scope. He has also a PhD Degree in Architecture from the Superior Technical School of Architecture of Madrid since 2008.

Authors: eduardoantunes.ciaud@fa.ulisboa.pt, januario@fa.ulisboa.pt

Received March 30, 2018; accepted December 6, 2018

1 | Introduction: The Galli Bibiena

Considered internationally as one of the most important dynasties of architects and scenographers of the baroque era [Lenzi 1997, 11], the Galli Bibiena family originated from the Tuscan locality of Bibiena, having settled in Bologna in 1628 [Lenzi 2000, 20]. Ferdinando Galli Bibiena (1657-1741), described in a manuscript entitled "*Memoria della ñ[ost]ra Casa (...)*", the origins of his family [BCA.Bo, *Manuscritti e Rari*, Ms B.35, fl. 229v; Cf. Januário 2008, Vol.II, Doc. 75]. In this document, he identified the origin of his family while explaining the reason for the epithet, Bibiena, acquired by his father during his stay in the workshop of Francesco Albani (1578-1660). From the numerous offspring of Giovanni Maria Galli, detto il Bibiena (1618-1665), stood out Maria Orliana (1655/6-1749) as an excellent painter, and Ferdinando Galli Bibiena, as well as Francesco Galli Bibiena (1659-1739), as the founders of a dynasty of quadrat painters, architects, set designers, and academics. From Ferdinando's descendants, Alessandro (1686-1748), Giovanni Maria Fabiano (1693-1777), Giuseppe (1695-1757), and António Luigi (1697-1774) accompanied his father in artistic careers, particularly as civil architects and set designers. On the other hand, from Francesco's descendants, only his son Giovanni Carlo Sicinio (1717-1760) followed the artistic path as an architect and set designer. However, it was Giuseppe's bloodline that continued spreading the name Galli Bibiena by the main European courts in the second half of the XVIII century and first half of the XIX century, particularly Carlo Bernardo (1721-1787), Ferdinando António (1727-1788), and finally his grandson Filippo (1765-1842) [Lenzi 2000, *passim*].

2 | The Nancy Opera House

Leopold I, Duke of Lorraine, invited Francesco Galli Bibiena to idealize and design the Nancy Opera House. The theatre was built between April 1708 and November 1709. It is interesting to see that the Duke resorted to an Italian architect, which might have been due to the success of his previous project for the Grosses Hoftheater in Vienna, according to Myers [1975, 15]. Or due to the presence of the Desmarest court (1661-1741) which had been called in 1707 to reorganize operatic and musical services, according to Deana Lenzi [1979, 111]. It is also pointed out that there would be a need to face Versailles and its court theater. And that the Duke would have opted for the “great Italian specialist”, Francesco, who had recently achieved great success at the Vienna court [ibid], despite this taste being to the liking of the Duchess, Elisabeth-Charlotte d’Orléans [Antoine 1965, 2].

Although Leopold I of Lorraine initially chose to distance himself from the War of Spanish Succession, a conflict between the Bourbons and Habsburgs houses. Leopold decided to opt for a position of neutrality and was forced to transfer his court to Lunéville during the invasion of Nancy in 1709 by the troops of King Louis XIV, not being able to watch the inauguration of his opera house that same year. Five years later, the duke and his court returned to the city, but without additional financial means, he couldn’t provide the theater with more performances. Thus, after several re-utilizations of the building for various purposes during the War of Austrian Succession between 1740 and 1748, the theater was destroyed in the year 1818 [Antoine 1965, 2-3; Myers 1975, 15; Lenzi 1979, 111].

About the Nancy Opera House, four sets of drawings are known: the first existing in Nancy, at the *Musée Lorrain*, corresponding to the proscenium, the longitudinal section and the ceiling plan [Lenzi 1979, Cf. Antoine 1965, 7, fig. 2, 4, 6]; the second set existing in Lisbon, in the National Museum of Ancient Art, and consisted of the drawings of the project actually built, according to Lenzi [1979, 111; Cf. Antoine 1965, 7, fig. 3]; the third set in Paris, at the *Musée du Louvre*, similar to the drawings in Lisbon, according to Lenzi [1979, 111; Cf. Antoine 1965, 6]; and the fourth and final set existing in New York at the Metropolitan Museum, with inventory no. 1972.713.61 (longitudinal section, floor plan of the audience and stage) and no. 1972.713.60 (theater plan, cross-section by the proscenium and the royal stateroom, and ceiling plan), according to Lenzi [1979, 111; Myers 1975, 14-16].

Antoine [1965], Myers [1975, 15] and Lenzi [1979, 111] agree that the drawings existing in Nancy are indeed a first version designed by Francesco. While the drawings in Lisbon correspond to the built project, the ones existing in Paris could be copies delineated by Francesco’s workshop collaborators, based on the Lisbon drawings. Concerning the New York drawings, Mary Myers points out: the difference suggests that our drawings [from NY] were made on completion of the building in November 1709. With that in mind, the variation between the Lisbon sheet and ours in the details of the treatment of the strapwork railings of the boxes suggests that ours represents the final version as erected. [1975, 15]. Therefore, the latter were the ones used in the latest study.

3 | The Lisbon Royal Opera House of Tagus

In 1750, after a long agony, King John V of Portugal died, and with him his particular vision of cultural politics. In May 1743, when the monarch was affected by hemiparesis, it triggered a process of successive restrictions on almost all entertainments. Both in court and in theaters, prohibiting even the performance of private dances, the only legally exception being the liturgical ceremonies [Brito 1989, 11; Januário 2008, Vol.I, 450].

The sense and opportunity to materialize this desire for change was made possible with King Joseph I of Portugal. This desire is also shared by most of the court, foreign merchants residing in Lisbon, and the theater business. With this cultural metamorphosis, the new monarch aimed to transport to the leading European courts and circuit of operatic representations. Thus, emphasizing a separation of his kingdom regarding his father's legacy. Despite that, he still relied on the complex diplomatic network created by his predecessor at the time of the *Igreja Patriarcal* creation [Januário 2008, I, 450-451].

In virtue of the wealth provided by the Brazilian gold mines, the king did not spare any expenses regarding his cultural policy. So, he hired the best artists to gather a worldwide company, and to build, for the first time in Portugal, a court theater destined to receive the Italian opera and all the technological and artistic apparatus associated with it [Januário 2008, Vol. I, 452]. Thus, not one but three theaters were erected between February 1752 and March 1755: the *Teatro do Forte dos Embaixadores* (September 12th, 1752), the Royal Theater of *Salvaterra de Magos* (January 21st, 1753), and the Lisbon Royal Opera House of Tagus (March 31st, 1755), all designed by Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena [Januário 2008, Vol. I, 84-87].

However, the attention of the king and court was centered on the latter, the *Casa da Ópera* (as it was designated) or Ópera do Tejo (as it is nowadays called, due to its proximity to the Tagus river). It began being built on July 7th, 1752, by the society of master masons Manoel Antunes Feyo, Manoel Francisco de Souza and partners, being João Pedro Ludovice the king's representative, and Estevão Pinto de Moraes the Royal Works Pointer. The carpentry work was made by Félix Vicente de Almeida, having begun in August of 1753. The building was composed of three volumes: one for the audience room, another for the stage, and a third for the outhouses. Located in the west continuation of the *Paço da Ribeira* Royal Palace (next to the present *Arsenal da Marinha*), the palace and the theater were connected by a richly ornamented stone walkway. The bell-shaped room had the capacity for 350 people in the audience and was organized in 38 cabins, hierarchized in 4 levels [Januário 2008, I, 301-302]. The theater was inaugurated on March 31st, 1755, on the occasion of the Queen's birthday, with the opera *Alessandro nell'Indie*, with music by David Perez and lyrics by Pietro Metastasio [Januário 2008, I, 540-557; Januário 2008, II, doc. 376].

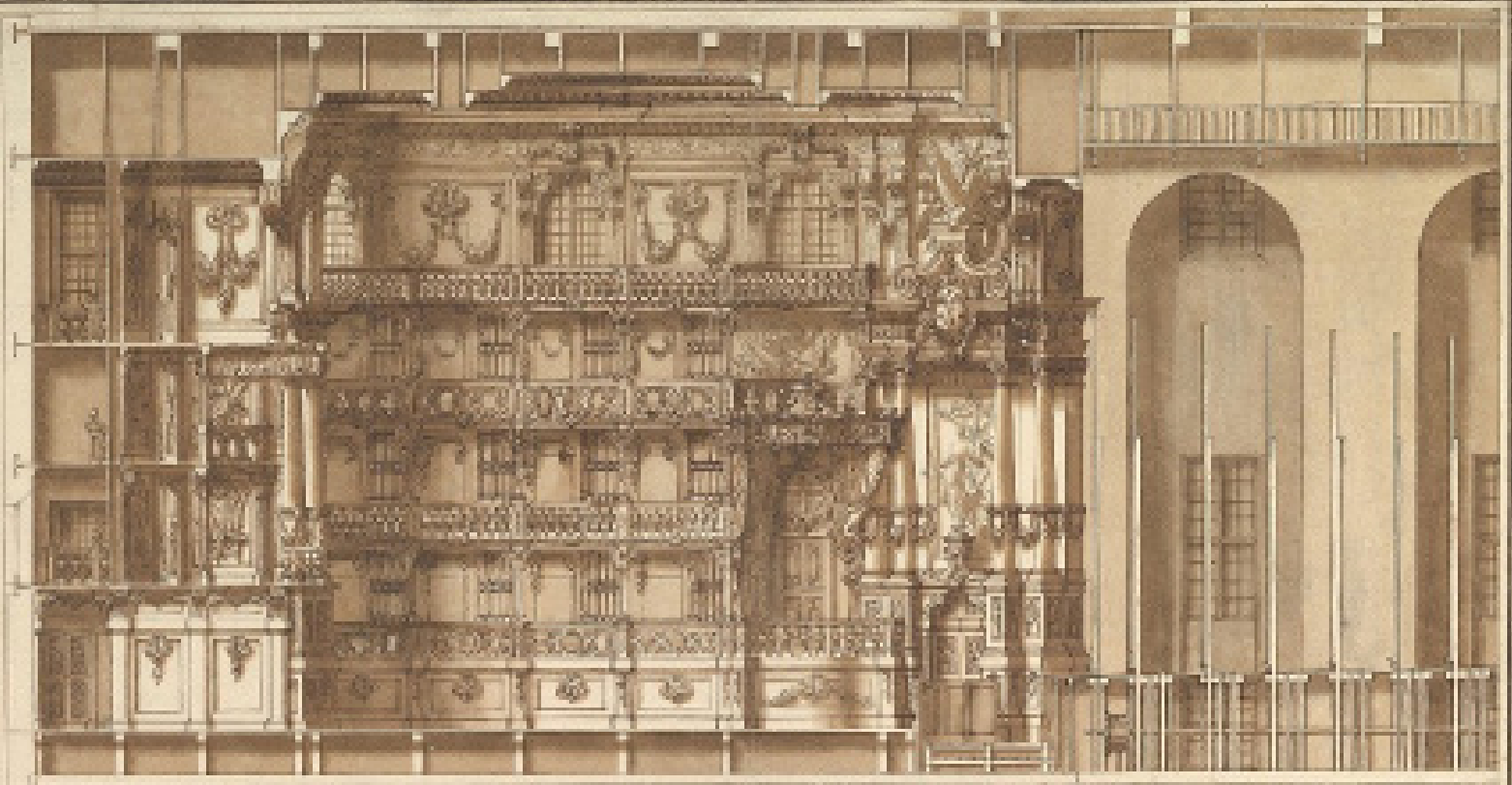
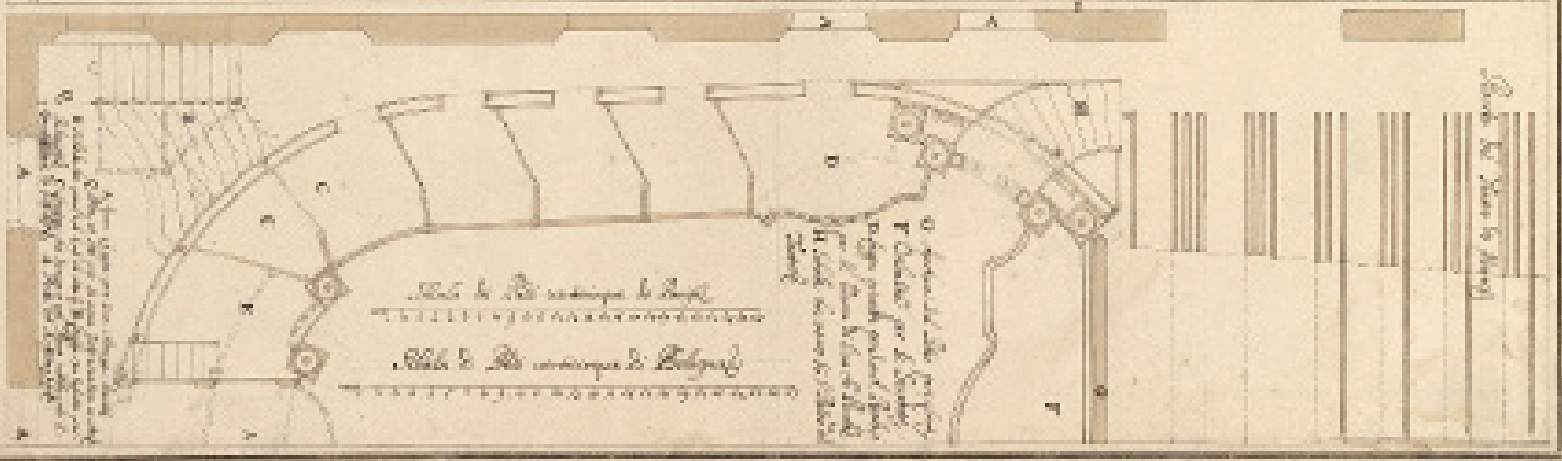
The various references to the grandeur of the theater are unanimous in the exaltation of its decorative splendor, as well as the brilliance of the spectacle itself, as can be seen in the news given by Gerard des Vismes [Januário 2008, II, doc.378]. It is also remarkable that today still exists a ticket on the opening of this opera, definitively validating the discussion about the opening date [Januário e Gallash-Hall 2009, 252-253, 268].

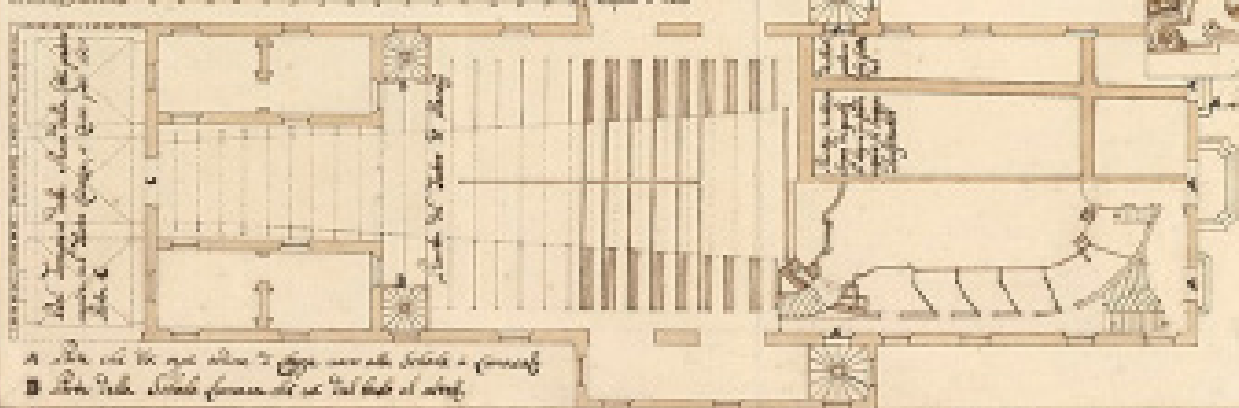
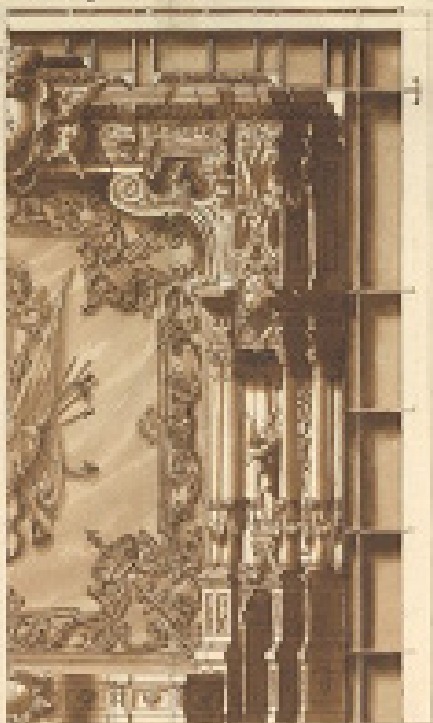
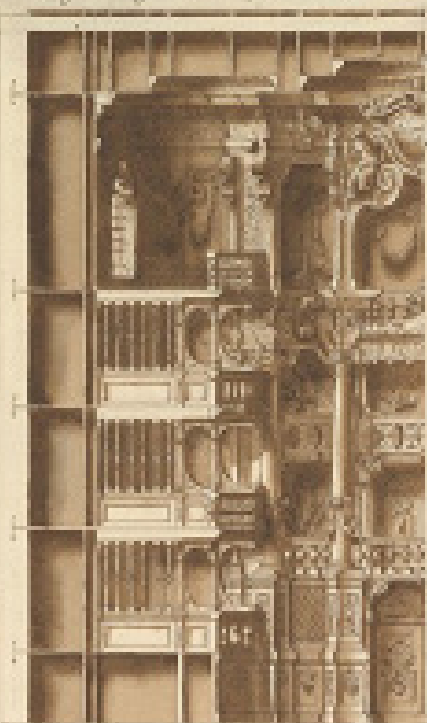
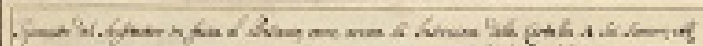
However, the life of this theater would be ephemeral, being reduced to rubble by the earthquake on November 1st, 1755, being its memory perpetuated in one of the engravings of Le Bas on the ruins of Lisbon.

as não à direita, mas achei a passagem ulterior que conduzia à rua principal, entulhada com as ruínas do Theatro, um dos mais sólidos, mais magníficos edifícios deste género na Europa, e que vinha de acabar-se com uma prodigiosa ddeste lugar [Largo do Corpo Santo] eu voltei para traz a buscar a rua que condozia para o Paço real ficando-me a Ribeira despeza. O aspecto de suas ruínas, desenhadas à vista acompanha esta narração [Januário 2008, I, 599, 226]. Um vasto montão de grandes pedras, cada uma das quaes de pezo de muitas dezenas de quintaes havia entulhado inteiramente a frente da magnifica casa de Mr. Bristow, que ficava defronte do dito [Jornal encyclopedico 1837, 54; Januário 2008, I, 593].

Fig. 1: Francesco Galli Bibiena, 1709. *Longitudinal section and floor plan of the audience and stage of the Nancy Opera House and cross-section by the proscenium and the royal stateroom, theater plan, and ceiling plan of the Nancy Opera House*. Dim.: 41.3 x 51.3 cm / 41.8 x 52.4 cm. Metropolitan Museum of New York, New York, Inv. no 1972. 713.61 / 713.60.

Plan de l'Église de Saint-Étienne



[illegible]

B. *Arctostaphylos*. *Arctostaphylos*, *Arctostaphylos*, *Arctostaphylos*.

3.1 Social and urban context

The Lisbon Royal Opera House of Tagus was intended to be a landmark, mirroring the policy that King Joseph I intended to establish, and therefore its project (conceived as a court theater, for personal use by the king and his court), as well as its location, ought to be unique. Thus, the Tagus Opera House was constructed as a continuation of a royal palace section called *Quartinho Novo* (built in the reign of King John V), as a way to associate his taste for music to his reign, and to keep attached to the King's Palace the theatre that would become the most famous representation stage in the country. The theater had an access through a large hall, preceded by a gallery, which was in front of the Patriarchal Church (located north).

O snr. Rei D. João V acrescentou outro quarto a este palácio: é o que fica no largo da Patriarcal e corre até ao theatro da opera. [...] Dous lanços d'este quarto abrem para o largo da Patriarcal, e em meio de cada um avulta um pórtico grandioso, levantado em grossas columnas marmoreadas, com capitéis corinthios,. Para o lado do theatro da opera forma este quarto uma quadra pequena com sumptuosas galerias, para a qual se entra por um grande vestibulo fronteiro á Patriarcal; mas a serventia ou passagem para o theatro é a mais arrogante e magestática obra de Lisboa. [Castelo-Branco 1874, 28-34].

The theater extended westward parallel to the river, from the *Beco da Fundição* to the *Arco do Ouro*, and for its construction, the *Oura* door of the *Muralha Fernandina* had to be destroyed.



Fig. 2: Jacques le Bas, 1757. Engraving part of the "Collecção de algumas ruínas de Lisboa causadas pelo Terremoto e pelo fogo do primeiro de Novemb.ro de 1755", entitled "Casa da Ópera". Dim.: 56.0 x 40.0 cm. Biblioteca Nacional, Lisboa, Iconografia, E.A. 352 A, n.º 4.

In the *Torre do Tombo* National Archive, the registered theater length is of 108 *varas*, 4 spans and $\frac{4}{10}$ (equivalent to 119,768 meters). It isn't known, however, whether this measure would include the remaining premises of the royal palace [Januário 2008, I, 101]. The theater's location in front of the Patriarchal Church can be seen as a formalized way for King Joseph I to distance himself from his father's references and from the liturgical festivities that were the public focus (whose setting for many of them was the Patriarchal Church), and with it, to depart from the influence of the Church. Thus, this would be the ideal place for the representation of his reign and the rhetorical display of a strong image of the court, looking for an action strategy that privileged the Italian opera spectacle, recognized in the main European courts [Brito 1987, 30].

Nevertheless, after the 1755 Lisbon earthquake, the theater was never rebuilt. This may have well been due to the mercantilist transformation of the society, either in the framework of the Age of Enlightenment, or in the framework of a gradual socio-cultural and economic reform, that involved the city's private and strongest corporations' participation in the city's reconstruction [Brito 1987, 35]. This also led to the symbolic transformation of the *Terreiro do Paço* square into *Praça do Comércio*, changing its "open" and informal character in a ritualized and ruled square, like the great squares of the Enlightenment urbanism (the monarch's equestrian statue became, even if belatedly, the definitive sign of this transformation into a presentiment space of power through its monumentalization rather than through ephemeral events).

In this sense, it can be understood that the Tagus Opera House, as well as the Patriarchal Church, were never rebuilt since they expressed a clear conception of the state in both its profane and religious facets. Although following the idea of a real absolutist power, this conception was less important for the statement of a state policy with the predominance of politics over religion, conducted with authoritarianism by Sebastião José de Carvalho and Melo, Marquis of Pombal. The vicissitudes of the urgency for the city's reconstruction would lead to the almost total dissipation of the musical culture that King Joseph I tried to establish in Lisbon with the Tagus Opera House, having only resumed as of 1763, although ever so modestly.

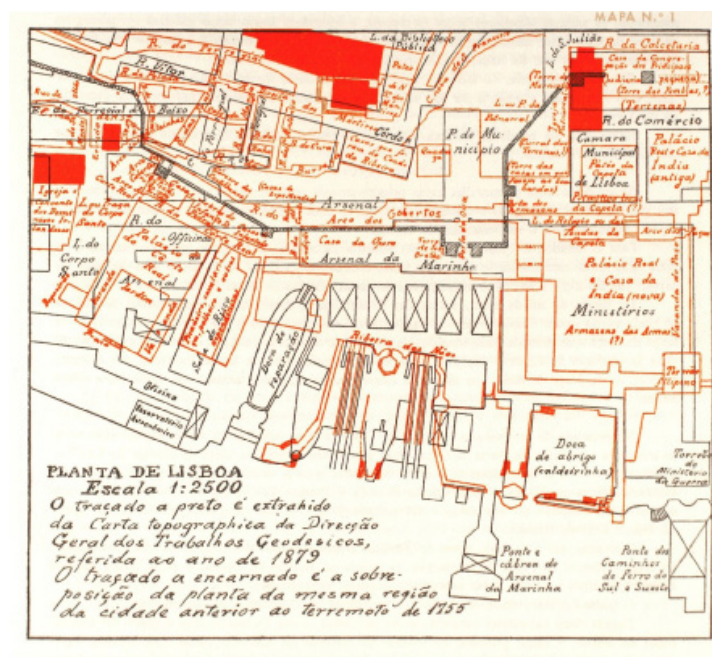
4 | Background

Compared to the four sets of drawings concerning to the theater of the Nancy Opera House, in the case of the Lisbon Royal Opera House of Tagus there are only two sets of drawings: a first set revealed by José de Figueiredo in 1933, consisting of three elements: a caption for all drawings, a lower floor structural plan, and a longitudinal structural section, located in loose folios, in an (at the time) unidentified folder, at the *Academia Nacional de Belas Artes* in Lisbon - ANBA.Lx; a second set, attributed by Januário to this theater in 2008 [I, 667-736] consisting of two elements located in the Drawing Office of the National Museum of Ancient Art in Lisbon (MNAA.Lx), with the inventories no. 1696 (longitudinal section) and no. 1670 (plan by the royal gallery); and two other elements in a collection entitled *Desenhos de Arquitecturas, Plantas de Obras em Lisboa e Rio de Janeiro*, existing in the Iconographies Section, at the National Library of Brazil in Rio de Janeiro (BN.RJ), in the folios no. 91 (ceiling plan and its ornamentation, and transversal section by the proscenium) and no. 110 (plans by the audience, 2nd and 3rd order).

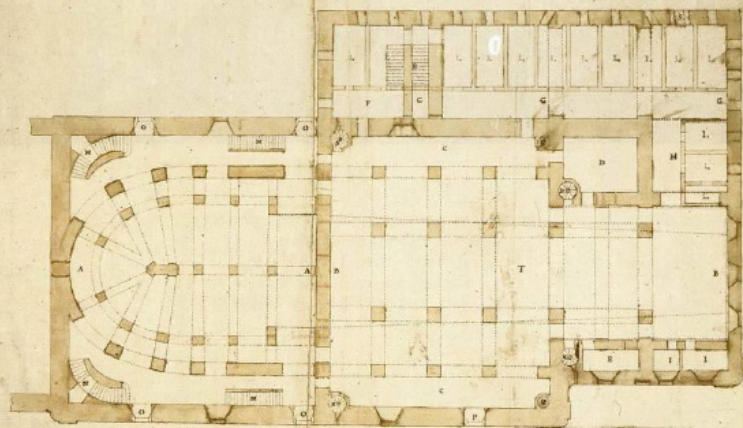
4.1 Model according to Figueiredo

Since the disappearance of the Lisbon Royal Opera House of Tagus with the earthquake that several authors refer to its relevance in the Portuguese cultural and architectural panorama. António de Sousa Bastos, in his compendium on Portuguese theaters, states that:

Fig. 4: Giovanni Carlo Sicinio galli Bibiena, 1752-1755. *Lower floor structural plan (top) and longitudinal section through the structure of the theater (bottom)*. Dim.: 45,2x60,8cm. ANBA.Lx, Reservados, [s.n.].

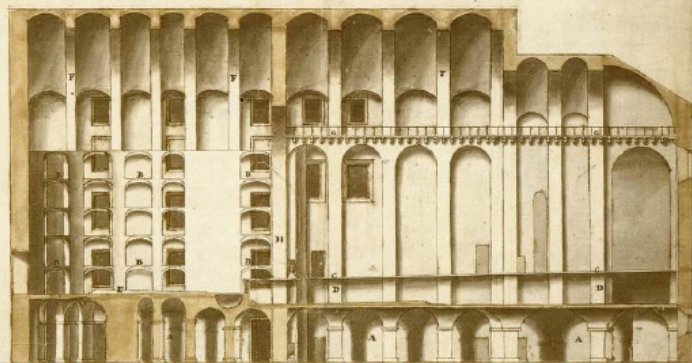


N.I.
Pianta inferiore.

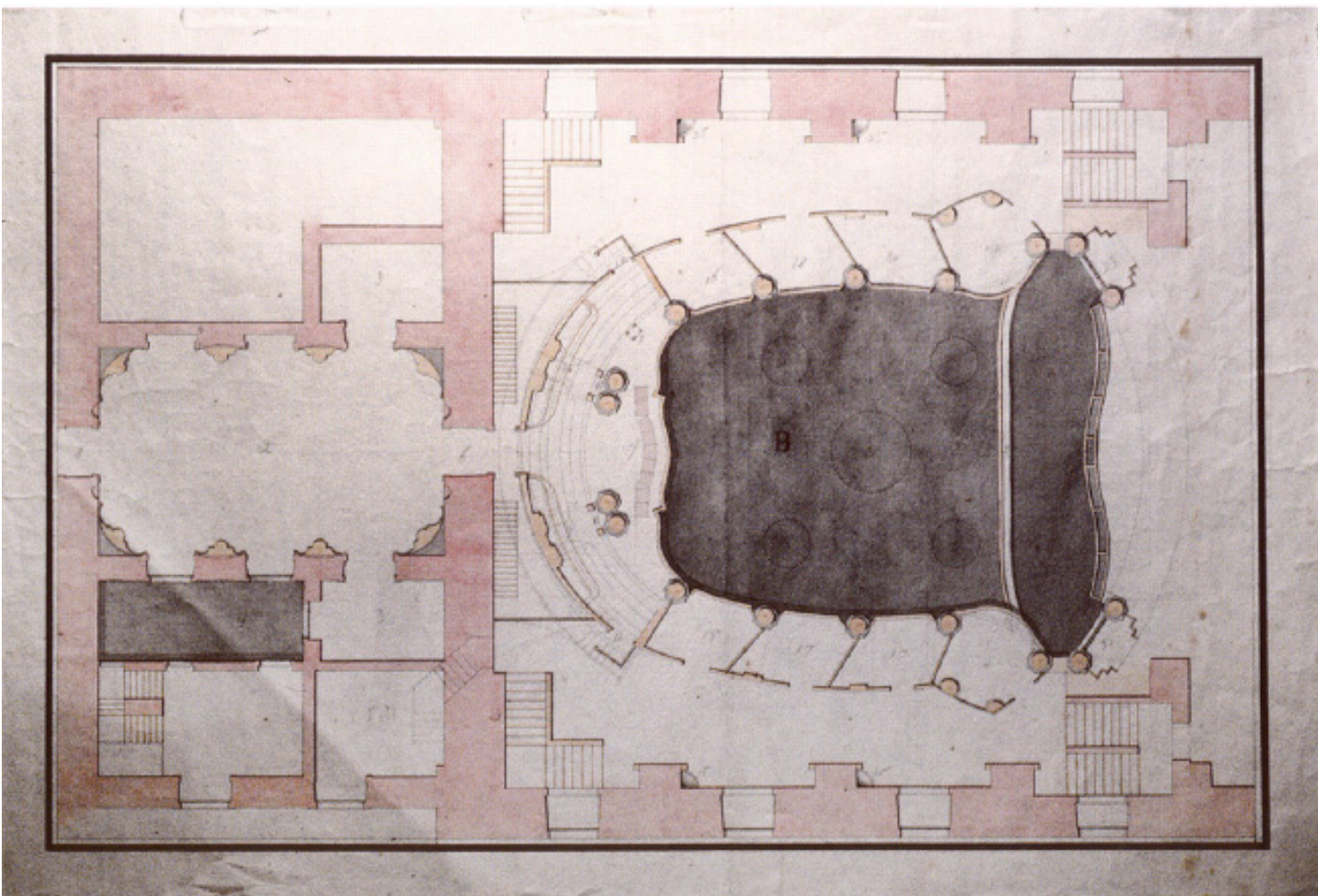
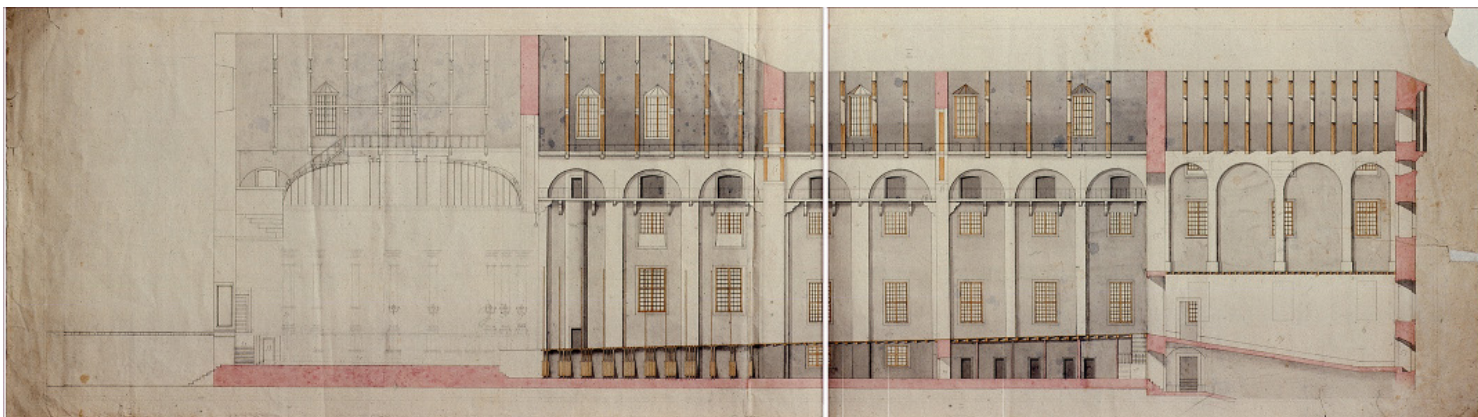


Scala di S. Maria

N.II.
Taglio per il Lago.



Scala di S. Maria



Não havia em toda a Europa teatro de taes dimensões e tão fabulosa riqueza [...] esta monumental obra [...] não tinha rival em todo o mundo [Sousa Bastos 1908, 310-311].

Thus, it is natural that, when José de Figueiredo discovered in 1933 two drawings belonging to a set of six, along with a folio with the respective captions, he presented them as illustrative of the theater as it had actually been constructed 177 years before [Figueiredo 1938, 30-36], stating that, from that moment, there were:

elementos directos para a apreciação de um edifício que tão elogiado foi no seu tempo e do qual o eminente historiador de Lisboa antiga, Sr. Matos Sequeira, escreveu [...] que não sabia existir dêle documento iconográfico fiel. [Op. Cit., 33].

However, since then, there have been doubts about the document's correspondence to the actual built project. One of the main scholars to substantiate this opinion was Augusto Vieira da Silva [1941, 176-178].

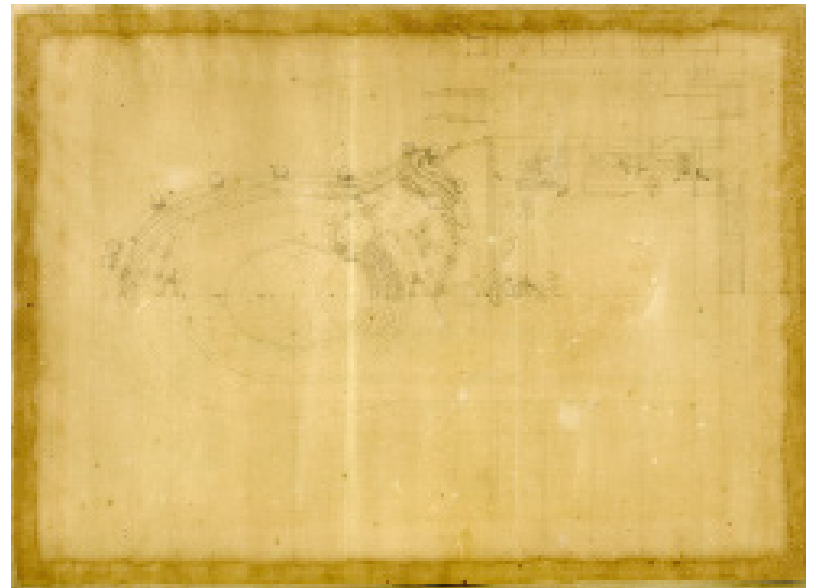
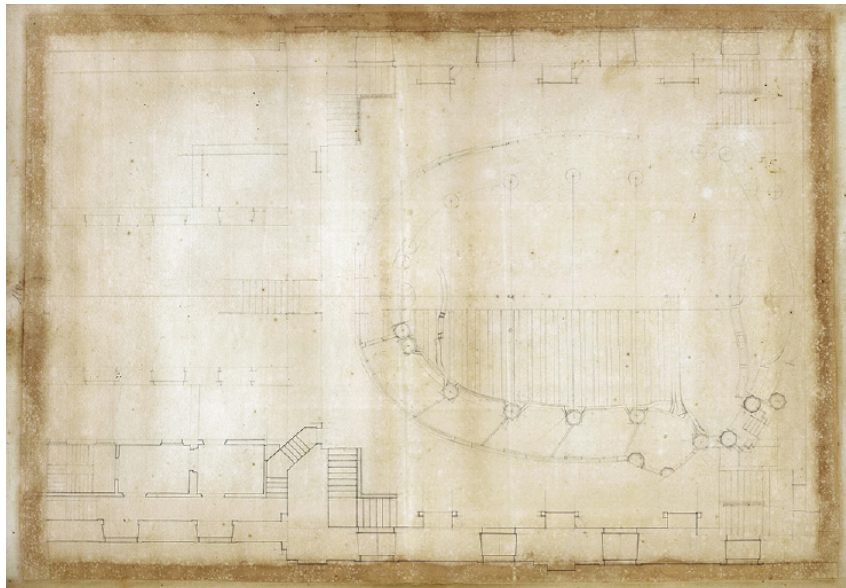
After having reduced the plans assigned by Figueiredo to the city plan's scale to compare them, he observed and reaffirmed that the project designs weren't in fact the built project. In that sense, the historian based his conclusions on three premises:

1^a – A medida da fachada norte do teatro que consta do Tombo de 1755, desde o beco da Fundação até à Porta dos Armazéns, é de 119^m,76, ao passo que o comprimento da fachada correspondente no desenho, medida em escala, é de 67^m;

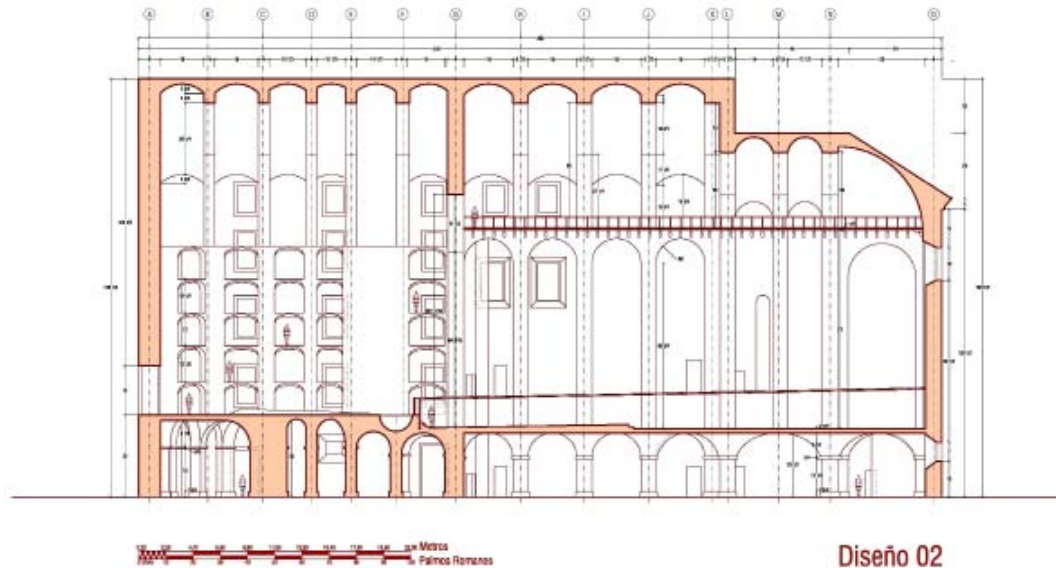
2^a – Há várias plantas topográficas do local onde existiu o teatro, levantadas por ocasião do terremoto de 1755, e todas divergem do desenho do projecto, não sendo possível, reduzidas à mesma escala, sobrepor-las completamente a este. Especialmente em nenhuma se encontra desenhado o sorpo [sic] saliente para o lado sul, onde estavam os camarins, que se vê na planta do pavimento térreo ou subterrâneo do projecto;

Fig. 5: Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, 1752-1753. *Longitudinal section (top) and plan by the royal tribune (bottom)*. Dim.: 156,0x43,6 / 66,0x44,7cm. MNAA.Lx, Des. Inv.^o 1696 / 1670.

Fig. 6: Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, 1752-1753. *Plan for the Audience, 2nd, and 3rd cabins levels (left) and ceiling plan with decorative elements, and proscenium cross-section (right)*. Dim.: 40,6x57,7cm / 39,7x54,7cm. BN.Rj, Secção Iconografia, Desenhos de Architecturas Plantas de Obras em Lisboa e Rio de Janeiro, fl.110 / 91.

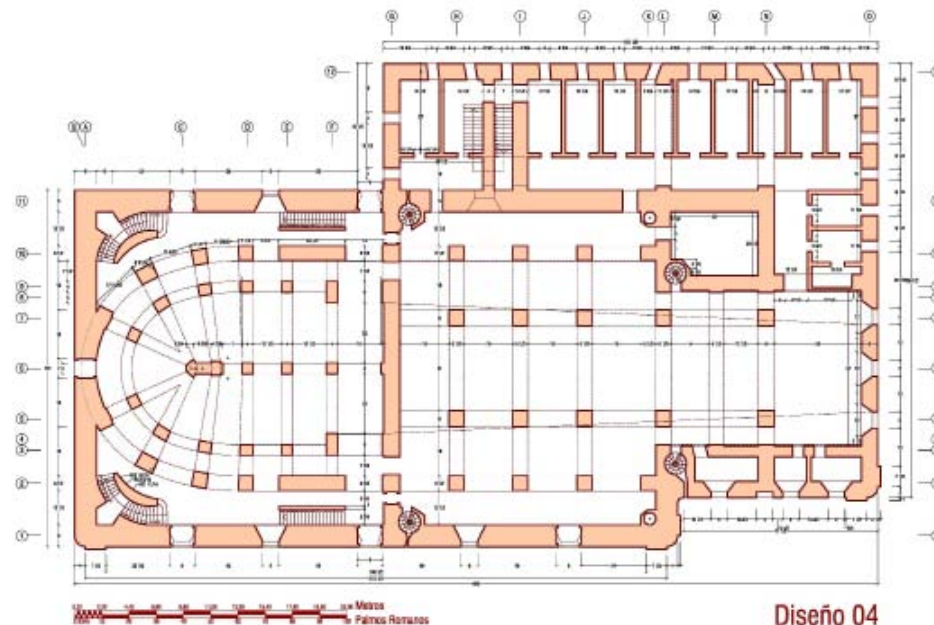


Sección Longitudinal del Teatro real de la Ópera del Tajo



Diseño 02

Planta Estructural del Alíco del Teatro real de la Ópera del Tajo



Diseño 04

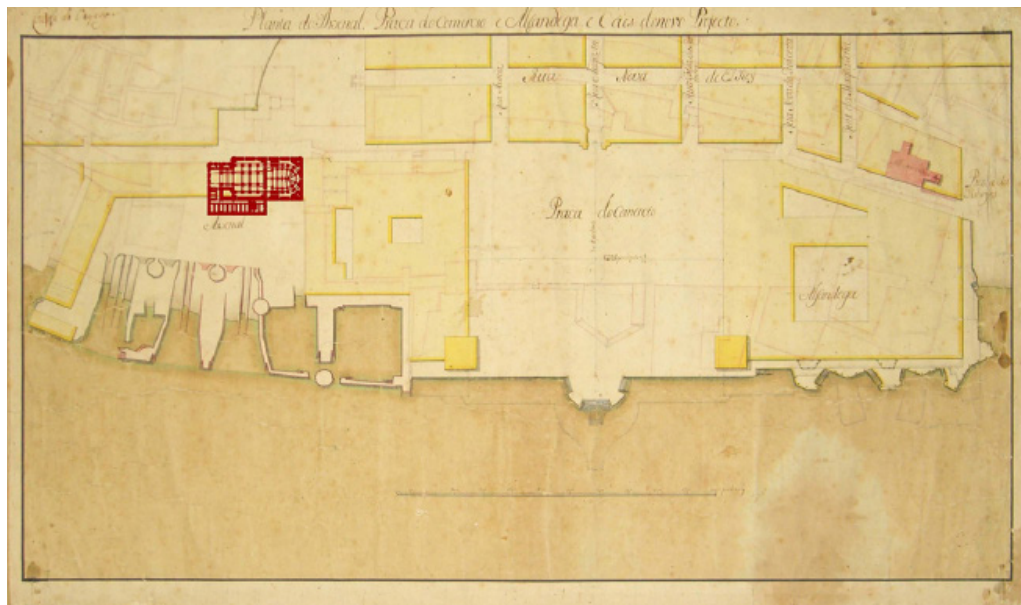


Fig. 7: Pedro Januário, 2008. Vector drawing of the cross-section (top) and the lower floor plan (bottom) assigned by Figueiredo to the Lisbon Royal Opera House of Tagus. Graphic scale in meters and Roman spans no campidoglio.

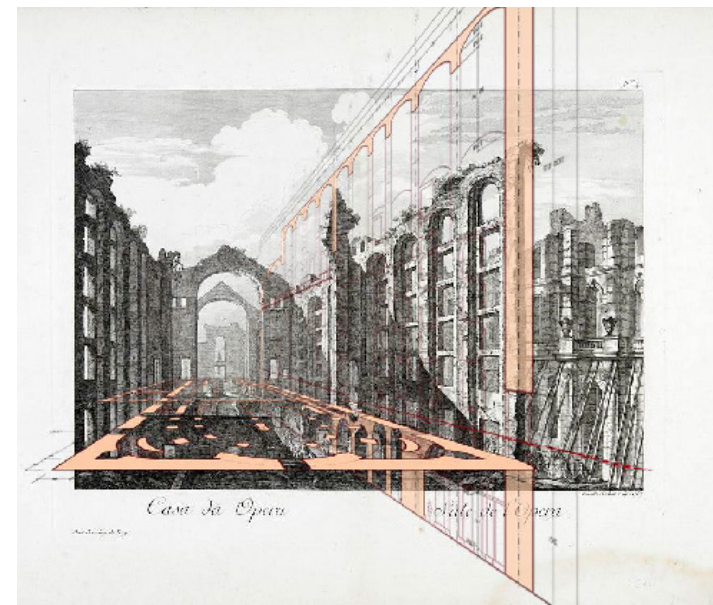


Fig. 8: Pedro Januário, 2008. Confrontation of the Tagus Opera House plans attributed by Figueiredo with the 1759 Lisbon city plan (left), and with the Tagus Opera House ruins' engraving by Le Bas (right).

3^a – Uma descrição que se conserva do teatro diz que o recanto que forma a fachada dividia no teatro a plateia do palco. No projecto vemos, porém, que o arco do proscénio ficava muito distante, cerca de 22^m, para nascente daquele recanto. [Vieira 1941, 178].

Despite the splitted opinions on the designs, these were taken up until 2008 as the only iconographic documents relating a project for the Lisbon Royal Opera House of Tagus.

4.2 Model according to Gago da Câmara and Gallasch-Hall

The totality of the studies conducted between 1938 and 2005 on the Lisbon Royal Opera house of Tagus always focused on a direct or indirect analysis of the drawings and captions, presenting no proposal for a three-dimensional reconstruction, except for the possible virtual evocation by Alexandra Gago da Câmara [2006, 201-211], and for the possible spatial reconstitution by Aline Gallasch-Hall [2006, 229-237], who presented 3D proposals on the occasion of the 250th anniversary of the 1755 earthquake.

The first of these works was what Silvana Moreira, under the direction of Gago da Câmara, sought to do through a virtual reconstruction [Câmara 2006, 201-211] of the Lisbon Royal Opera House of Tagus, based on the drawings of José de Figueiredo and whose aim was to:

evocar este espaço com a ajuda das novas tecnologias da computação gráfica, investindo na recriação tridimensional do edifício em realidade virtual dinâmica [Câmara 2006, 208].

In this study, it was also proposed to recreate the theater and its ambience and materiality, simultaneously showing how it could have been the representation of a scenario in the theater, according to the vision of Gago da Câmara.

Also in this context, the architect Francisco Brandão carried out an analogous reconstruction in collaboration with Aline Gallasch-Hall, which served to try to understand the spatial norm [Gallasch-Hall 2006, 235], as well as to imagine what the opera ambience could have been, prioritizing the interior appearance. This was possible through an analysis of the drawings attributed by Figueiredo, and an interpretation of some of Ferdinando Bibiena's drawings (Giovanni Carlo Sicinio's uncle), which led to a set of illations about what could have been the Lisbon Royal Opera House of Tagus and the decoration of its entire interior [*Ibid*].

4.3 Model according to Januário

The model proposed in 2008 sought to assume the definition of Roland Barthes on the researcher. This definition indicates that he should be:

el mago que retoma de los muertos sus actos, sus sufrimientos, sus sacrificios, y les da un lugar en la memoria universal [...] aquél que [...] recomienza su vida en un sentido claro y útil; [...] conduce hacia a tras, reagrupa sobre su mirada que decide y desvela. [Januário 2008, I, XXXVIII; Barthes 2000, 74-75].

This means that the research did not merely focus on the building, but in all its surrounding (political, spatiotemporal, social, cultural, economic, technological, conceptual, and urban), and particularly in the personal and professional scope of its author, Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena. The research led to the formation of a precise and cross-cutting methodology, based on specific procedures, which together provide for the obtaining and validation of proposals for 3D reconstructions of buildings. Instead of the previous models, the analysis on the opera house began juxtaposing the plan and the longitudinal section, of the plans assigned by Figue-

iredo, to guarantee that they were part of the same project. Then, both folios were (re)drawn, through vector drawing, taking the graphic reference of the drawings scale (*palmi romano [di campidoglio]*) as a metrological standard; as well as the geometric and constructive logic inherent to that same scale, and to the modus operandi of the architect and his family of architects [Januário 2008, I, 672-674].

Consequently, a three-dimensional reconstruction was carried out, based on these two iconographies, which allowed him to carry out a wide range of analyzes (morphological, geometric, programmatic, structural, constructive, stylistic, and urban) to the model. Hence, he was able to identify several inconsistencies regarding the dimensioning of the vertical accesses to the various levels, especially of the accesses between the lobby area and the audience access [Januário 2008, I, 677-692].

There was also a confrontation with the city's current plans, but above all with a Lisbon city plan dating from 1759, where the Lisbon Royal Opera House of Tagus is represented. This 1759 plan exists at the *Academia Nacional de Belas Artes*, in Lisbon [Januário 2008, 698-702, il. 281], which was thitherto unprecedented.

From that juxtaposition, Januário [2008, I, 701] was able to understand and confirm Vieira da Silva's statements about the coincidence of one of the wedges that delimits the main stage from the technical areas with the current *Arsenal da Marinha* building; the similarity of the width between both plans; and the lack of the dressing rooms' annex to the south [Silva, 1941]. Beyond this confrontation with the Lisbon urban plan, Januário proceeded to confront the plans with the engraving by Le Bas.

From these studies it was concluded that, although they were designed for the Tagus Opera House, and despite the existence of common elements between the two documents (the position of the proscenium, the pillars topped with round arches in the north façade), the plans found by Figueiredo do not coincide with the built project, according with the theater's implantation plan and the perspectival engraving of the theatre's ruins by Le Bas (notice the structure of the lower level).

This in-depth analysis was finalized by confronting the resulting three-dimensional model according to the plans assigned by Figueiredo. In the end, it was questioned if there would be other iconographies closer to what would have been built, although they could have been attributed to other buildings or authors.

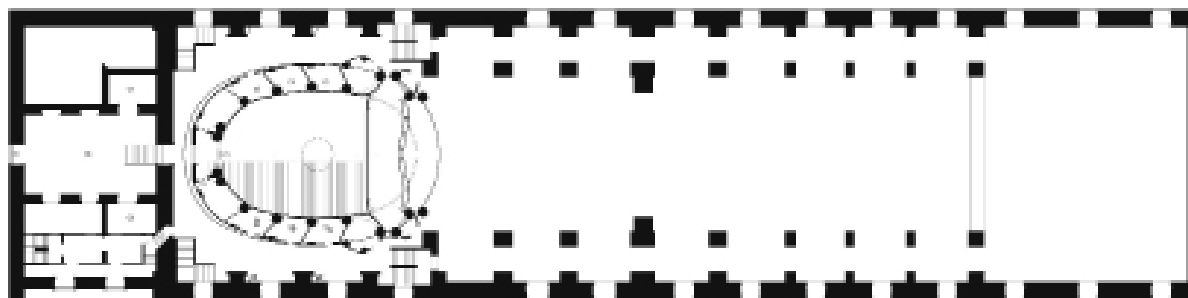
In this sense, the drawings previously attributed to the Royal Theater of Salvaterra de Magos were questioned, thanks to the investigation and analysis of the other professional and personal spheres of Giovanni Carlo Sicinio, which led to a panoramic view of the architect's work, as well as an incisive and in-depth view of each of his works. By confronting the drawings identified by Guiseppina Raggi [2000, 237, cat. 82] and Luís Soares Carneiro [2002, 73], it was firstly confirmed that this set of iconographies belonged to a same project [Januário 2008, I, 299, il.71]. By using the methodology mentioned above, the longitudinal section, as well as the plans for the audience, royal gallery, and 2nd and 3rd levels, were quickly restored, always respecting the metrology of the time [Januário 2008, I, 719-726, ill. 285-292]. This process allowed to identify common matrices between these drawings and the projects elaborated by Galli Bibiena family members. Namely in the work of Giovanni's father, Francesco; in the treaties of his uncle, Ferdinando; and in the epistolary and publicity works of his cousin, Giuseppe; either in the orbit of theatrical or scenographic architecture. These matrices are embodied in the morphological, programmatic, structural, and decorative scopes, being identifiable both in the proposed planimetric drawings and 3D model.

Sección Longitudinal del Proyecto preliminar para el Teatro real de la Ópera del Tajo



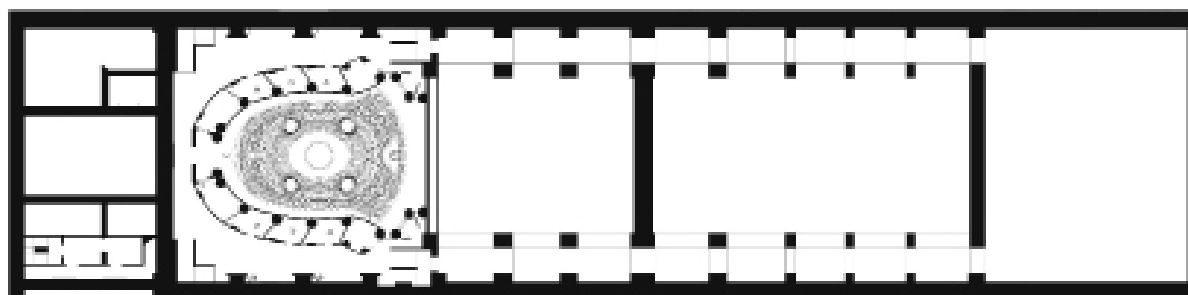
Diseño 08

Reconstitución de la Planta de la Platea y primer orden del Proyecto preliminar para el Teatro real de la Ópera del Tajo



Diseño 04

Reconstitución de la Planta del primer orden del Proyecto preliminar para el Teatro real de la Ópera del Tajo



Diseño 06

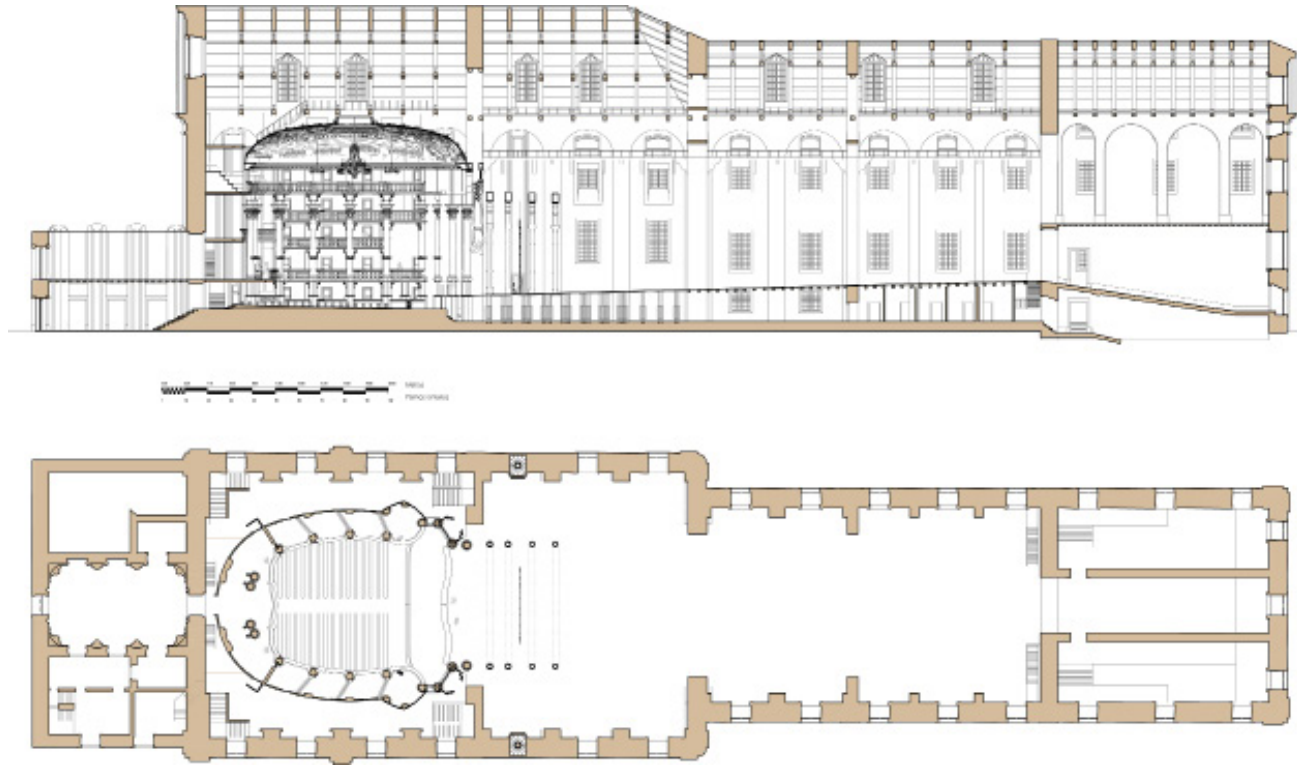


Fig. 9: Pedro Januário, 2008. Vector drawing of the set of iconographies attributed by Januário to the Lisbon Royal Opera House of Tagus, as being the closest project to the one built. From top to bottom: longitudinal section; audience and 1st level plan, royal gallery plan, 3rd level plan, ceiling plan.

Fig. 10: Eduardo Antunes, 2015. CAD Vector reconstruction of the longitudinal section and first level plan of the Lisbon Royal Opera House of Tagus project.

5 | Model according to Antunes

In a more recent investigation [Antunes 2015] all previous investigations were analyzed, to examine specific conjectural aspects that could at the same time make sense in its own approach. Despite this, the work of Januário was followed as a starting point, although it might not be completed or devoided of some misconceptions.

A first aspect to be noted would have to be the absence of the wedges in the theater plans reconstituted by Januário, present in the Lisbon plan dating from 1759. In view of the confrontations between the unfinished plans and the pre-earthquake Lisbon plan, and despite the lack of enough evidence to prove the existence of these elements in the project, it made sense to consider them as an effective part of the project, since they seemed to constitute an essential part of the presence and urban relationship of the building with its surroundings; as well as elements of demarcation of the main body of the audience and stage as a whole, as still seen nowadays in the *Arsenal da Marinha* building, which might have been built onto the theater's ruins [Galasch-Hall 2012].

This perspective and these plans have, therefore, served as a guide during this work which in the face of the considerable lack of information in these plans, vital to a complete understanding of the project, led to the analysis of several documents that, whether or not directly related to the Tagus Opera House, could fill certain gaps in the interpretation and reconstruction of the plans that Januário considered. This allowed to have more references to fill those gaps in the project, as well as a greater objectivity in the reconstruction of the theater's project.

A search for other examples of theatrical architecture within the same type of the Bibiena style drawing became especially necessary, since it was believed that Giovanni Carlo Sicinio would have brought to Portugal a series of drawings belonging to his family. These drawings are present in the National Museum of Ancient Art exhibition's catalog [*Desenhos dos Galli Bibiena* ... 1987]. For this reason, it was assumed that the architect would withdraw references from the works that were more familiar to him, a hypothesis already presented in the analysis of the Giovanni Carlo Sicinio's drawings for the theater of *Salegada di Strada Maggiore*:

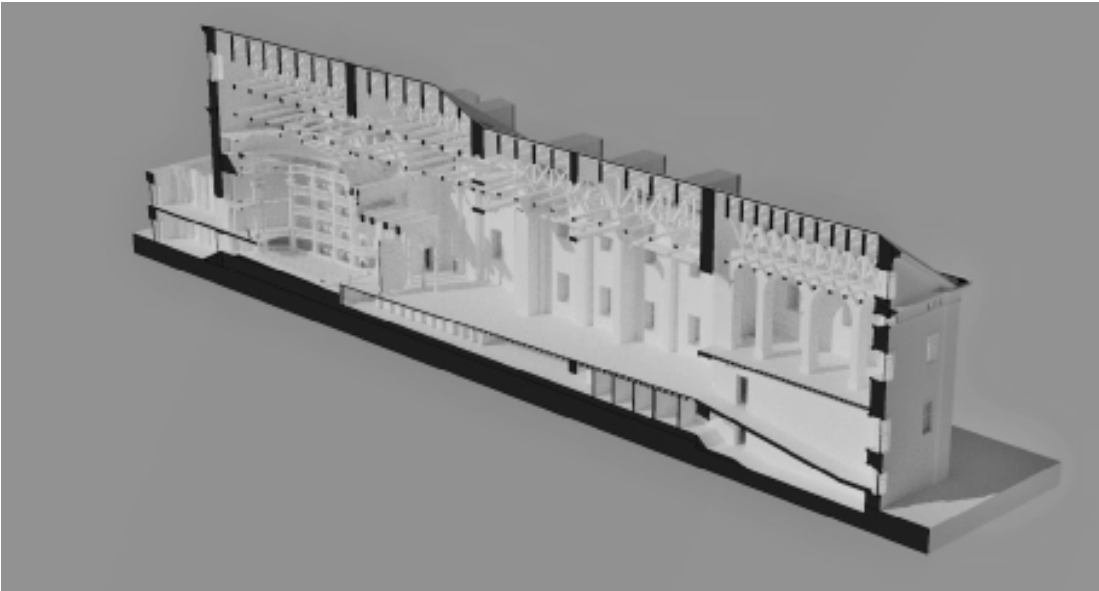
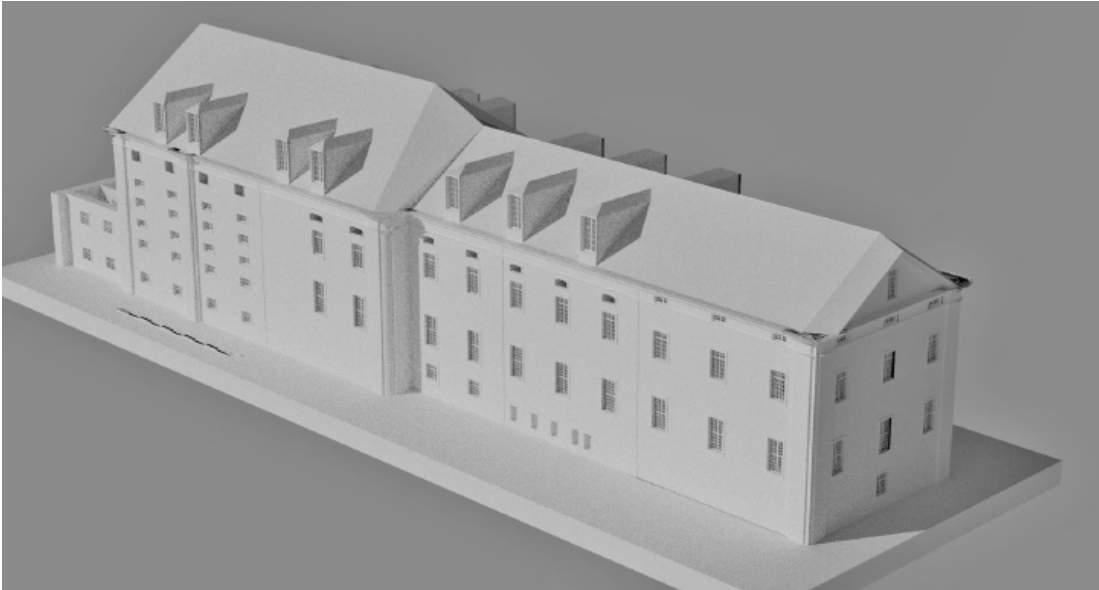
el arquitecto [...] se ha inspirado en algunas referencias familiares [...]. Especialmente, en lo que respecta a la ubicación de las escaleras, al dibujo de la platea y al proscenio curvo soportado por columnas libres. [Januário 2008, I, 220].

In this context, came into play the analysis of the previously mentioned Nancy Opera House, according to the project by Francesco Gali Bibiena (Fig. 1). The first factor that contributed to this choice was the fact that it was one of the projects included in the set of designs allegedly brought by Giovanni Carlo to Portugal. In addition, Raggi had already affirmed the similarities found between the designs initially attributed to Salvaterra and the Nancy Opera House:

L'organizzazione del boccascena [...] risolve la connessione cavea-palco secondo le modalità elaborate dalle innumerevoli sperimentazioni di Ferdinando e Francesco Bibiena. Inoltre alcuni elementi rinviano ad opere realizzate dal padre: il baldacchino, la presenza della tenda nella tribuna reale, il profilo dell'arco di proscenio ricordano il teatro di Nancy [Raggi 2000, 327].

Contributing, at this point, for this theater to be considered even more as a reference point in attempting to reconstitute the Lisbon Royal Opera House of Tagus in its opening.

Fig. 11: Eduardo Antunes, 2015. General view of of the virtual recreation of the Lisbon Royal Opera House of Tagus from the royal tribune (top) and from the stage area (bottom).



5.1 Metrological analysis

In order to establish a relationship between the designs attributed to the Nancy and the Tagus theaters, a metrological analysis was necessary to determine the correspondence between the scales at which they were designed. From the direct observation of these plans, it was found that in the Nancy Opera House there's a reference to the Bologna Foot (*Piede di Bologna*), while for the Tagus Opera House this reference is to the Roman Span (*Palmo Romano di Campidoglio*). So, it was necessary to elaborate the transposition to the metric system, in order to establish a parallel, close to our reality. According to the treaty *L'architettura civile preparata su la geometria...*, by Ferdinando Bibiena [1711, 25-26]:

1 Paris Foot = 1000 parts

1 Bologna Foot = $1170 \frac{15}{18}$ parts

1 Roman Span di *Campidoglio* = $686 \frac{33}{72}$ parts.

In the second facsimile edition of *Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'architettura...* by Ferdinando Bibiena [1745, 33] there is a physical reference, through the drawing of straight segments, one of these segments corresponding to $\frac{1}{3}$ of the Paris Foot, and the other to $\frac{1}{3}$ of the Bologna Foot. The direct reading of the facsimile (and considering any reading errors and external factors that may have affected the paper, such as moisture), it was attained that:

$\frac{1}{3}$ Paris Foot $\approx 106 \frac{3}{4}$ mm;

$\frac{1}{3}$ Bologna Foot ≈ 125 mm.

By multiplying the value of $\frac{1}{3}$ of the Paris Foot by the Bologna Foot proportion ($1170 \frac{15}{18}$), an approximate reading value was obtained, ie: 124,986458(3)mm. This validates the proportion advanced by Ferdinando Bibiena [1711, 25-26; 1745, 33] and it was concluded that:

1 Paris Foot $\approx 320 \frac{1}{4}$ mm;

1 Bologna Foot ≈ 375 mm ($374 \frac{307}{320}$ mm).

Therefore, the size of the *Campidoglio* Roman Foot - CRF ($320 \frac{1}{4}$ mm * $686 \frac{33}{72}$ partes) is:

1 CRF $\approx 219,838$ mm ($219 \frac{1073}{1280}$ mm),

dimension already used in the Tagus Opera House plans' reconstruction in 2008 [Januário, I].

On the other hand, if one also takes into account the *Métrologie française, ou Traité du système métrique d'après la fixation définitive de l'unité linéaire fondamentale* [Brillant-Bazaine 1802, 3-4] it is indicated that a *Toise* was equivalent to 6 King Feet, that is, to 6 Paris Feet, and that

1 *Toise* = 1,949036 meters, implying that

1 Paris Foot = 324,8393 mm.

If it is acknowledged that there is an intense family, professional, and academic relationship between Ferdinando Bibiena and Francesco, it's logical and acceptable to conclude that there was also a same anthropometric matrix shared by both, and used by his collaborators and students, among which Giovanni Carlo Sicinio.

If it is further added that Ferdinando's published works [1711; 1745] were employed in the teaching of architecture at the *Accademia di Belle Arti di Bologna*, then we are led to conclude that their tables have served several generations of architects.

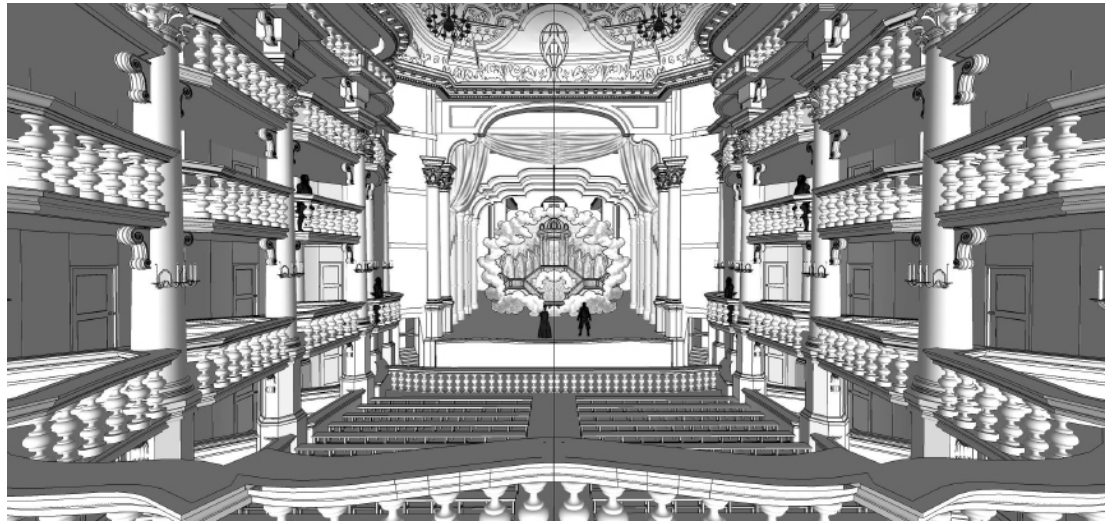
In this case, if applied to the relation defined in the *Métrologie française* and the proportion between the different anthropometric standards, according to Ferdinando, it is inferred that:

1 Bologna Foot = 380,33266 mm

1 *Campidoglio* Roman Foot = 222,98864 mm

It is concluded immediately that in the reconstruction carried out in 2008 there was an error of 0,00298864m in the attributed value, that is, 1,412%, although the value attributed to the *Cam-*

Fig. 12: Eduardo Antunes, 2015. Interior view of of the virtual recreation of the Lisbon Royal Opera House of Tagus from the royal tribune (top) and from the stage area (bottom).



pidoglio Roman Span was simplified to 0,22 m. This corresponds to standard values of the paper size variation as a function of humidity (up to 2 %) and accuracy when reading directly with a conventional ruler.

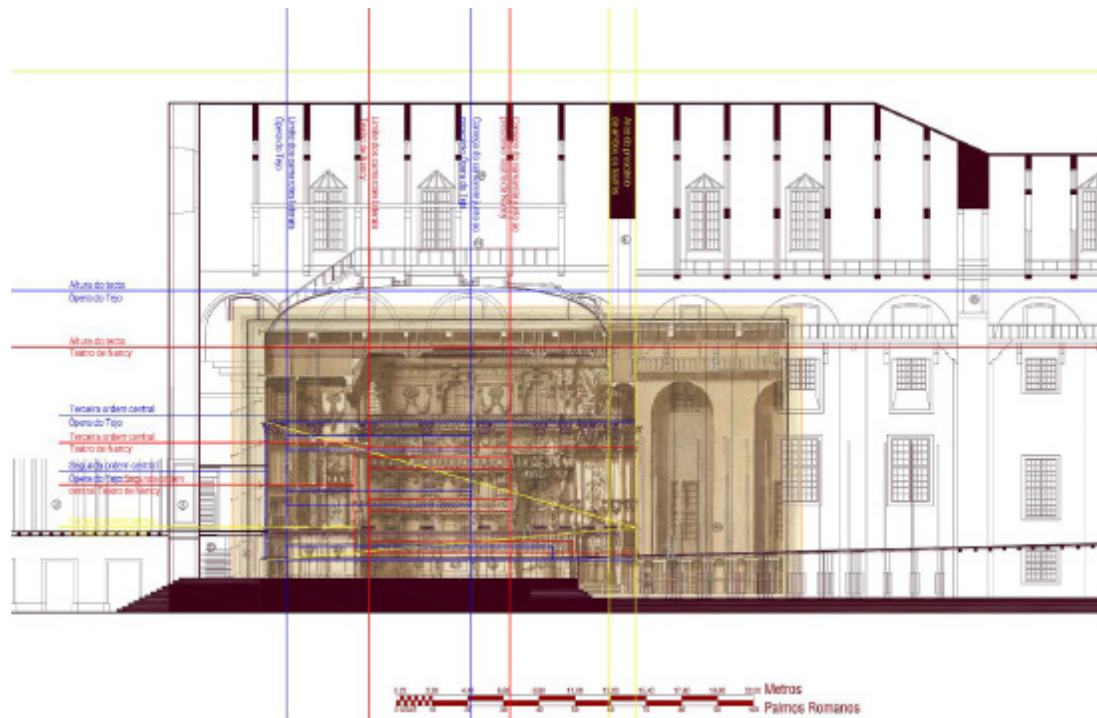
When the plans of the Nancy and the Tagus theaters were overlapped, in the allocation made in 2015, it was necessary to carry the scales defined in each of the theaters among themselves, as well as for the metric system:

1 Bologna Foot $\approx$ 380 mm

1 *Campidoglio* Roman Foot $\approx$ 223 mm

In this drawings' juxtaposition, several analyzes and readings between the two theaters could then be carried out.

Fig. 13: Eduardo Antunes, 2015. Overlapping of the Tagus Opera House reconstructed section attributed by Januário with the Nancy Opera House section, marking the schematic delimitation of the room, guards and heights of the Nancy Theater (in red) and, proportionally, of the Tagus Opera House (in blue).



5.2 Programmatic analysis

From the analysis of the two theaters, one knows in advance that both were designed to be court theaters, and whose core function was to receive *dramma per musica* shows destined for royal amusement. That presupposes that there is a common programmatic logic, considering the specificities of Italian opera. Thus, by placing the drawings for the two theaters in parallel, we identified a set of zones common to both projects. Both have an atrium that precedes the access to the audience room, connecting with the vertical accesses and the circulation spaces destined to the public. Both rooms are composed of a royal tribune and two cabins in the proscenium, destined for royal use. The remaining cabins in the two theaters are also distributed in four levels. There can be also noted the existence of an orchestra pit between the audience and the stage. Once again, the Nancy and Tagus theatres have four vertical accesses located in the wings and front of the stage, linking the lower and upper entrances. There is also a technical corridor that surrounds these areas at the web level. There can be verified a set of areas for technical support, where warehouses, painting workshops and dressing rooms for the various artists are located.

5.3 Morphological analysis and compositional principles

When confronting the plans of both theaters, it can be noted, almost immediately, that both rooms have a bell-like configuration, a form shared by the whole Bibiena family [Januário 2008, III, 769-794]. Nevertheless, to this peculiar room configuration is also associated: on the one hand, a set of constructive systems whose intention was to improve the acoustic effect and the temperature control, and candle smoke exhaustion; and on the other hand, the creation of visual effects based on the perspective and emphasized by an elaborate mechanical system of gears, illuminations, and sound effects, to create a whole sensorial sublimation on the presented show.

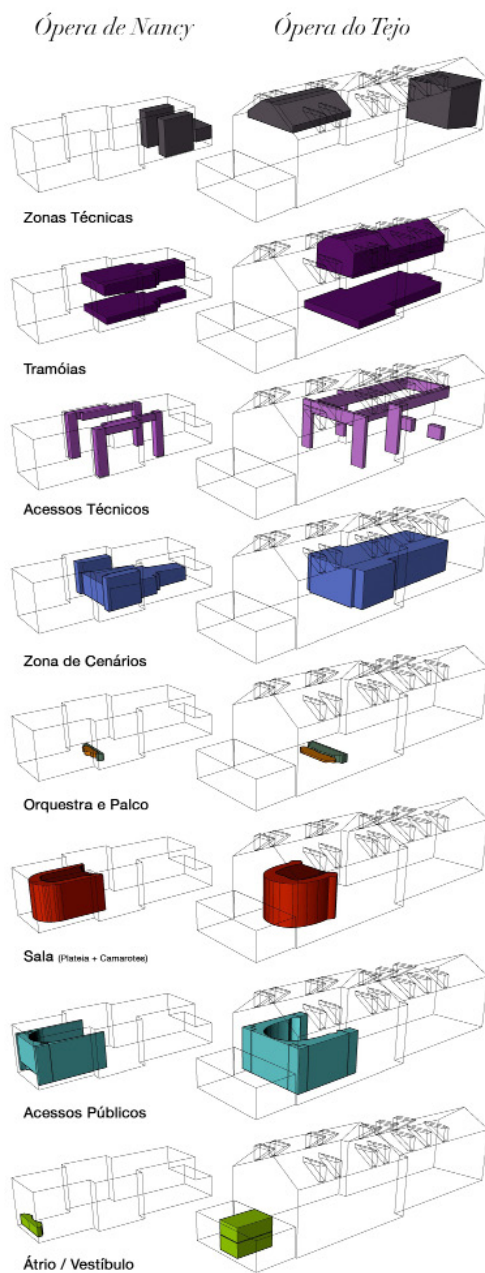
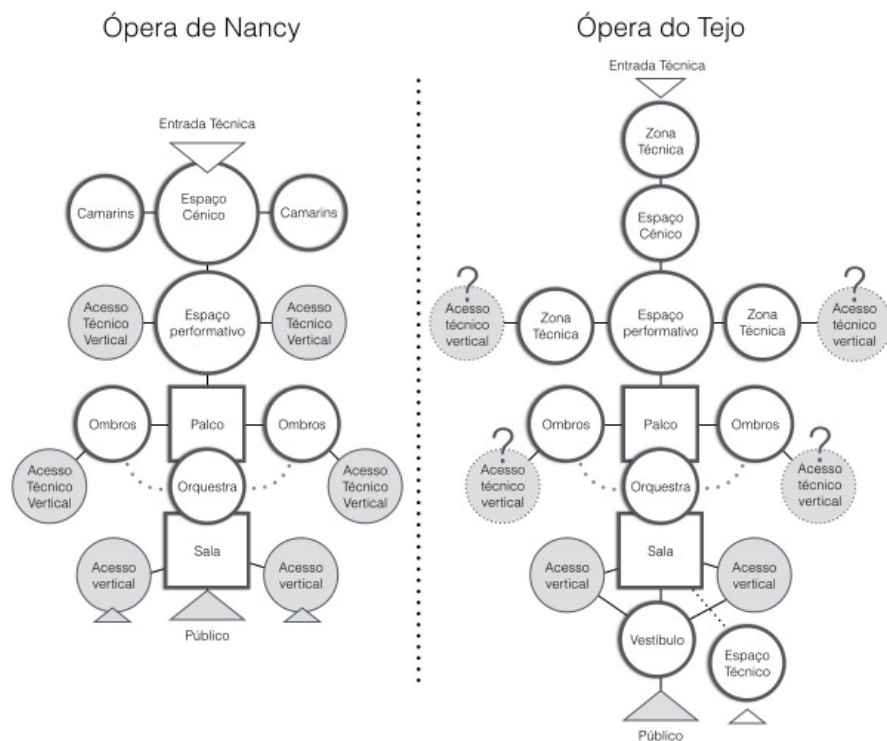


Fig. 14: Pedro Januário, 2015. Parallel between the program of the Nancy Opera House and the Lisbon Royal Opera House of Tagus, based on the volumetry of the different zones (left) and the relation between them (right).



Thus, it is identifiable in both projects the use of: air-box walls in the separation between the cabins and the traffic areas; the profuse decoration with the use of wood and plaster for sound reverberation and humidity absorption; the existence of (five) chimneys covered in the room ceiling; and the existence of a complex system of theatrical machinations to set in motion all the scenic devices, which were elaborated according to the perspective laws, to recreate more spectacularly the imagined environments. However, in terms of their compositional principles, both theaters are organized along three axes: a longitudinal axis running through the whole building, which operates on the axial principle and symmetry; a set of five transverse axes defining the atrium area, audience, stage and wings, stage extension, and the technical zones - the most important being the axis separating audience and stage (proscenium plane); and by a vertical axis, associated with hierarchy, which in turn subdivides the theater into four spaces (lower plane containing the machinations and dressing rooms, entrance plane in the audience, entrance plane of the monarch in the room, and upper plane corresponding to the web and to upper machinations).

The principle of hierarchy is used in the relation that the proscenium plane establishes between the audience and the stage, that is, between the plane of reality and the plane of the imaginary. But the proscenium is, simultaneously and metaphorically, a mirror of a society hierarchized and structured in the very image of the audience. Because all the perspicacious principles applied to the conception of the spectacle are calculated according to the position of the monarch in the royal box (point of the prince), which reinforces the axial and structured character of the audience. Finally, the principles of repetition and rhythm are used in the use of different decorative details, such as in the balustrade, or in the repetition of decorative elements on the ceiling, as well as on structural elements (Roman arches), fenestrations, or the very placement of the backstage elements.

5.4 Structural analysis

Structurally the Tagus Opera House is organized according to a rectangular matrix of 19 transverse axes by 6 longitudinal axes. The building is composed of two distinct bodies: a connecting zone to the Royal Palace, corresponding to the Atrium or Lobby; and the body dedicated to the audience and the scenarios' zones. The second body is delimited by a thick wall ($\approx 1,45\text{m}$), being reinforced by pilasters connected to each other by Roman arches (see Fig. 2, Fig. 7 and Fig. 9). This system is also used in the Nancy Opera House (see Fig. 1), although the latter is knitted by 12 by 6 axes, having a projection along the wings area on both sides of the building, and the main walls being around $0,50\text{m}$.

In terms of the audience, the structure of the two cases is similar, since both boxes' levels rest on a set of columns (6 in the case of the Nancy Opera House, 14 for the Tagus Opera House) along the cabins' balcony perimeter, and on a double wooden wall that delimits the boxes of the circulation zones, which is reinforced inside by pilasters. In the Nancy Opera House, the proscenium is supported by two free columns of composite order on each side, just as it happens in the royal box. There is still a passage from each side of the orchestra to the musicians through another pair of free columns. In the Tagus Opera House, the proscenium arch is also connected through two pairs of free columns on each side, as well as the royal tribune. However, there is a more marked presence of the columns separating the cabins throughout their levels.

Finally, it should be mentioned that the structure of the roof trusses in the Galli Bibiena's theaters are of great structural importance, since they must simultaneously bear the roof weight, the upper machinations' weight, the counterweights and all the impulses and momentum generated by the scenographic devices' various movements.

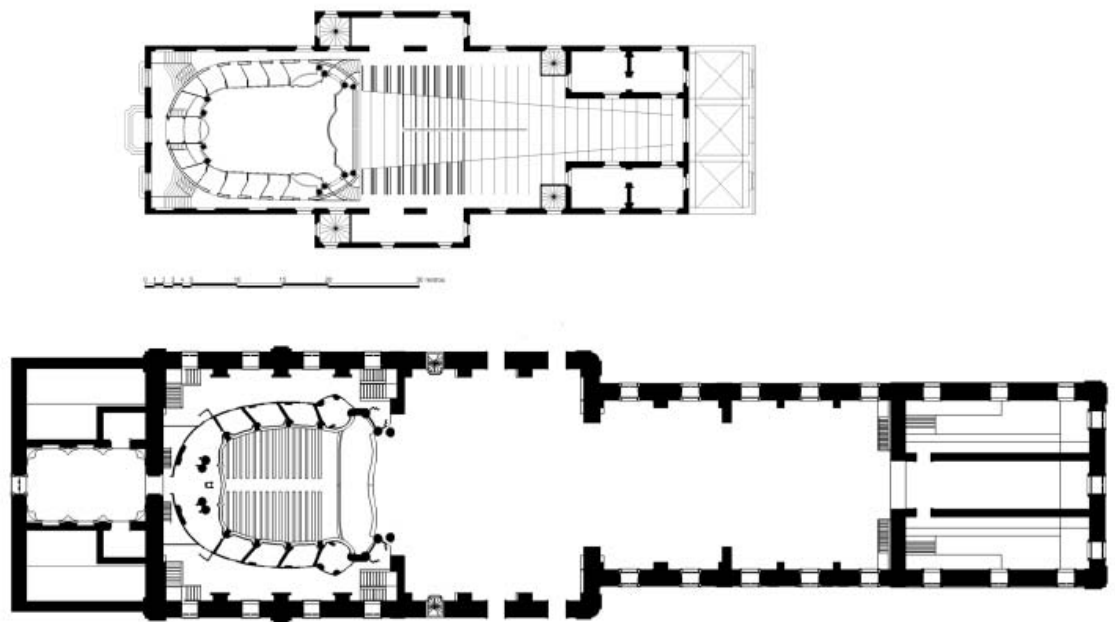


Fig. 15: Antunes-Januário, 2015. Plan at the royal tribune level, of the Nancy Opera House (top) and the Lisbon Royal Opera house of Tagus (bottom), reduced to the same scale.

5.5 Proportion and Scale

One of the similarities between the two theaters lies in the use of the Composite Order for the columns of the room and the other decorative elements. This relation between the part and the whole, which is present in the classical architectural Orders, is also transferred regarding proportional relations between the parts and the whole of both theaters. This fact isn't odd, since the structure of the teaching in the Clementine Academy aimed first to teach how to draw the parts, and later the whole [Januário 2008, I, 156].

Since Giovanni Carlo Sicinio had his father and uncle as masters, among others, it is therefore rational and evident that he also used logics of harmonious lines common to his father. That is verified through our analyzes and drawings of harmonious tracings that are relatively easy to find, both at the plan level and in their sections. In the specific example shown in Fig. 16, a set of gold rectangles which structure the cross-sectional composition by the proscenium are perceptible, being repeated at different scales, imposing recurrent compositional rules and principles. It is the same case for the relationship between the various levels, as well as the unfolding of the golden ratio, which determines the alignments of the free columns that support the proscenium and connect this with the proscenium stateroom.

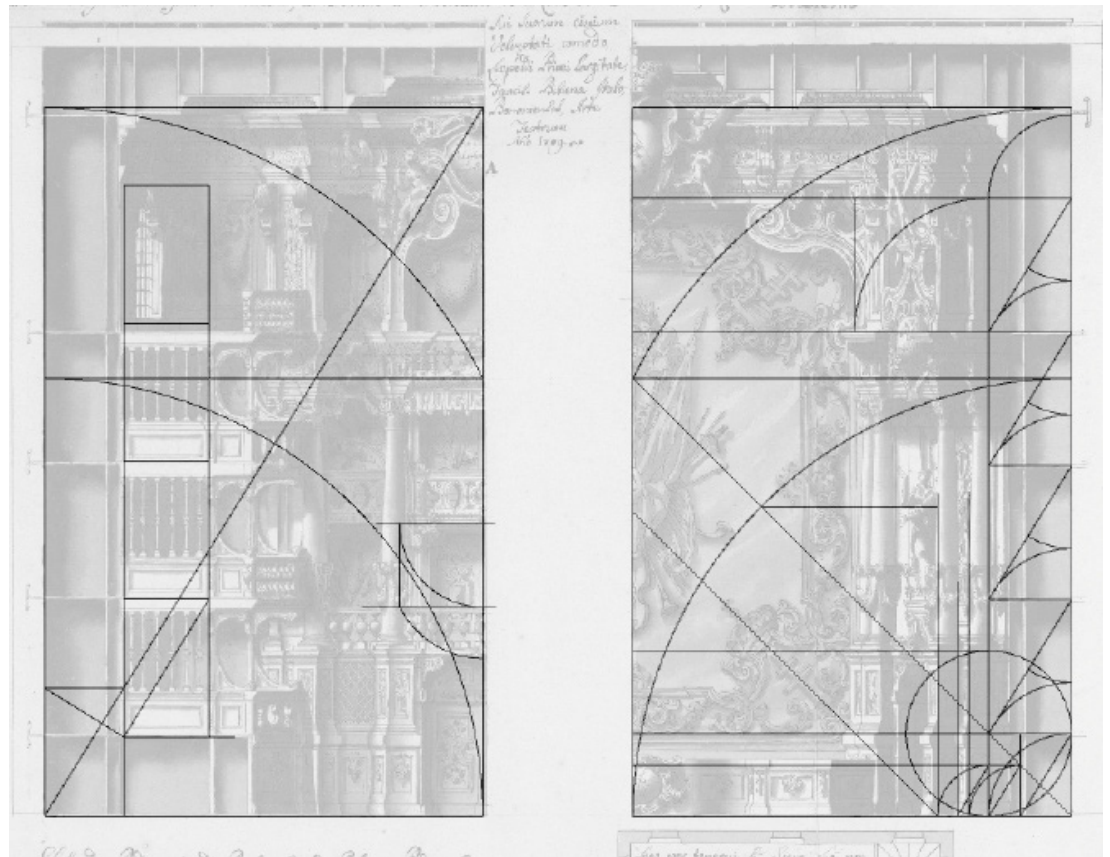


Fig. 16: Pedro Januário, 2015. Detail of the studies on the proportion and harmonious lines applied to the cross-sections of the Nancy Opera House, by the royal tribune (left), and the proscenium (right).

Table 1: Table with the main dimensions in meters of the Nancy Opera House and the Lisbon Royal Opera House of Tagus.

Table 2: Table with the main dimensions of the room and the scenario of the Nancy Opera House and the Lisbon Royal Opera House of Tagus, with the determination of several ratios between the parties.

EXTERIOR	Nancy Opera (NO)	Tagus Opera (TO)	NO/TO Ratio
Length	66.75m	119.69m	1.793
Width	18.45m	29.08m	1.576
Height	16.75m	30.99m	1.850
Length/Width Ratio	3.618	4.116	
Width/Height Ratio	1.101	0.938	
Length/Height Ratio	3.985	3.862	
ROOM	Nancy Opera (NO)	Tagus Opera (TO)	NO/TO Ratio
Length	17.66m	17.96m	1.017
Width	15.49m	18.25m	1.178
Height	13.89m	17.82m	1.283
Length/Width Ratio	1.140	0.984	
Width/Height Ratio	1.115	1.024	
Length/Height Ratio	1.271	1.008	
AUDIENCE	Nancy Opera (NO)	Tagus Opera (TO)	NO/TO Ratio
Length	13.97m	13.61m	0.974
Width	9.77m	12.68m	1.298
Length/Width Ratio	1.430	1.073	
ORCHESTRA			
Length	9.77m	12.21m	1.250
Width	2.79m	3.88m	1.391
PROSCENIUM (plateau)			
Length	8.48m	10.54m	1.243
Height	10.50m	11.99m	1.142
Length/Height Ratio	0.808	0.879	
STAGE			
Length	36.15m	56.67m	1.568
Width	17.11m	18.55m	1.084
Length/Width Ratio	2.110	3.055	
STAGE/ROOM RATIO			
Length	2.047	3.155	
Width	1.105	1.016	

6 | Conclusions: for a 3D reconstruction methodology

From the outset, this work was developed as an attempt to circumvent the fact that several theatrical architecture examples survive very little and leave few or even no traces of their existence [Antoine 1965, 1]. In this sense, the idea would also be to present an organized method of approaching similar problems, with the use of digital tools in the process, in studies of historical buildings that have disappeared or were never built, but projected or delineated.

For this purpose, it is crucial to bear in mind that the Lisbon Royal Opera House of Tagus emerged at the core of an architectural style – or rather, “architectural culture” – specific and familiar to an era. In ancient times, this idea was the basis for architectural design, and there were even a set of precepts on which the architect should support when designing.

Since the architectural culture is based on the evolution of previous models, the learning and teaching of architecture are done through the study of these same models. The object of study would undoubtedly arise with references and even similar aspects to other examples of the same

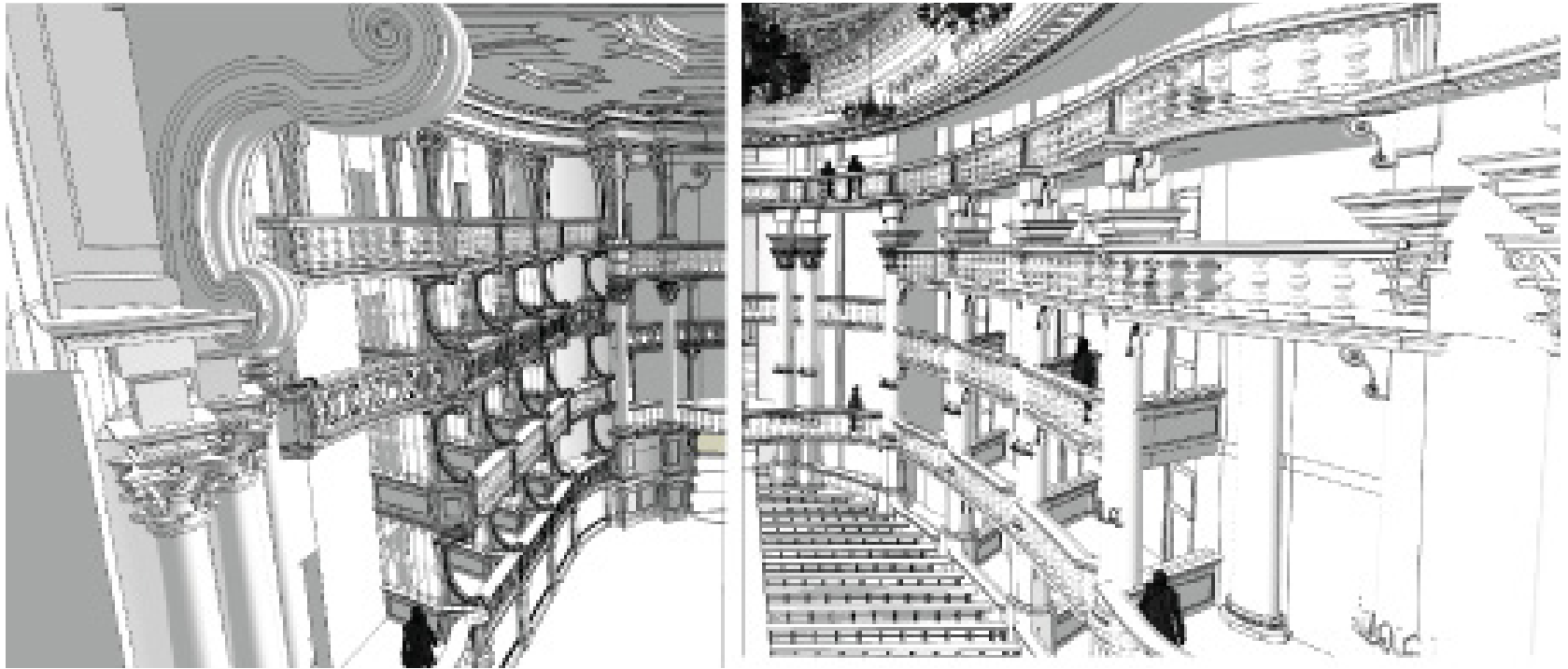


Fig. 17: Eduardo Antunes, 2015. Comparison between the three-dimensional reconstructions of the Nancy opera House and the Lisbon Royal Opera House of Tagus.

building type and elements of treaties, tradition, copy, and continuity – but also of rupture and search for new expressive solutions.

In this sense, and as demonstrated in the present article, it can be concluded that several elements are leading to a collective identity between the Nancy Opera House and the Lisbon Royal Opera House of Tagus. Not only because they were conceived by members of the same family or as court theaters in the same architectural culture, but above all because they share conceptual, morphological, formal, structural, stylistic, decorative, compositional, and programmatic identities. There can also be found relationships at the level of their scale, proportions, and harmonious strokes.

All this allows for the elaboration of a representative model of what the Lisbon Royal Opera House of Tagus could have been, through its confrontation with the Nancy Opera House case. On the other hand, this same confrontation allows for a more in-depth analysis of its morphology, spatial structure, and program, as well as to conjecture on missing elements in the study object.

Bibliography

- ANTOINE, M. (1965). *L'opéra de Nancy*, in «Le Pays Lorrain», vol. XVI, n. 1, pp.1-23.
- ANTUNES, E. (2015). *Ópera do Tejo: Investigação e reconstituição tridimensional*, Lisboa: FA-ULisboa. Tesi di laurea.
- BARTHES, R. (2000). *Michelet*, São Paulo, Companhia das Letras.
- BIBIENA, F. (1745). *Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'architettura civile, nell'Accademia Clementina dell'Istituto della scienze*, 2.^a ed. Bologna, Stamperia de Lelio della Volpe.
- BIBIENA, F. (1711). *L'architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive*, Parma, Paolo Monti.
- BRILLANT, BAZAINE. (1802). *Métrologie française, ou Traité du système métrique d'après la fixation définitive de l'unité linéaire fondamentale*, Paris, Levrault frères.
- BRITO, M. (1987). *A ópera de corte no reinado de D. José*, in *Desenhos dos Galli Bibiena. Architectura e cenografia*, pp. 30-36.
- BRITO, M. (1989). *Opera in Portugal in the Eighteen Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CÂMARA, M. (2006). *Relembrar um património perdido: a Real Ópera do Tejo, obra emblemática de encomenda régia na Lisboa setecentista, in 1755: Catástrofe, Memória e Arte*, a cura di H. BUESCU, M. CARVALHO, F. COSTA, J. FLOR, Lisboa, Colibri Centro de Estudos Comparatistas, pp. 201-211.
- CÂMARA, M. (2007). *Reconstruir a Ópera do Tejo*, in «Pedra & Cal - Revista da Conservação do Património Arquitectónico e da Reabilitação do Edificado», n. 33, pp. 15-16.
- CARNEIRO, L. (2003). *Teatros Portugueses de Raiz Italiana: Dois Séculos de Architectura de Teatros em Portugal*, Porto, FAUP. 2 Vols. Tesi di dottorato.
- CASTELO-BRANCO, C. (1874). *O Paço Real da Ribeira*, in «Noites de insomnia oferecidas a quem não póde dormir, Bibliotheca de algibeira», n. 8, pp. 28-34.
- Desenhos dos Galli Bibiena. Architectura e cenografia* (1987), a cura di M. ALVES, M. BEAUMONT, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.
- FIGUEIREDO, J. (1938). *Teatro Real da Ópera*, in «Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes», vol. III, pp. 33-35.
- GALLASCH-HALL, A. (2006). *A Ópera do Tejo: uma possível reconstituição espacial e o impacte do Terramoto numa estrutura cultural de imagem, in 1755: Catástrofe, Memória e Arte*, a cura di H. BUESCU, M. CARVALHO, F. COSTA, J. FLOR, Lisboa, Colibri Centro de Estudos Comparatistas, pp. 229-237.
- GALLASCH-HALL, A. (2012). *A Ópera do Tejo e a sua ligação ao Paço Real: possíveis vestígios arquitectónicos, in Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio. História de Um Espaço Urbano*, a cura di M. FARIA, Lisboa, pp. 93-109.
- INFANTE, S. (1987). *Leitura Arquitectónica da Iconografia atribuída à Ópera do Tejo*, in *Desenhos dos Galli Bibiena. Architectura e cenografia*, a cura di M. ALVES, M. BEAUMONT, Lisboa, pp. 39-43.
- JANUÁRIO, P. (2008). *Teatro real de la Ópera del Tajo 1752-1755: Investigación sobre un teatro de ópera a la italiana, para una posible reconstitución conjectural, basada en elementos iconográficos y fuentes documentales*, Madrid, ETSAM/UPM. 3 Vols. Tesi di dottorato.
- JANUÁRIO, P. (2017). *Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717-1760)*, in «Estudos Italianos em Portugal», n. 12, pp. 213-223.
- JANUÁRIO, P., ANTUNES, E. (2015). *Proporção e Identidade, na obra arquitectónica dos Galli Bibiena: os casos da Ópera de Nancy e da Ópera do Tejo*, in *Proportion, (dis)Harmonies, Identities*. a cura di M. KONG, J. NUNES, M. QUINTAS, M. MONTEIRO, M. PIMENTEL, M. NETO, P. JANUÁRIO, Lisboa, Archi&Book's, pp. 230-249.
- JANUÁRIO, P., GALLASCH-HALL, A. (2009). *A Ópera do Tejo: materialização da festa como símbolo do poder régio*, in *Colóquio Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*, a cura di T. VALE, M. FERREIRA, S. FERREIRA, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa. pp. 237-268.
- LENZI, D. (1979). *L'Arte del settecento Emiliano: Architettura, Scenografia, Pittura di Paesaggio*, Bologna, Edizioni Alfa.

- LENZI, D. (1997). *Da Bibbiena alle corti d'Europa, la più celebre dinastia di architetti teatrali e scenografi di età barocca*, in *I Galli Bibiena: una dinastia di architetti e scenografi*, Bibiena, Academia Galli Bibiena, pp. 11-33.
- LENZI, D. (2000). *La dinastia dei Galli Bibiena*, in *I Bibiena: una famiglia europea*. Bologna, Marsilio, pp. 19-35.
- MYERS, M. (1975). *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena Family, and Other Italian Draughtsmen*, New York City, The Metropolitan Museum of Art.
- PEREIRA, F. (1994). *Lisboa Barroca: Da Restauração ao terramoto de 1755. A vida e a mentalidade. Do Espaço, do Tempo e da Morte*, in *O Livro de Lisboa*, a cura di I. MOITA, Lisboa, Livros Horizonte.
- RAGGI, G. (2000). *G. Carlo Sicinio Galli Bibiena. Teatro di Salvaterra a Lisbona, 1753*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, Bologna, Marsilio, pp. 325-327.
- SERRÃO, V. (2001). *A Cripto-História de Arte*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SILVA, A. (1941). *As muralhas da ribeira de Lisboa*, vol. II. 2.^a ed. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.
- SILVA, A. (1949). *A sala do risco*, in «Revista Municipal de Lisboa», n. 42, pp. 27-45.

Ocho ojos y una ciudad: Burgos a través la cartografía durante la Guerra de la Independencia

Bárbara Polo Martín

Universidad de Barcelona - Departament de geografia

Abstract

La Guerra de la Independencia, que tuvo lugar en España entre el 1808 y el 1813, originó un complejo desarrollo de distintas disciplinas del conocimiento vinculadas al ámbito bélico, entre las que se encontraba la cartografía. A través de la producción de mapas relativos a distintos puntos de interés para las tropas, podemos comprender la evolución de las técnicas utilizadas por los diversos ejércitos, así como la percepción que tenían de las ciudades. En el caso de Burgos, una de las urbes españolas claves para Bonaparte, contamos con diversas representaciones mentales creadas durante el conflicto. Cuatro distintas visiones que muestran la ciudad según intereses particulares.

Eigh eyes and a city: Burgos through cartography during the Independence War

The Independence War that took place in Spain during 1808 and 1813, originated a complex development of branches of knowledge related to the war, among which it was the science of cartography. Through the production of maps from different points of interest for the troops, we can understand the evolution of techniques used by different armies as well as their mentalities about the cities. In the case of Burgos, one of the key point of Spain for Napoleón Bonaparte, we have different mental projections of the city during the conflict, something very exceptional. Four versions that make us see the city as they thought it was, according to their particular interests.

Keywords: Burgos, Guerra de la Independencia, cartografía.

Burgos, Independence War, cartography.

The author is developing his doctoral thesis History of Cartography in Burgos in the nineteenth and twentieth centuries thanks to a contract for the training of research staff in the framework of the project of Models in Spanish Urban Cartography, A Historical Analysis of the Study Group of History of Cartography at the University of Barcelona.

Author: barbara.polo@ub.edu

Received September 30, 2018; accepted December 6, 2018

1 | Introducción

En 1807, tras los éxitos militares que había obtenido sobre Austria, Prusia y Rusia, Napoleón planteó un Bloqueo Continental para hundir la economía de Reino Unido. La principal operación pasaba por ocupar Portugal, país que tenía una relación comercial muy fluida con los británicos. Para ello contaba con Carlos IV, rey de España, y quien se había aliado en 1795 con el país galo y renovado su compromiso a través de la firma del tratado de Fontainebleau en octubre de 1807. Éste permitiría el paso de los ejércitos franceses hacia el país luso. Éste último apenas mostró resistencia durante la invasión, pero en España, los franceses no sólo dejaron acuartelamientos sino que multiplicaron su número en lugares clave, como es el caso de la ciudad de Burgos. Tras el motín de Aranjuez y las abdicaciones de Bayona [Ortiz Córdoba, 1992, 169-211] Napoleón nombró rey de España a su hermano José. Sin embargo, la población mostró reticencia tanto a la ocupación como al cambio de rey, por lo que acabó levantándose en armas. Este hecho dio lugar a la que se conoce en España como Guerra de Independencia, conflicto entre España y Francia que se desarrolló entre 1808 y 1814, y que se incluye en las denominadas Guerras Napoleónicas que afectaron a toda Europa.

Burgos suponía un enclave esencial en el camino de paso entre Francia y Madrid, de ahí que fuese primordial en la conquista tanto para los ejércitos franceses e italianos como para los ingleses, portugueses y españoles. Las tropas de Napoleón, que ya se encontraban en la ciudad acantona-

das desde mucho antes del comienzo del conflicto, reconstruyeron el castillo, el cual había sido destruido por un incendio a finales del siglo XVIII.

Estas operaciones de reconstrucción y fortificación supusieron la necesidad de tener cartografía, tanto para valorar el progreso de los mismos, como para tener constancia de los puntos débiles de la ciudad de Burgos en caso de ataque. Debido a la ausencia de levantamientos previos del planeamiento de la ciudad, cuyos motivos desconocemos, se puede considerar la cartografía de la Guerra de Independencia como la primera cartografía precisa de la ciudad Burgos y del castillo. Además, el hecho excepcional reside en que disponemos de cuatro tipos diferentes de cartografía francesa que comprendía la realizada por los Geógrafos militares y el Corp du Génie, cartografía española, inglesa e italiana.

2 | La fortaleza de Burgos

El castillo de Burgos y su sistema defensivo ofrece un ejemplo de las construcciones francesas durante la Guerra de Independencia, construcciones que tenían como objetivo ser sitios de refugio ante un repliegue de las tropas. En la mayor parte de los casos, los franceses levantaron las ciudadelas utilizando la estructura de castillos o monasterios, a los cuales se añadía un sistema defensivo. Son muy pocas las excepciones en las que se optó por una edificación nueva. Sin embargo, debido al transcurso de la guerra, ninguna de estas fortificaciones ha sobrevivido completa salvo la burgalesa. El castillo de la Blanca y su perímetro constituye uno de las posiciones napoleónicas más impresionantes de España. Su excelente grado de conservación permite ver diferentes estilos de fortificación y la forma en que usaron la estructura previa para reforzar sus defensas. Se considera que el punto fuerte de este patrimonio militar son los restos del asedio que tuvo lugar durante la guerra [Esdaile, 2009].

Napoleón fue el primero en reconocer la importancia de Burgos en el país, desde el punto de vista territorial, militar, político y administrativo, a su paso por la ciudad en noviembre de 1808; y de esta manera dio órdenes explícitas para reconstruir el castillo devastado en 1750, una tarea que les mantuvo ocupados desde principios de 1809 al verano de 1812. La elevación del cerro sobre la ciudad y la distancia al centro neurálgico de la urbe, a tan sólo diez minutos andando, hicieron de la ciudadela el enclave perfecto para su control.

Actualmente se siguen conservando parte de las murallas construidas en esa época, y aunque hay partes ocultas entre la maleza, otras zonas son fácilmente visibles debido a su altura, ya que alcanzan entre 6 y 8 metros. Sin embargo, el cuerpo central de la fortaleza, el edificio del castillo, no ha corrido la misma suerte. Se ha hecho una reconstrucción, que en su conjunto, permite apreciar cómo era la fortificación completa. El fruto de estos trabajos es un castillo con una triple línea de terraplenes abaluartados, de los cuales la primera parte tiene como base el muro medieval que rodeaba el cerro, y en los otros dos niveles se hicieron con escarpas o terrazas. Una batería acasamatada fue erigida en lo alto del castillo y los terraplenes estaban protegidos con empalizadas y obstáculos. El complejo, que ocupaba dos cerros, el de la Blanca y el de San Miguel, medía aproximadamente 1.852 metros de norte a sur y 926 metros de este a oeste.

3 | Cartografía francesa de Burgos durante la Guerra de Independencia

Como hemos hecho referencia anteriormente, se fue informando sobre los procedimientos que debían utilizar en la construcción del nuevo baluarte y los planes tanto propuestos como ya realizados para fortificar la ciudad, que dieron lugar al levantamiento de toda una serie de planos por parte tanto de los Ingenieros Geógrafos Militares como del Corp du Génie. La cartografía

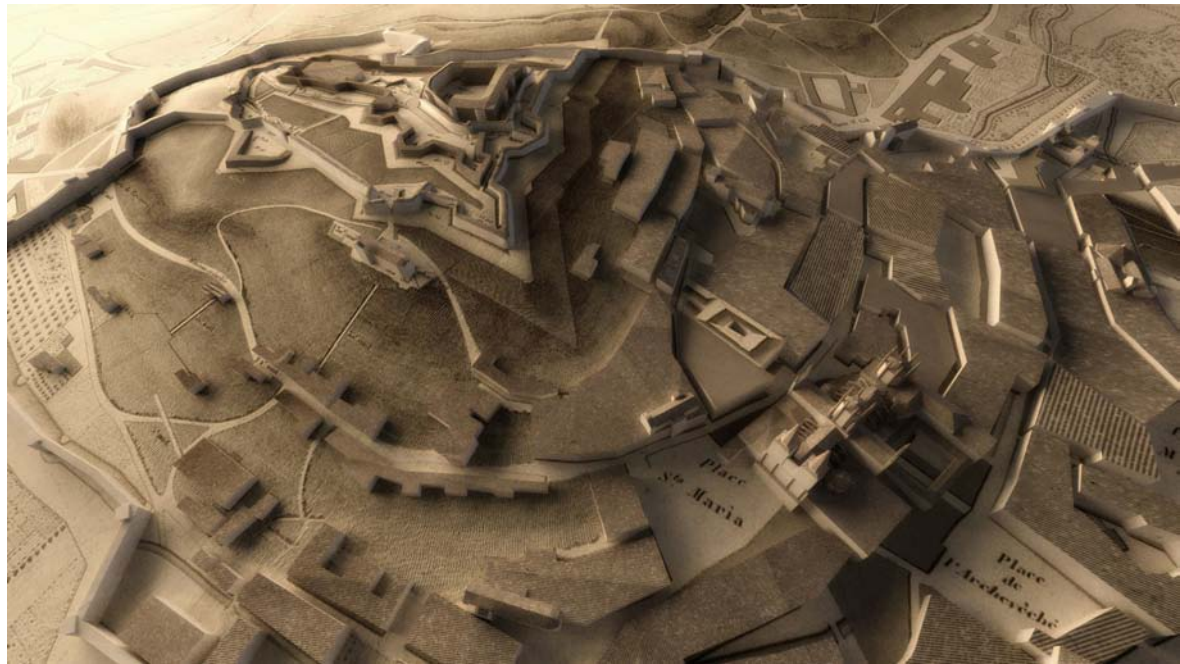


Fig. 1: Cara este del castillo en la actualidad. Fotografía propia.

Fig. 2: Reconstrucción del Cerro de la Blanca. 3DUBU, reconstrucción realizada por Mario Alaguero Rodríguez.

francesa de ambas instituciones representa la primera de una serie de perspectivas producidas a lo largo del enfrentamiento.

El cuerpo de Ingenieros Geógrafos Militares tuvo su origen en la Edad Media, época en la que se planteó la necesidad de tener un organismo experto en fortificaciones, tarea que implicaba el desarrollo de la ciencia cartográfica. Sin embargo, la aparición de otras instituciones, como el Corp du Génie, provocó que en el siglo XVIII esas tareas cartográficas fuesen compartidas, aunque sus resultados recalaban en sitios distintos. En el caso de los Ingenieros Geógrafos Militares al *Dépôt général de la Guerre*.

Las operaciones topográficas y cartográficas del Cuerpo de Ingenieros Militares en España durante la ocupación francesa corrieron, en principio, a cargo del *Bureau Topographique de l'armée d'Espagne*, constituido en Bayona el 27 de febrero de 1808 [Berthaut, 1902, 177]. Al mando se encontraba Auguste Firmin Chabrier, Jefe de Batallón y Jefe de sección de los trabajos topográficos. Su equipo estaba compuesto por los capitanes Delahaye, Laignelot y Lerouge; los tenientes Guibert y Defransure y los subtenientes Darnaudin, Bayard y Berlier.

Su estancia en la Península se centró en levantar diferentes mapas, tanto de los itinerarios que conectaban distintos puntos de España y Portugal como de las ciudades ocupadas. Además, debido a la imprecisión de los documentos que había en los archivos franceses sobre Portugal y España, se ordenó a Chabrier que recogiese todo lo que pareciese útil en archivos de toda clase: en el Depósito de la Guerra y Marina de Madrid, en los archivos municipales de las ciudades, en los archivos de universidades, en los señoriales, eclesiásticos, etc... Asimismo, se le pidió entregar datos astronómicos y trigonométricos que él mismo debía calcular.

Para cumplir con las órdenes recibidas, se le proporcionó un círculo repetidor, una luneta acromática, cuatro brújulas, un compás, una cadena de 20 metros, dos declinatorios y dos reglas [Castañón y Puyo, 2008, 75-78]. En Bayona recibió la orden de dirigirse a Burgos, donde se encontraban tropas acantonadas desde octubre de 1807. El motivo de dicha llamada no era otro que preparar el material cartográfico existente para cuando el emperador llegase a Burgos, y entregárselo a su gabinete topográfico privado, que estaba a cargo de Bacler D'Alba. Chabrier se llevó consigo a parte de su sección.

Durante el viaje levantaron cartas del itinerario de Bayona a Burgos y de la ciudad y sus alrededores, con el fin de no estar desocupados. Las condiciones en las que llevaron a cabo el levantamiento fueron duras ya que la población les era hostil, tal como demuestra su carta con fecha de 1 de mayo de 1808, en la que alude a que “sus oficiales han sido atacados a pedradas por el pueblo español”.

Además, durante ese periodo de tiempo, Chabrier se dedicó a buscar planos en los archivos de la ciudad, sin resultado. Por ese motivo envió a Delahaye a Madrid, con la esperanza de que encontrase documentos cartográficos sobre Burgos en archivos más importantes. A finales de mayo, Laignelot y Defransure llegaron a Burgos. El mariscal Bessiéres ordenó a los ingenieros geógrafos que hiciesen reconocimientos, en concreto del desfiladero de Pancorbo y un plano a gran escala del castillo de Burgos. Delahaye continuó con ayuda de Bayard la búsqueda, sin éxito, de cartografía en la capital. En junio, el *Bureau Topographique de la armée d'Espagne* se desplazó allí y Chabrier en persona se dispuso a buscar en los archivos, donde encontró 180 pequeños planos de plazas fuertes y costas, acompañados de descripciones históricas y militares [Berthaut, 1902, 180], aunque no de Burgos.

Una vez que tuvieron en su mano los levantamientos y tras los reconocimientos necesarios del área, Berlier en persona se encargó de reducir el primer plano de Burgos y sus inmediaciones

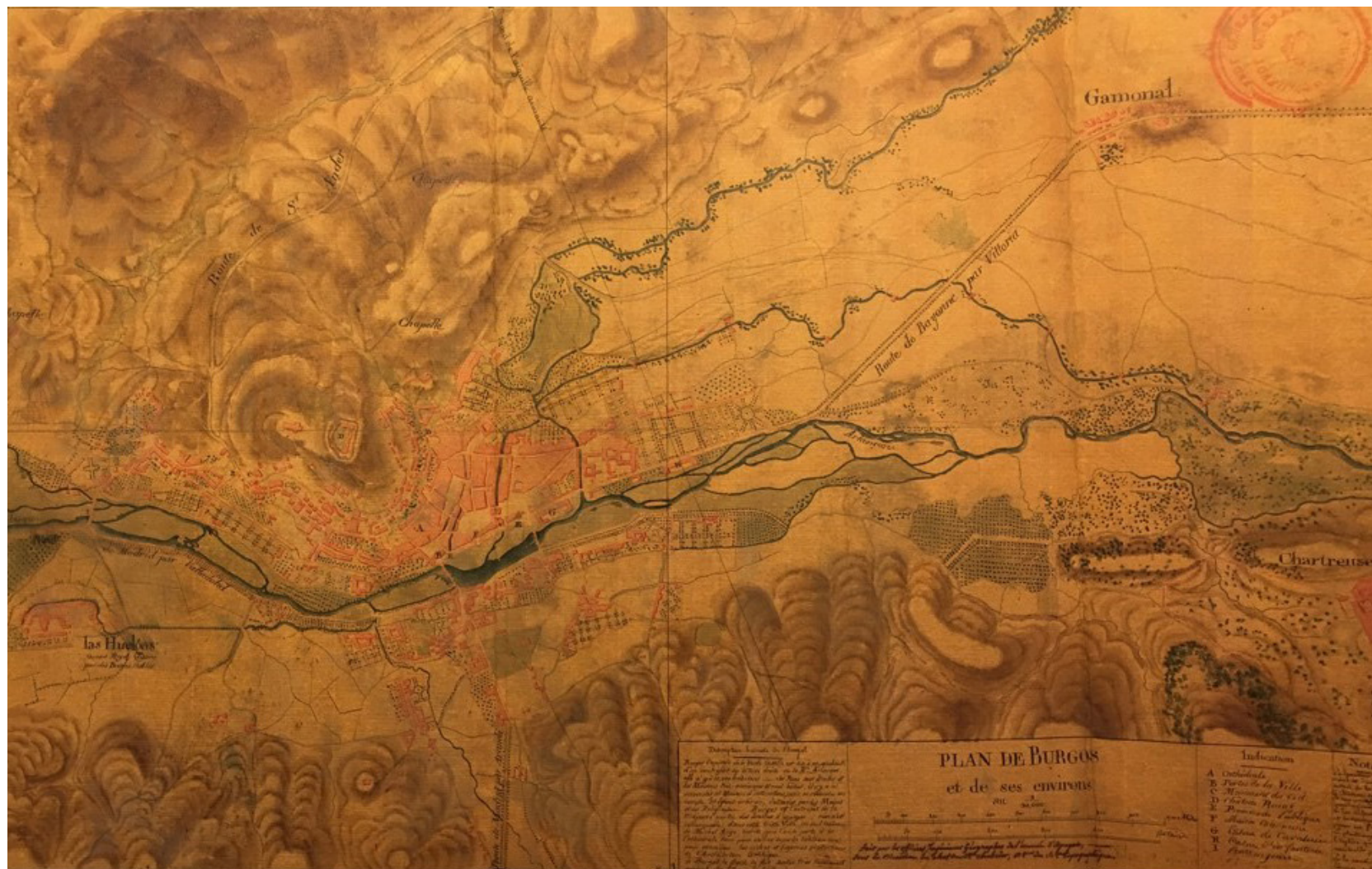


Fig. 3: Plan de Burgos et ses environs 1809. Service Historique de la Défense. Chateau de Vincennes. 1VM60. Burgos. Places étrangères. Pièce n°1.

de escala 1:10.000 a 1:20.000. Al final de julio de 1808 los ingenieros geógrafos siguieron la retirada del ejército de Madrid a Burgos, y luego hacia Vitoria. Por ese motivo, los objetivos propuestos acerca de la copia de planos existentes en los archivos se suspendieron. Sin embargo, hasta el momento de su retirada a Francia, tenemos constancia de los trabajos realizados en la capital burgalesa. Anteriormente hemos aludido a un plano de la ciudad a escala 1:20.000 y posteriormente reducido a escala 1:10.000, que supone el primero de una colección de planos muy similares entre sí, con pequeñas diferencias en las estructuras que se querían añadir o modificar con el paso del tiempo.

Este primer plano de Burgos levantado por los Ingenieros Geógrafos Militares sirvió al objetivo de conocer la estructura de la ciudad, el estado y situación de las fortificaciones que estaban levantando y planear cómo defenderse ante un ataque del ejército anglo-español y portugués. Como hemos señalado, el director de este levantamiento fue Chabrier por el puesto que ocupaba en esos momentos.

El título, la leyenda y la pertinente explicación del plano se incluyeron dentro de la zona de dibujo, concretamente en la esquina inferior derecha. Ese recuadro se reservó para el título escrito en tinta negra y tanto en mayúsculas como en minúsculas: PLAN DE BURGOS et de ses environs, la escala en gráfica y numérica en metros y toesas, y bajo las cuales se especificó *Fait par les officiers Ingénieurs Géographes de l'armée d'Espagne, sous la Direction du chef A. Chabrier, Directeur du Bureau topographique* o hecha por los oficiales Ingenieros Geógrafos del Ejército de España bajo la dirección del Jefe de la Oficina topográfica, Chabrier.

Asimismo, contiene la descripción de Burgos donde de nuevo se explicó el papel de Burgos como capital de Castilla la Vieja, su situación en la ribera norte del Arlanzón, el número de habitantes (10.000), la estrechez de sus calles, la antigüedad de las casas, la ausencia de universidades u otras instituciones de enseñanza, la abundancia de edificios religiosos, su conexión con otras zonas del país y la importancia del retablo de Miguel Ángel en la catedral, así como la de ésta.

La leyenda contiene la explicación de los edificios más importantes desde el punto de vista estratégico y cultural, aunque no se hizo referencia al fuerte de San Miguel. Esta se acompañó de una nota que especificaba que la altura a la que se encontraba el castillo arruinado era de 70 toesas (136,4 metros) del Arlanzón y que su utilidad era la defensiva militar. La explanada que comprendía y que estaba al lado ofrecía una posición militar, considerándola campo atrincherado y momentáneo.

Para el dibujo del plano se empleó la tinta negra y acuarelas de distintos colores: el verde para la naturaleza (bosques y huertos que se representaron mediante punteo que imitaba a los árboles), el azul para la hidrografía (podemos apreciar el río Arlanzón y los torrentes más pequeños como el Pico, Gimeno y Vena), el carmín para los edificios y distintos tonos de ocre para resaltar el relieve. Éste se hizo mediante una representación plástica del mismo, es decir, solamente cualitativa, sin aportar información cuantitativa.

Para ello, la técnica empleada fue la misma que en el anterior, de “hachures” o normales de sombra en la que se consideraba el terreno bajo una luz oblicua y se dibujaban los trazos con un grosor en función de esa luz recibida.

La representación que se hizo de la ciudad es de gran precisión debido a la escala utilizada, hecho que permite apreciar con minuciosidad el espacio geográfico que se extiende más allá de los límites de la ciudad. Se señalaron edificios representativos desde el punto de vista estratégico y cultural, tales como la capilla del fuerte de San Miguel y la del polvorín, las Huelgas, y

donde se apuntó que era un convento destinado a las hijas nobles; u otros puntos significativos como los pueblos alledaños como Gamonal y Cardeñajimeno y los caminos más importantes que conectaban la ciudad con otras zonas: ronda de Madrid por Valladolid por el oeste, ronda de Madrid por Aranda por el sur, ronda de Bayona por Vitoria por el este y ronda de San Andrés por el norte. Sin embargo, no ofreció información en lo que a la configuración de la ciudad se refiere. La orografía, tal como hemos hecho referencia, está representada de manera pictórica ya que no habían realizado trabajos de altimetría con el fin de conocer su altura. Por su parte, el Corp du Génie desarrolló otro tipo de cartografía. Este cuerpo, creado en 1748 y con escuela propia, primero el École du Génie de Mézières y desde 1793 el École Polytechnique, era considerado la élite intelectual. Como hemos especificado anteriormente, se puntualizó que debían compartir sus tareas con los ingenieros militares [Pautet, 2013, 81-99; Blanchard, 1979, 238]. En la ciudad de Burgos se puso a Charles Antoine Pinot como encargado de los trabajos topográficos de la ciudad y del levantamiento de planos con motivo de los proyectos de extensión y mejora que se quería hacer en la fortificación tras los ataques recibidos a finales de 1812. En ocasiones, estas tareas no fueron desempeñados únicamente por Pinot, sino que tuvo otros colaboradores, como fue Louis Ferdinand Dehon, quien tenía el grado de *Chef de Bataillon au Corps Royal du Génie*.

Sus trabajos destacan, sobre todo, por tratarse proyectos para reconstruir o mejorar las fortificaciones. Encontramos mucha cartografía puntual del castillo o del cerro de San Miguel, de manera que nos permite seguir el conflicto armado contra los españoles, portugueses e ingleses perfectamente.

Sin embargo, el plano que más destacable fue el último que levantaron, ya que consiste en un plano móvil, es decir, que contiene partes que se pueden quitar y poner. Estas piezas representan cómo eran las fortificaciones anteriores a 1812 y las nuevas que se propusieron después del enfrentamiento a finales de ese año.

El *Plan du fort et de la ville de Burgos relatif au projet d'extension et d'amélioration proposé pour ce poste* iba acompañado de una memoria que explicaba las modificaciones que necesitaban realizarse en la ciudad de Burgos para una correcta defensa. Está firmado el 10 de enero de 1813, por tanto, de manera posterior al asedio de las armadas anglo-portuguesa y española, realizado entre septiembre y octubre de 1812. Suponemos que los destrozos causados durante el conflicto llevaron a que fuese necesario fortificar de nuevo la ciudad y sus fuertes. Por tanto, este plano y su memoria indican que los franceses no tenían pensado abandonar la ciudad en ese momento. Se levantó a una escala de 1:2.000. Podemos decir que se trata de un plano de grandes dimensiones, y superior por tanto, a los realizados por el Cuerpo de Ingenieros Militares.

Contiene una escala gráfica que se encuentra situada en la parte inferior y en el centro, mientras que el título y la leyenda están representados en la parte izquierda. En ella, con letras mayúsculas y minúsculas y números, se señalaron las edificaciones respectivas a la fortificación que existían o bien que se querían hacer. Estas fueron explicadas en tres apartados distintos: Fortificaciones actuales, extensión propuesta y modificaciones o adiciones a hacer en las fortificaciones existentes. Para hacer las oportunas modificaciones, como hemos señalado anteriormente, el mapa contaba con diferentes partes desmontables, sobretudo en el castillo de la Blanca y en las fortalezas de alrededor (en amarillo), a pesar de que a simple vista no se pueden apreciar y su conservación no ha sido, hasta el momento, muy buena.

Sin embargo, lo más importante es que en esta ocasión se levantó una cartografía de la ciudad de Burgos y sus alrededores de una manera muy precisa. El estilo, siguiendo la dinámica ante-

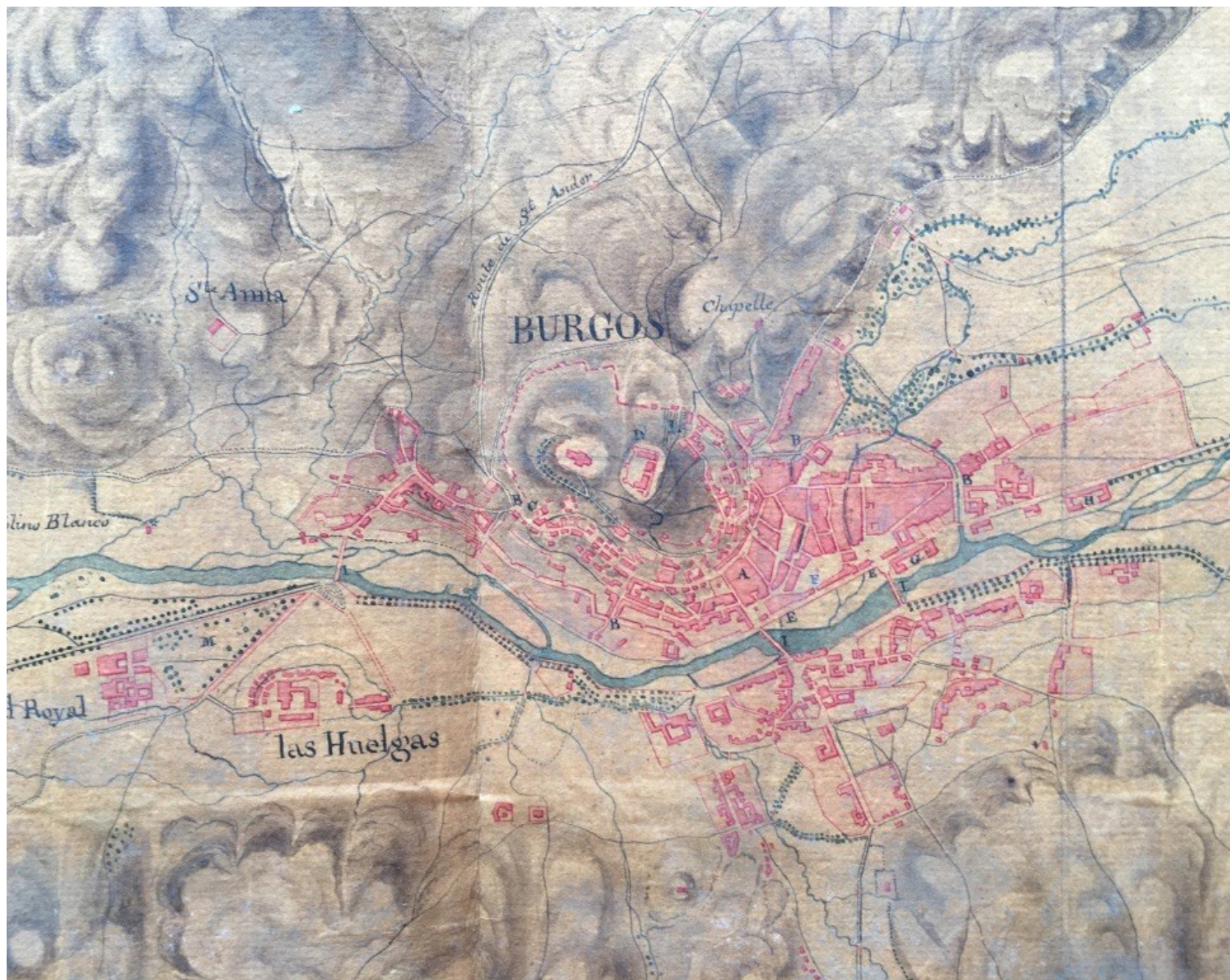


Fig. 4: Detalle del Plan de Burgos et ses environs 1809.
Service Historique de la Defense. Chateau de Vincennes.
1VM60. Burgos. Places etrangères. Pièce n°1.

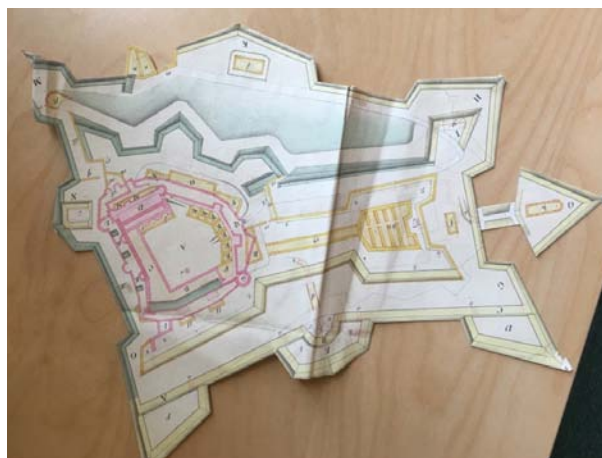


Fig. 5: Plan du fort et de la ville de Burgos relatif au projet
d'extension et d'amélioration proposé pour ce poste.
Service Historique de la Defense. Chateau de Vincennes.
1 VM60. Histoire Militaire, campagnes et sièges, Carton
n°1, pièce n°1.

Fig. 6: Detalle del plan du fort et de la ville de Burgos
relatif au projet d'extension et d'amélioration proposé
pour ce poste. Service Historique de la Defense. Chateau
de Vincennes. 1 VM60. Histoire Militaire, campagnes et
sièges, Carton n°1, pièce n°1.

rior, es muy rico, utilizándose la tinta negra y acuarela de diversos colores para resaltar distintos elementos: el carmín para los edificios públicos considerados importantes como la catedral, Santa Dorotea, Casa del Rey, puerta de San Esteban, puerta de San Gil, puerta de San Pablo, puerta de Barrantes, puerta de Santa María, puerta de las cuatro rondas y puerta del Consistorio; el azul para los de alguna importancia militar como el arsenal, la caserna de frías, manutención, la caserna de caballería, la caserna de zapadores, el almacén de cuatro rondas, la caserna Valdés, el hospital de Barrantes, la iglesia de la Victoria, la caserna de la Merced, la caserna de San Nicolás, el hospital de la caridad, el hospital de la Concepción, los establos de San Luis, el hospital de San Juan y la caserna de San Pablo; en gris se señalaron las estructuras demolidas como el convento de San Agustín, el convento de San Francisco, el convento de Calatrava, el convento de la Trinidad y para algunas partes de la fortaleza de la Blanca; el amarillo se empleó para señalar partes de los fuertes de la Blanca y San Miguel, el azul claro para la hidrografía, el verde para las huertas y distintos tonos de pardo para el relieve, cuyo tono era más fuerte cuanto mayor era la altura.

Respecto al primer plano levantado por parte de la ciudad, y que como se ha especificado dicho trabajo correspondió al Cuerpo de Ingenieros Militares, en este último plano francés de la ciudad se puede observar la configuración interna de la ciudad y sus alrededores gracias a que en esta ocasión, se señalaron todos los elementos. En primer lugar, y quizá lo más destacable, es la representación pictórica de las distintas alturas de la ciudad, es decir, de los puntos más importantes según altura, tal como la fortaleza de San Miguel, el cerro de la Cuesta del Graco y Santa Dorotea. Asimismo, aparecen representados los arrabales que ya existían en la ciudad a principios del siglo XIX, como el de San Pedro y la Vega, y que supone información valiosa a la hora de estudiar el crecimiento de Burgos.

Entre las construcciones, no se hizo referencia únicamente a los edificios históricos e importantes como las Huelgas o Nuestra Señora de la Robulera, que se señalaron con azul oscuro; sino también a curiosidades como el sarcófago del Cid. En cuanto a los espacios públicos, aparecen reflejados los nombres de las plazas, como por ejemplo la plaza de Santa María, plaza del Arzobispo, Plaza Mayor, plaza del Huerto del Rey o plaza de Frías; los puentes como el de San Pedro, Santa María y San Pablo y las conexiones que llegaban hasta la urbe, como la ruta de Madrid, ruta de Vitoria, camino de Frías, camino de Villatoro, la ruta de San Andrés, ruta de Valladolid.

Por último, y no menos importante, se pueden observar los cursos de agua que pasaban por la ciudad, aunque únicamente se especifica el nombre del río principal o Arlanzón.

A pesar de la minuciosidad con que fue representada la ciudad en este plano, y que supone el último realizado por los franceses, generalmente el Corp du Génie se caracterizaba por un estilo más sencillo que el Cuerpo de Ingenieros Militares, y únicamente centrado en la representación de las fortificaciones. Sin embargo, podemos apreciar las similitudes que acabaron adquiriendo respecto al estilo del Cuerpo de Ingenieros Militares, ya que optaron por el mismo recurso estilístico a la hora de representar la ciudad en su conjunto.

Un ejemplo de ello es el empleo de acuarelas de distintos colores para diferenciar las estructuras y elementos naturales como los ríos o la orografía. Sin embargo, el uso de estructuras móviles para proponer nuevos planes se destaca como una característica particular del Corp du Génie. Aún así, es interesante comparar ambos planos desde el aspecto que uno representa el primer plano levantado por los franceses y otro el último.



Fig. 7: *Plano di Burgos in Castiglia relativo alle Campagne degli Italiani in Ispagna* del cav. Vacani Mag. Nell. J.R. Corpo del Genio. Biblioteca del Archivo General Militar de Madrid. Signatura GF-13.

4 | La cartografía italiana

Gracias a la situación de superioridad de Napoleón sobre la mayor parte de Europa y el régimen impuesto, sus ejércitos se caracterizaron por la plurinacionalidad de sus soldados. Por este motivo, no se antoja extraño que encontremos rastros de la participación de países como Italia a favor de Francia. Además, la participación de soldados italianos no se hizo únicamente bajo la bandera gala, como ocurrió con Liguria, Toscana o Piamonte, sino que el propio Reino de Italia envió a la Península Ibérica 30.000 hombres en dos momentos concretos: entre febrero y octubre de 1808, es decir, al comienzo de la guerra, y en agosto de 1811 [Cuenca Toribio, 2006, 76]. Entre las distintas tareas encomendadas a estos militares podemos destacar también las de topografía y cartografía. En este aspecto hemos de recordar que Italia llevaba desarrollando cartografía, no sólo a nivel militar, desde mucho antes que otras potencias. Por esta razón, entre los planos que se levantaron en multitud de ciudades ibéricas durante la Guerra del Francés, y entre ellas Burgos, encontramos un plano italiano publicado en 1823. Este mapa es producto de una copia de los levantamientos realizados durante su participación en el conflicto. El *plano di Burgos in Castiglia relativo alle Campagne degli Italiani in Ispagna* del cav. Vacani Mag. Nell. J.R. Corpo del Genio fue publicado en 1823 como parte de una obra de cuatro volúmenes bajo el título *Storia delle campagne e degli assedi del'italiani in Ispagna dal MDCCCVIII al MDCCCXIII corredata di piani e carte topografiche dedicata a sua altezza imperiale e reale L'Arciduca Giovanni d'Austria da Camillo Vacani maggiore nell'imperiale regio corpo del genio cavaliere della corona fèrrea e della legion d'onore*.

En concreto, el plano de Burgos se recoge en el último volumen, dedicado exclusivamente a planimetrías y titulado *Atlante Topografico Militare per servire alla storia delle campagne e degli assedi degl'italiani in Ispagna dal MDCCCVIII al MDCCCXIII ricavato da antichi documenti e da nuove ricognizioni eseguite nel corso della guerra da Camillo Vacani, maggiore nell'imperiale regio corpo del genio cavaliere della corona férrea e della legion d'onore*.

A través del título se deduce que el motivo por el que se llevó a cabo dicha obra fue un regalo de Camilo Vacani al Archiduque Juan de Austria. Vacani nació en Milán en 1784. Desarrolló desde muy joven una carrera como escritor militar y diplomático, ya que participó en la Campaña de España entre 1808 y 1814 como parte del ejército galo y con el ejército austriaco en 1820. La obra en la que se incluye el plano de Burgos, y que escribió a partir de los manuscritos encontrados en los archivos, los informes de los ingenieros del ejército y los levantamientos; fue una de las más relevantes por sus aportaciones sobre la Guerra de Independencia. Tuvo tres ediciones: la primera publicada en Milán en 1823, una segunda publicada en Florencia en 1827 y la última en Milán de nuevo en 1845. En ese año le fue concedido el título de Barón de *Forte Olivo*. Falleció en 1862 [Galera i Monegal, Roca, Tarragó, y Vila 1982, 108].

El plano, realizado a escala 1:10.000 en un papel de 49 cm x 37 cm, comparte espacio con los planos de Lérida, Valencia y Castro Urdiales; siendo su medida real de 7,5 cm x 6 cm. El conjunto general se circunscribe a un marco, en cuyo parte superior central se remarcó *Le sezioni di livelli s'intendono di 1 metro equidistanti* y a la derecha *Tav. XVI* o lámina 16. En la parte inferior izquierda se reflejó *C. Vacano disegnò*, en el centro se especificó la escala, *Il Rapporto fra la scala e il vero è di 1 a 1550* y a la derecha el grabador, *L. Antonini incise*.

El plano de Burgos lleva el título a su derecha y la escala a la que se levantó fue a 1:10.000. La imagen, al ser un grabado, es en blanco y negro. El norte geográfico está señalado con una rosa de los vientos. La información que ofrece es a nivel bastante general debido a su tamaño pero nos da una idea del estilo de dibujo italiano. En primer lugar, lo que más llama la atención es la forma de representar la altimetría, mezclando normales y curvas de nivel. Esto demuestra el desarrollo cartográfico que existía en el ámbito italiano, y que hasta finales del siglo XVIII, había sido muy superior a cualquier otro desarrollado.

A este aspecto, se une la escasa elaboración a la hora de reflejar la ciudad, sin apenas datos de su estructura a excepción de Las Huelgas y el arrabal de San Pedro. Se centraron sobre todo en los elementos defensivos del cerro del Castillo, y donde se señaló la iglesia de San Román, la de la Blanca, el propio castillo y el campo atrincherado; y el cerro de San Miguel, donde remarcaron su posesión inglesa en 1812, el hornabeque y la luneta. A través de esta información se puede deducir que el plano original se hizo o bien durante o bien después del asedio ocurrido entre septiembre y octubre de 1812.

Asimismo, es interesante el hecho de que aparezcan los nombres de los cursos de agua de toda la ciudad (el río Arlanzón y sus afluentes Pico y Vena), algo que el resto de cartógrafos no reflejaron en sus planos. Sin embargo, desde el punto de vista de la representación de la ciudad, únicamente señalaron las comunicaciones ya que en términos militares era lo más importante junto con la edificación defensiva. Entre las carreteras señaladas encontramos la de Madrid a Aranda, la de Villavieja, la de Villasua, la del Arlanzón a Tapercua, la de Vitoria a Bayona, la que llevaba a Gamonal, a Rodilla, a Santander y la que conectaba con Valladolid.

¹ Breves reflexiones sobre la necesidad y posibilidad de fortificar la ciudad de Burgos. 1823. Caja 6.844. Sig. 3-4-6-5. Archivo General Militar de Madrid.



Fig. 8: Attack of the Castle of Burgos between the 19th Sept. And 21st October. Archivo Municipal de Burgos, Burgos, Referencia PL 377.

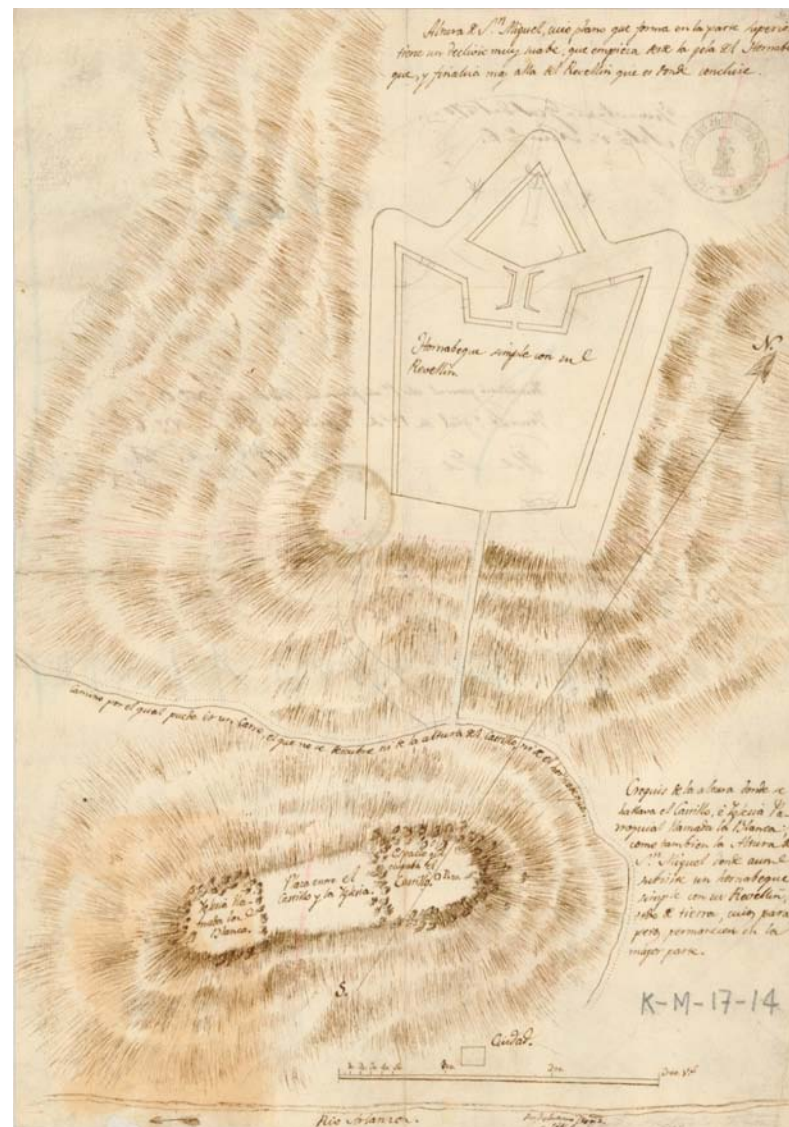


Fig. 9: Plano Topográfico de Burgos y de su castillo. Cartoteca del Archivo General Militar de Madrid, nº BU-04-05.

5 | Cartografía inglesa

A diferencia de la cartografía francesa de la ciudad de Burgos, en la parte aliada (Inglaterra, Portugal y España) apenas se han encontrado documentos gráficos. En el caso inglés se conservan los planos que se levantaron en la última parte de la contienda, es decir, en 1812 y en 1813. El personal encargado de las tareas topográficas y cartográficas os pertenecía al *Corps of Royal Engineers*, cuerpo que se remonta al siglo XVII aunque no fue hasta 1787 cuando recibieron la atribución de “real” por parte de Jorge III. Esta atribución incluyó además la distinción entre ingenieros y artilleros. Wellington reconoció la importancia de este cuerpo y apoyó la creación de una Escuela de Ingenieros. Fue creada en Chatham en 1812 [Portel, 1889].

La cartografía levantada en Burgos por el ejército inglés corresponde al intento del 19 de septiembre de 1812 de hacerse con la ciudadela del castillo, lo que les resultó imposible, por la superioridad francesa. A partir de ese momento, y de manera continuada, hubo una serie de acciones que se llevaron a cabo hasta el 21 de octubre para tomar ese punto fortificado de la ciudad.

El plano “Attack of the castle of Burgos between the 19th Sept. and 21th October” es fruto de esos intentos. Este plano tiene la escala en yardas, especificándose 50, es decir, 1:4.752 metros. Tanto el título “Attack of the Castle of Burgos between the 19th Sept. And 21sr October” como la escala aparecen en la zona inferior derecha. En la zona inferior izquierda aparece “See sections Fig. 2,3,4,5 and 6. Plate VIII”. Fuera del marco, en la zona inferior central se puede leer “London. Published April 1st 1814 by T. Egerton. Military Library White Hall y en la parte izquierda Neele Sculp. 352 Strad.

El problema reside en que la cartografía no es la original, sino un grabado publicado por Thomas Egerton, vendedor e impresor de Chancery Lane que publicaba libros militares en todos los idiomas. Sus trabajos incluyeron también la publicación de obras tan importantes como las de Jane Austen. Por otra parte, Josiah Neele fue el grabador. Procedía de una familia de cartógrafos, grabadores e impresores cuyo negocio tenía sede en Strand (Londres).

El plano original posiblemente formó parte de una colección que se grabó e imprimió durante la Guerra de Independencia ya que encontramos el mismo grabador pero distinta editorial en otro plano, el de “Plan of Ciudad Rodrigo, describing its Siege by the Allied Army 1812 General the Earl of Wellington Commander in Chief : By Permission of the Quarter Master General”. Sin embargo, el cartógrafo original del plano de Burgos se desconoce. Posteriormente, este plano se incluyó en la obra *Maps and plans, showing the principal movements, battles and sieges, in which the British Army was engaged during the war from 1808 to 1814, in the Spanish Peninsula and the South of France*, publicada en 1840 por James Wyld (1812-1887), geógrafo de la Reina y del Duque de York. Wyld fue aprendiz y sucesor de William Faden (1749-1836). Se hizo con su taller de Charing Cross en 1823 [Manso Porto 2012, 223-224].

Como se puede apreciar, se trata de una cartografía muy simple, casi similar en estilo a la desarrollada por el Corp du Génie cuando se trataba de representar fortificaciones. Pero consideramos que no es simple por el hecho de centrarse únicamente en representar ambas edificaciones, sino porque la estructura interna de ambas les era desconocida. Asimismo, ni siquiera se representó la altimetría de manera pictórica, hecho que refleja una cartografía de urgencia y de uso exclusivo para un momento concreto como era el ataque para recuperar la ciudadela. Un detalle que se debe destacar es la representación a la inversa respecto a los franceses e italianos, es decir, como el campamento inglés se situaba en la zona norte de la ciudad, la representación del castillo de la Blanca y San Miguel se encuentran representados desde esa situación geográfica, y no desde el sur.

6 | La cartografía española

Por último, desde el punto de vista aliado tenemos cartografía española. A lo largo del primer cuarto de siglo XIX, el Cuerpo de Ingenieros Militares ya había comenzado a interesarse por la situación de Burgos y de su castillo y había previsto la posibilidad de volver a fortificar la ciudad¹. Sin embargo, hasta la finalización de la Guerra de Independencia no se encuentra cartografía. La única existente es el caso de la *Altura de San Miguel, cuyo plano que forma en la parte superior tiene un declive muy suave que empieza desde la pola del Hornabeque, y finaliza mas allá del Revellín que es donde concluye*, primera referencia cartografía realizada por el Cuerpo de Ingenieros sobre Burgos, y del cual nos falta la memoria.

Es un croquis levantado por Antonio Jerez en 1815, justo al final del conflicto de la Guerra de Independencia, y contiene una escala gráfica y otra en varas, que corresponde en metros a 1:2.122. Contiene la nota *Croquis de la altura donde se hallaba el castillo e iglesia parroquia llamada la Blanca, como también la altura de San Miguel donde aún se descubre un hornabeque todo de tierra, ruin pero permanecen en la mayor parte en la zona inferior derecha*. El área superior se reservó para el título, la inferior central para la escala. Está orientado con flecha al norte-noreste. Contiene anotaciones a lápiz que corresponden con las firmas dadas al documento.

Es un dibujo muy simple, como indica la nota se trata de un croquis. Por ese motivo es una representación a pluma, sin acuarela, y donde prevalecen las indicaciones de diversos elementos geográficos como río Arlanzón, iglesia llamada la Blanca, plaza entre el castillo y la iglesia, espacio ocupado el castillo, pozo, camino por el cual puede ir un carro, el que no se descubre, ni se la altura del castillo ni del hornabeque y hornabeque simple con un revellín. La representación del relieve es realizado mediante un sistema de hachuras, muy tosco, y a rayas para representar la orografía. Aunque no existe memoria que explique este croquis, se puede intuir que el Cuerpo de Ingenieros quería tener conocimiento de la situación en la que se encontraban las fortificaciones de la ciudad tras el conflicto con los franceses, quizás con el objetivo de volver a fortificarlo o de recuperar el bastión.

7 | Conclusiones: Los ocho ojos de la guerra

Son evidentes las diferencias técnicas y estilísticas de cuatro de los ejércitos implicados en la lucha por la posesión de una de las plazas más importantes de España durante el conflicto desarrollado entre 1808 y 1814. La precisión y rica producción de los cartógrafos franceses, por parte de sus dos cuerpos, incluso aunque entre ellos hubiese diferencias, están en la misma línea de representación. Por su parte, el ejemplo italiano, aunque carezca de color, es una pequeña muestra de la técnica cartográfica seguida en Italia a la hora de representar el urbanismo de las ciudades y sus alrededores. Ambos se contraponen a la simplicidad con la que el ejército aliado llevó a cabo sus representaciones.

La riqueza, no sólo en el empleo de colores, sino que en el área representada aporta información sobre los avances cartográficos que existían en los distintos países. Los adelantos experimentados a lo largo del siglo XVIII en Francia a raíz de los mapas de Cassini se hicieron patentes durante los conflictos que asolaron toda Europa, mientras que la tradición italiana venía de lejos, fruto de un desarrollo comercial marítimo y terrestre de varios siglos.

Como se ha podido observar a lo largo del artículo, la Guerra de Independencia en Burgos fue un factor crucial para que se llevase a cabo por primera vez levantamientos de la ciudad y sus alrededores. La producción cartográfica realizada durante la invasión napoleónica es muy rica y variada, sobre todo en lo que al ámbito francés se refiere. Sin embargo, esto no quiere decir que

no existiesen ejemplos anteriores de cartografía en España. Lo que se debe reseñar es que hay un salto cualitativo entre el tipo de cartografía realizada por el ejército francés, el ejército inglés, el ejército italiano y el ejército español. En el caso de Burgos, no se han encontrado planos anteriores a la entrada de las tropas napoleónicas en la ciudad, hecho que nos permite valorar su importancia previa a nivel militar. Posiblemente, esta situación fue consecuencia de la inutilidad que tuvo el castillo tras el incendio que sufrió en el siglo XVIII, hecho que no permitió a Burgos erigirse como ciudad destacada dentro del sistema defensivo español.

La reconstrucción de la fortaleza por parte de las tropas napoleónicas dio lugar al levantamiento de planos con distinta finalidad, bien como planes para fortificar el castillo o para tener una idea de la situación de la ciudad y sus puntos fuertes. Por otra parte, las fuerzas aliadas también tuvieron interés en representar dicha fortificación, aunque con el objetivo de plantar batalla y forzar a los franceses a marcharse. Más extrañas son en este caso las representaciones generales de la ciudad y sus alrededores.

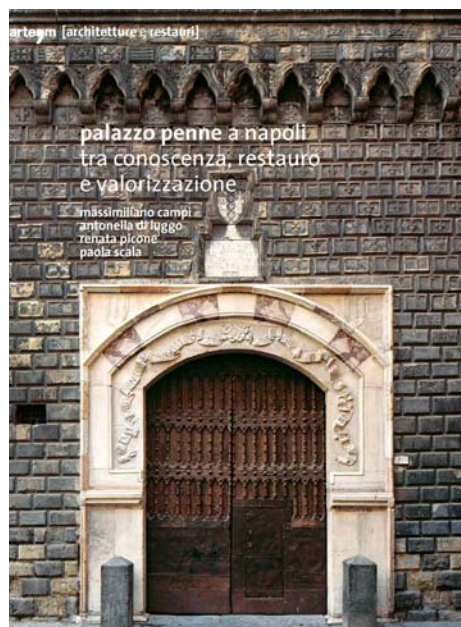
Bibliografía

- ESDAILE, C. (2009). *The Castle at Burgos: a preliminary report*. (<http://peninsularwar200.org/projects.html>)
- BERTHAUT, H. M. A. (1902). *Les ingénieurs géographes militaires*. 1624-1831. París: Service Géographique, tomo I, p. 177.
- BLANCHARD, A. (1979). *Les Ingénieurs du "Roy" de Louis XV à Louis XVI. Étude du corps des fortifications*. Montpellier: Université Paul Valéry, p. 238.
- CASTAÑÓN, J. C., PUYO, J. Y. (2008). *La cartografía realizada por el ejército napoleónico durante la Guerra de Independencia* en QUIRÓS, F., CASTAÑÓN, J.C (dir): *Madrid 1808-Guerra y territorio-Mapas y planos 1808-1814*. Madrid: Edición del Museo de Historia, pp. 67-108, pp. 75-78.
- CUENCA TORIBIO, J. M. (2006). *La Guerra de independencia: un conflicto decisivo* (1808-1814). Madrid: Ediciones Encuentro, 2º edición, p. 76.
- GALERA I MONEGAL, M., ROCA, F, TARRAGÓ, S., VILA, P. (1982). *Atlas de Barcelona*. Barcelona: Editorial La Gaya, p. 108.
- MANSO PORTO, C. (2012). *Real Academia de la Historia. Selección de cartografía histórica (siglos XVI-XX)*. Madrid: Real Academia de la Historia , pp. 223-224.
- ORTIZ CÓRDOBA, Á. (1992). *Aldea, sitio, pueblo: Aranjuez 1750-1841*. Madrid: Doce Calles, pp. 169-211.
- PAUTET, S. (2013). *Les élèves de l'École du génie de Mézières et leurs territoires au XVIIIe siècle* en *Encyclo. Revue de l'école doctorale ED 382*. París: Université Sorbonne Paris Cité, pp. 81-99.
- PORTEL, W. (1889). *History of the Corps of Royal Engineers*. Londres: Longmans Green and co.

Fuentes archivísticas y documentales

- Bicentenario de la Guerra de la Independencia*. En Cervantes Virtual. http://www.cervantesvirtual.com/portales/bicentenario_guerra_independencia/
- Breves reflexiones sobre la necesidad y posibilidad de fortificar la ciudad de Burgos*. 1823. Caja 6.844. Sig. 3-4-6-5. Archivo General Militar de Madrid.
- Descripción de los castillos de Pancorbo y Burgos*. 1821. Caja 6.844. Sig. 3-4-6-3. Archivo General Militar de Madrid.
- Service Historique de la Defense. Chateau de Vincennes. 1VM 60. Burgos. *Dans cette situation, j'ai usé d'un dernier moyen. Napoléon. Ordre pour continuer les travaux*. N° 3. 9 de septiembre de 1809.
- Service Historique de la Defense. Chateau de Vincennes. 1VM 60. Burgos. *Memoire Apostille des travaux du fort de Burgos depuis le 1º mai 1809*. N°5. 1 de mayo de 1809.
- Service Historique de la Defense. Chateau de Vincennes. 1VM 60. Burgos. *Direction de Burgos. Apostilles du Directeur des fortifications sur l'état des travaux du fort de Burgos a l'époque du 31 Juillet 1809*. N°4. 31 de julio de 1809.
- Service Historique de la Defense. Chateau de Vincennes. 1VM 60. Burgos. *Direction de Burgos. Etat des ouvrages exécutés au fort de Bugos, apostillés de 'etat auquel ils se trouvent a l'époque de 31 Julliet 1809*. N°5. 31 de julio de 1809.
- Service Historique de la Defense. Chateau de Vincennes. 1VM 60. Burgos. *Direction de Burgos. Etat des ouvrages exécutés au fort de Bugos, apostillés de 'etat auquel ils se trouvent a l'époque du 31 Julliet 1810*. N°6. 31 de julio de 1810.
- Observations.
- Service Historique de la Defense. Chateau de Vincennes. 1VM 60. Burgos. *Rapport General sur les travaux Exécutés pour établir le fort de Burgos conformément aux ordres de sa Majesté l'Empereur et Roi*. N°6. 16 de febrero de 1811.
- Service historique de la Défense, Vincennes, expediente de Charles Antoine Pinot GR 2 YE 3270.
- Service Historique de la Defense. Chateau de Vincennes. 1VM 60. Burgos. *Direction de Burgos. Memoire sur le fort de Burgos et le projet d'extension et las modifications que'exigent ses fortifications. Corps Imèrial du Génie*. Enero de 1813. Places etrangères. Carton n°1. Pièce n° 1 dentro de pièce n° 12.

Lettere & Ricerche



Palazzo Penne a Napoli tra conoscenza, restauro e valorizzazione, a cura di M. CAMPI, A. DI LUGGO, R. PICONE, P. SCALA, Napoli, Arte'm, 2018.

Recensione
di Alessandro Castagnaro

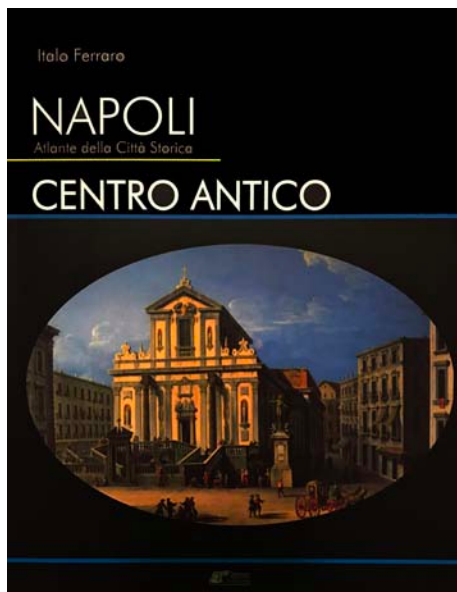
«Palazzo Penne, uno dei rari esempi di architettura di impianto rinascimentale ancora esistente nel centro antico di Napoli costituisce testimonianza tangibile delle vicende civili, politiche e artistiche della città dal XV al XVIII secolo», questo è l'incipit al volume, con l'introduzione a firma dei quattro curatori intitolata *Una ricerca sul campo per Palazzo Penne*. Una pubblicazione di ottima fattura editoriale nella collana *Architetture e Restauri*, costituita da duecentoquaranta pagine corredate da un interessante apparato iconografico, comprensivo di un portfolio con fotografie in bianco e nero di Sara Smarrazzo. Un libro che raccoglie gli esiti di una ricerca multidisciplinare frutto di un accordo di collaborazione scientifica tra l'Agenzia regionale campana difesa suolo (Arcadis), il Dipartimento di Architettura ed il centro Interdipartimentale Urban/Eco dell'Università Federico II di Napoli.

L'opera, oltre agli aspetti scientifici espressi nei contributi dei curatori, assieme ad altri venti autori coinvolti nello studio di un significativo palinsesto – frutto di un'artisticità stratificata dall'importanza notevole per la città e per il Mezzogiorno d'Italia – assume anche un significativo ruolo istituzionale grazie alle autorevoli presentazioni di Gaetano Manfredi, Edoardo Cosenza, Filippo de Rossi, Raffaele Landolfo e Mario Losasso, rappresentanti delle strutture coinvolte in diverse forme nella ricerca. Di no-

tevole interesse individuare la metodologia dello studio attraverso i saggi disciplinari dei curatori. Antonella Di Luggo utilizza il rilievo come strumento critico per la conoscenza, anche con la mappatura delle scansioni laser scanner effettuate per la lettura del palazzo in ogni sua parte. Sullo stesso filone di ricerca prosegue Massimiliano Campi entrando nello specifico delle nuove e sofisticate tecnologie, dal sistema TLS (Terrestrial Laser Scanner) al complesso Faro Focus 3D dalla rapida acquisizione di dati, apparecchiature in dotazione del centro Urban/Eco da lui diretto, soffermandosi, entrambi gli autori, sull'opportunità di una “ricerca sul campo”. Renata Picone sottolinea i metodi di approccio del restauro contemporaneo, non più limitato alle superfici o a parti della fabbrica ma che sia diretto e coniugato anche da istanze di ordine strutturale e rispondente alle esigenze funzionali contemporanee con l'obiettivo primario della conservazione dei “valori” e su questa linea si inserisce il contributo di Andrea Prota che affronta il tema degli interventi strutturali nei complessi storici artistici. Nell'ambito progettuale Paola Scala, affronta la necessità, in paesi come l'Italia, di uno stretto rapporto tra progettazione e restauro che, pur rappresentando un binomio complesso, deve superare dei chiusi “steccati disciplinari” a vantaggio dell'opera e della sua conservazione attiva. Questi presupposti metodologici guidano i contributi

degli altri autori coinvolti con saggi nel volume, tracciando un significativo studio per un complesso ed articolato palinsesto stratificato. Infatti, il Palazzo è stato realizzato nel 1406, per volontà di Antonio da Penne in un sito d'importanza notevole per essere nella parte più a valle dell'antica Neapolis d'impianto greco romano, in una delle aree caratterizzate da opere dall'alto valore storico, artistico e culturale. La fabbrica, che registra ancora la presenza di linguaggi Angioini Durazzeschi, ha subito successive ed interessanti aggiunte nel XVIII secolo ed altre ancora in tempi più recenti. Essa conserva interessanti tracce artistiche oltre ad un giardino, trattato nel volume da Daniela Palomba e Massimo Visone, caratterizzante il paesaggio dell'ambiente costruito, circoscritto da un'invaso a cielo aperto, tipico delle strutture del centro antico di Napoli dove il rapporto tra assi viari e cosiddetti cardini del sistema urbano, contenuti in dimensioni compresse – in questo caso il Pennino Santa Barbara, che in epoca romana conduceva verso il mare – sono contrapposti ai chiostri e giardini, dai progetti di abile fattura come quelli dei numerosi complessi conventuali e rappresenta una invariante morfologica. Dagli anni '70 del secolo scorso il palazzo vige in uno stato di abbandono, fatta eccezione per un breve periodo in cui divenne il set cinematografico per il Decameron di Pier Paolo Pasolini. Dopo una serie di incisivi appelli con l'obiettivo di salvaguardare l'opera, nel 2003

fu acquistata dalla Regione Campania, scongiurando la possibile trasformazione speculativa da parte di una società privata. Nonostante le valenze di questa architettura quattrocentesca, caratterizzata da una complessa storia dell'architettura e civile, unici aspetti non approfonditi sufficientemente nel volume, l'edificio vige in uno stato di abbandono e degrado da vari decenni, abbandono e saccheggi che hanno contribuito alla perdita e al danneggiamento di elementi caratterizzanti l'opera. Si deve l'avvio del processo – di studi, ricerche, rilievi e progetti d'interventi strutturali, di restauro e riqualificazione affrontati approfonditamente dai diversi autori nel volume – alla tenacia e alla volontà di Edoardo Cosenza che, nel periodo in cui era Assessore regionale ai lavori pubblici, decise di finanziare il completo recupero dell'interessante architettura con fondi europei. L'auspicio è che questo volume, con tutti gli studi che raccoglie, non rimanga un interessante libro dalle molteplici valenze scientifiche da inserire in una vasta bibliografia su Palazzo Penne ma che, la nuova classe politica al governo della Regione, con spirito di continuità istituzionale e nell'interesse della salvaguardia del nostro patrimonio artistico ed architettonico, testimonianza della nostra storia, si adoperi affinché tali ricerche diventino operative e siano applicate con l'obiettivo di restaurare e valorizzare un articolato complesso che per le sue valenze rappresenta ancora oggi un *unicum*.



ITALO FERRARO, *Napoli. Atlante della città storica: Centro Antico*, Napoli, Edizioni Oikos, 2017.

Recensione
di Francesca Capano

A quindici anni dalla prima stampa dell'opera, Italo Ferraro pubblica la nuova edizione del primo volume del suo *Atlante*. Quella del 2002 fu il risultato di una grande passione per Napoli, talvolta definita dallo stesso autore una personale ossessione, che ha accompagnato tutta la sua carriera, a partire da *L'architettura contraddetta: costruzione logica ed esperienza* (Napoli Clean, 1981), *La costruzione della città* (Napoli Clean, 1983), *Napoli / tipo isolato e parte urbana: dalle origini al '700* (Napoli Clean, 1984), *L'architettura contraddetta ed altri scritti* (Napoli Clean, 1984). Questo profondo interesse ha consentito all'autore di raccontare a tutto tondo la 'forma urbana' di Napoli nei dieci volumi che compongono l'*Atlante: Centro Antico* (Clean, 2002), *Quartieri bassi e Risanamento* (Clean, 2003), *Quartieri Spagnoli e "Rione Sanità"* (Oikos, 2004), *dallo Spirito Santo a Materdei* (Oikos, 2006), *Stella, Vergini, Sanità* (Oikos, 2007), *San Carlo all'Arena e Sant'Antonio Abate* (Oikos, 2008), *Pizzofalcone e le Mortelle* (Oikos, 2010), *Chiaia* (Oikos, 2012), *Vomero* (Oikos, 2014), *Posillipo* (Oikos, 2016). Il *Centro Antico* della prima edizione, sulla quale hanno studiato allievi, architetti, ingegneri e varie altre categorie professionali, era ormai esaurito, ma la riedizione è stata suggerita soprattutto dalle nuove scoperte archeologiche in ambito urbano, oltre ai nuovi studi sulla città che hanno portato alla luce fondi archivistici di grande rilievo, come ad esempio il fondo *Perizie*

dell'Archivio di Stato di Napoli. Partiamo dunque dal lontano 2002: il primo *Centro Antico* fu introdotto da Benedetto Gravagnuolo, Alfonso Gambardella e Attilio Belli. Già in questa edizione è lo stesso Ferraro a spiegare quanto il suo lavoro parta da lontano e quale sia il suo obiettivo principale. Infatti il Centro Antico di Napoli, per la sua conformazione unica, che ha origine dall'impianto della città greca, è stato oggetto di molti scritti, spesso però confinati nei cosiddetti settori disciplinari; uno sguardo pluridisciplinare è, invece, il primo traguardo che Ferraro si pone. L'obiettivo viene raggiunto, come è evidente dalle fonti utilizzate: testi in materia di storiografia, di iconografia storica, rari apparati fotografici, letture fotografiche contemporanee, grafici di rilievo, planimetrie di inquadramento urbano, rilievi tipologici. Proprio i rilievi planimetrici e fotografici, eseguiti da Ferraro, sono la vera anima del volume, mentre la metodologia di indagine è chiaramente la stessa introdotta nel 2002 e riproposta in tutti gli altri volumi. Veniamo ora all'ultima edizione: se la prima era di 650 pagine, questa ne raggiunge oltre 1000. Come già abbiamo detto, l'aspetto archeologico è di grande rilevanza: oltre alle scoperte, oramai acclamate, venute alla luce dai cantieri della Metropolitana di Napoli, merita una menzione il restauro del cortile del palazzo Pignone Confalone. È sicuramente un *unicum*, dove il

tipico cortile di un palazzo rinascimentale napoletano svela la cavea dell'antico teatro. I saggi introduttivi hanno un ruolo fondamentale in questo volume: il primo, restando in tema, è proprio di Danila Giampaola, l'archeologa a cui è affidato il compito della rilettura generale dell'impianto greco-romano della città alla luce delle recenti scoperte da lei dirette. Gli altri saggi sono di Luciana di Lernia, Francesco Divenuto, Maria Rosaria Nappi, Silvio Perrella, Emilio Ricciardi, Vincenzo Rizzo; archeologi, storici dell'architettura, storici *tout court*, archivisti, scrittori che mostrano, appunto, i differenti punti di vista, da quelli strettamente disciplinari agli altri più soggettivi ed empatici. Non possiamo a questo punto non notare come il titolo *Centro Antico* venga direttamente ripreso dal noto volume di Roberto Pane, Lucio Cinalli, Guido D'angelo, Roberto Di Stefano, Carlo Forte, Stella Casiello, Giuseppe Fiengo e Lucio Santoro, *Il Centro Antico. Restauro urbanistico e piano d'intervento*, il primo lavoro pluridisciplinare sulla città di impianto antico condotto sotto l'egida di Roberto Pane nel lontano 1971. Già giustamente ripreso da Ferraro sin dalla

prima edizione del proprio studio, dopo che nel 1995 il Centro Storico della città, di cui il nucleo originario è certamente la parte più significativa, era stato riconosciuto Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO (<http://www.unesco.it/it/PatrimonioMondiale/Detail/110>). Infine un breve accenno riguardo al metodo adottato. Il Centro Antico viene suddiviso in aree accomunate da fattori storico-conformativi, poi analizzate per isolati. All'interno dei testi dedicati a questi ultimi, vi sono schede descrittive dei diversi edifici e, nota particolarmente significativa per quest'ultima edizione, si segnala l'aggiunta di iconografie, spesso inedite, provenienti da archivi napoletani. Questo lavoro di Ferraro costituisce, per questo, una solida base di partenza per ricerche storiche di ogni tipo, sia da parte degli addetti agli studi di storia urbana e dell'architettura, sia degli appassionati cultori delle vicende napoletane. Attendiamo, a questo punto, l'imminente riedizione degli altri volumi ormai esauriti, a cominciare dal secondo e dal terzo, intitolati *Quartieri bassi e Risanamento* e *Quartieri Spagnoli e "Rione Sanità"*.

Il titolo scelto per questo numero di *Eikonocity – Memoria e alterità urbana* – è in realtà l'unione di due parole chiave ricorrenti in ciascuno degli articoli che lo compongono e che, provenienti da ambiti disciplinari diversi proprio nella loro intersezione, contribuiscono a declinare una lettura dell'immagine della città senza soluzione di continuità. Mai prescindendo dalla storia e dall'iconografia delle città e dei siti europei, nei sei articoli qui raccolti, lo spazio urbano è analizzato e descritto come somma delle sue parti 'altre' che, nel corso della storia urbana, hanno rappresentato ora i luoghi delle religioni, ora i luoghi della memoria, ora i luoghi delle più diverse sperimentazioni architettoniche e urbanistiche.